

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Camilo Gomide Cavalcanti Silva

A própria vida: efeitos de real e de sinceridade nas autoficções
de Julián Fuks e de Karl Ove Knausgård

Mestrado em Literatura e Crítica Literária

São Paulo
2017

Camilo Gomide Cavalcanti Silva

A própria vida: efeitos de real e de sinceridade nas autoficções
de Julián Fuks e de Karl Ove Knausgård

Mestrado em Literatura e Crítica Literária

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de mestre em Literatura e Crítica Literária, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Rosa Duarte de Oliveira.

São Paulo
2017

Banca examinadora

À minha família, à minha mulher e aos meus amigos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à CAPES, pela bolsa concedida.

Aos meus pais e à minha irmã, por todo o amor e apoio.

Aos meus amigos Bruno e Gabriel, que tanto escutaram e contribuíram com este trabalho.

A todos vocês, que também foram fundamentais neste processo, direta ou indiretamente:
Braca, Mônica, Sheyla, Gabi, Madeira, Dalton, Louis, Denis, Nico, Mari, Lucas Nobile,
Guilherme Pardini, Guilherme Setogucci, Marcelo Rosa, Titão, Mario, Babi, Baiano,
Bernardo e Anita.

À Maria Rosa Duarte de Oliveira, pela orientação dedicada e pela troca sempre produtiva de ideias.

Às professoras Beth Brait, Maria José Palo e Paloma Vidal, pela avaliação atenciosa e pelos comentários enriquecedores.

A todos os colegas e professores do programa e à Ana Albertina, nosso oráculo.

E, é claro, à Marília, melhor companheira.

RESUMO

SILVA, Camilo Gomide Cavalcanti. **A própria vida: efeitos de real e de sinceridade nas autoficções de Julián Fuks e de Karl Ove Knausgård**. 2017. 81 f. Dissertação (Mestrado. em Literatura e Crítica Literária). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

Este trabalho tem por finalidade analisar os efeitos de real e de sinceridade nas autoficções *A resistência*, do escritor brasileiro Julián Fuks, e *Minha luta*, do escritor norueguês Karl Ove Knausgård. Esses autores contemporâneos buscam, nessas obras, uma nova forma de expressão realista. Ambos partem de um desinteresse por ficções tradicionais, com enredos e personagens fictícios, e optam por escrever sobre a própria vida, por encontrarem, no material autobiográfico, uma maior legitimidade. A autoficção é um neologismo criado na década de 1970 para definir a prática, que se popularizou entre alguns escritores interessados em narrar sua própria história. Embora seja marcada pela contaminação inevitável da ficção, muitos autores têm encontrado no gênero um meio de buscar novos efeitos de real e de autenticidade. Esta pesquisa pretende entender como esses escritores forjam essas impressões, a partir de uma matéria sabidamente falível como a memória. Os fundamentos teóricos da investigação têm, por ponto de partida, as análises seminais de Michel Foucault a respeito das escritas de si e o estudo de Jean Starobinski sobre as Confissões, de Rousseau. No campo literário, alicerçam a pesquisa os estudos de Roland Barthes sobre o realismo e os limites da representação, além de outros teóricos que se dedicam à questão da autobiografia e da autoficção, como Lejeune (2014), Doubrovsky (1977) (o inventor do termo autoficção) e pesquisadores contemporâneos como: Schøllhammer (2009), Klinger (2012), Faedrich (2016) e Perrone-Moisés (2016). A conclusão da pesquisa é a de que tanto Fuks quanto Knausgård encontram na autoficção uma forma de comprometimento maior com a literatura. A diferença, no entanto, é a de que, em *A resistência*, o efeito de real advém da desconfiança permanente do narrador sobre o próprio relato; e, em *Minha luta*, este efeito provém da confissão corrosiva do narrador, que se identifica profundamente com o autor.

Palavras-chave: Autoficção; Efeito de real; Sinceridade; Julián Fuks; Karl Ove Knausgård.

ABSTRACT

SILVA, Camilo Gomide Cavalcanti. **Your own life: effects of reality and sincerity in the autofiction of Julián Fuks and Karl Ove Knausgård**. 2017. 81 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

This work aims to analyze the effects of reality and sincerity in the autofictions *A resistência*, by Brazilian writer Julián Fuks, and *Minha luta*, by Norwegian writer Karl Ove Knausgård. These contemporary authors seek a new form of realistic expression in their works. Both start from a lack of interest in traditional fiction, with fictional plots and characters, and choose to write about their own life, finding greater legitimacy in the autobiographical. Autofiction was coined in the 1970s to define a practice which became popular among writers interested in telling their own story. Although it is inevitably contaminated by fiction, many authors have found in this genre a means of seeking new effects of reality and authenticity. This research intends to understand how these writers forge these impressions from something so notoriously fallible as memory. The theoretical foundations of this research have, as a starting point, the seminal analyses of Michel Foucault on the writings of the self and the study of Jean Starobinski on the *Confessions* of Rousseau. From the literary field, Roland Barthes' studies on realism and the limits of representation are considered, as well as other theorists dedicated to the themes of autobiography and autofiction, such as Lejeune (2014), Doubrovsky (1977) (who coined the term autofiction) and contemporary researchers such as Schøllhammer (2009), Klinger (2012), Faedrich (2016) and Perrone-Moisés (2016). The conclusion of this research is that both Fuks and Knausgård find, in autofiction, a form of greater commitment to literature. The difference, however, is that in *A resistência*, the effect of reality comes from the narrator's constant suspicion of his own narrative; and in *Minha luta*, this effect comes from the corrosive confession of the narrator, who deeply identifies with the author.

Keywords: Autofiction; Effect of reality; Sincerity; Julián Fuks; Karl Ove Knausgård.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 A PRÓPRIA VIDA	16
1.1 A vida como ela é.....	17
1.2 A escrita de si	19
1.3 “Que importa quem fala?”	27
1.4 Autoficções	30
2 FICÇÃO E REALIDADE EM <i>A RESISTÊNCIA</i>	37
2.1 A irrealidade da memória	41
2.2 Restos, cicatrizes e fantasmas	45
2.3 Dentro/fora	49
3 A LUTA DE KNAUSGÅRD	56
3.1 Ficção contra ficção	56
3.2 A legitimidade do “eu”	62
3.3 A <i>Wunderkammern</i> de Knausgård.....	67
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	75
REFERÊNCIAS	80

INTRODUÇÃO

Como é de se esperar, esta dissertação nasce de uma inclinação pessoal de seu autor. Sempre encontrei nos livros aspectos do mundo que não me são revelados pela experiência comum ou por qualquer outro discurso. Por mais fantasiosa que seja a narrativa, é de suas semelhanças com a realidade que tiro seus significados mais profundos. Dessa propensão, vem meu interesse pela prosa, pelo romance, pelo jornalismo literário e por diferentes expressões realistas da literatura contemporânea, entre elas, o que se convencionou chamar de autoficção.

O termo surgiu na França, em 1977, na quarta capa de *Fils* (Filho), de Serge Doubrovsky. Com ele, o escritor e crítico francês procurava definir a proposta do livro que lançava. *Fils* trazia a história de sua vida contada de modo literário. Continha, portanto, fatos verídicos narrados como num romance. Esta forma híbrida se popularizou no mercado editorial francês na década de 1980 e, de lá para cá, tem se firmado globalmente como uma das principais tendências literárias do século XXI, mobilizando a atenção do público e da crítica.¹

Mas antes de nos debruçarmos sobre a autoficção é conveniente explicar como cheguei até o gênero. O primeiro livro autoficcional que li foi *Divórcio*, do brasileiro Ricardo Lísias. Nele, o narrador, que se chama Ricardo Lísias, escritor e professor de literatura, conta a história do término de seu casamento com uma jornalista, depois de ter descoberto, ao ler o diário dela, que fora traído. Soube do livro por meio de amigos que conheciam a ex-mulher do autor e atestavam, se não a veracidade, pelo menos a existência do caso.

Devorei o livro, confesso, espantado com a desfaçatez do autor. Como ele foi capaz de revelar detalhes tão íntimos da própria vida e de uma pessoa que, certamente, não consentiu com aquilo? O que era verdade naquela história? Publicamente, Lísias dizia que, sim, tinha um ponto de partida autobiográfico, mas era uma obra de ficção. Não dava mais detalhes, desconversava, desmentia o narrador. Impossível saber.

Entre outras leituras, de gêneros diferentes, cheguei depois, meio que por acaso, ao romance *A morte do pai*, primeiro volume da série autobiográfica *Minha Luta*, do escritor norueguês Karl Ove Knausgård. O impacto foi muito maior. Assim como em *Divórcio*, o narrador de *Minha Luta* é homônimo do autor. Mas, ao contrário de Lísias, Knausgård declara em público que aquela é de fato a sua história, que ele procurou se aproximar ao máximo de sua verdade. É um romance cujo conteúdo é autobiográfico.

Em *Minha Luta*, porém, a especulação sobre a veracidade dos fatos narrados me pareceu secundário, algo maior acontecia ali. O que mais me chamou a atenção no relato foi

¹ Em *Mutações da literatura no século XXI*, a crítica Leyla Perrone-Moisés (2016) dedicou um capítulo para analisar o gênero, tido por ela como uma das manifestações mais significativas da narrativa contemporânea.

a intensidade com que esse narrador buscava a si mesmo através da escrita e sua sinceridade desconcertante. *Minha Luta* é um retrato denso e intenso da formação de uma personalidade. De qualquer forma, que o autor se identifique com o narrador pode até não ser definitivo para o texto literário, mas, certamente, não é desprezível.

O pai de Knausgård morreu em 1998, vítima de um ataque cardíaco, depois de anos de abuso de álcool. Na época, Knausgård tinha 29 anos e trabalhava na edição de seu primeiro romance. Durante os cinco anos que se seguiram, o escritor 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, tradução livre).²

Dez anos depois da primeira tentativa de escrever sobre a morte do pai, o escritor encontrou, finalmente, a forma para contar aquela história ao assumir a identidade de seu narrador e não mais tentar ficcionalizar a própria experiência. 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).

A estratégia rendeu mais de 3.600 páginas, que foram divididas nos seis volumes que compõem *Minha Luta*. O primeiro deles, fala sobre a morte, tendo como ponto de partida a morte do pai; o segundo, versa sobre o amor, a partir do segundo casamento do autor, com sua atual mulher, Linda, mãe de seus quatro filhos; o terceiro narra a infância de Knausgård até a pré-adolescência; o quarto, se concentra no fim da adolescência e no período em que Knausgård, recém-formado no colegial, passou um ano como professor infantil em uma escola no norte da Noruega, intercalando as aulas com a escrita de seus primeiros contos; o quinto, remonta os anos de sua formação como escritor, em um curso de escrita criativa, na Universidade de Bergen; no sexto, Knausgård reflete sobre a repercussão que a série teve em sua vida e sobre a escolha polêmica de ter nomeado a obra com o mesmo título do livro manifesto de Adolf Hitler.

Na Noruega, os livros, lançados entre 2009 e 2011, foram sucesso de crítica e público e um escândalo nacional. O primeiro volume vendeu cerca de meio milhão de cópias, o que significa que, em um país com, aproximadamente, cinco milhões de

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.*

habitantes, uma a cada nove pessoas comprou o livro. Foi indicado a três prêmios nacionais e ganhou outros três, um deles de escolha do público.

Por outro lado, o casamento de Knausgård quase acabou, um tio ameaçou processá-lo e a imprensa passou a assediar familiares, amigos e demais personagens da série. Um grupo de 14 parentes do escritor publicou uma carta em um pequeno jornal de Oslo condenando o retrato que ele fez do pai, em *Minha Luta*. Referiram-se à obra como “Literatura de Judas” (HUGHES, 2014). Em uma entrevista de 2014, ao *Le Nouvel Observateur*, Knausgård declarou que se soubesse dos efeitos que a série causaria, e ainda pode causar (ele teme a reação dos filhos, ainda crianças, ao lerem), não teria escrito (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 219).

Em 2013, a série ganhou o mercado de língua inglesa e teve recepção igualmente calorosa. James Wood (2012), crítico literário da revista *New Yorker*, professor de Crítica Literária de Harvard, foi um dos que comparou o projeto de Knausgård a *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Neste mesmo ano, o primeiro livro chegou ao Brasil, em tradução da *Companhia das Letras*. A editora brasileira publicou até o momento os cinco primeiros volumes – este último, foi lançado em agosto de 2017, às vésperas da conclusão desta dissertação. Até o momento, a série foi publicada em 22 línguas.

Minha Luta é o primeiro trabalho de Knausgård que pode ser considerado autoficção. Seu primeiro livro, *Ute av verden*, de 1998, (“Fora do mundo”³), embora deva alguma inspiração à experiência pessoal do autor, não se encaixa no campo autoficcional: não existe a identificação entre o escritor e o personagem-narrador e as situações são declaradamente inventadas. Com este livro, Knausgård inscreveu seu nome no panorama literário norueguês: foi a primeira vez que um escritor estreante venceu o prêmio da Associação de Críticos da Noruega (Kritikerlaget).

O segundo romance de Knausgård parece o avesso de *Minha Luta*. O narrador de *En tid for alt* (“Um tempo para todas as coisas”⁴), de 2004, pesquisa a obra de Antinous Bellori (personagem fictício), um italiano do século XVI que, em sua juventude, encontrou-se com anjos e dedicou a vida inteira ao estudo desses seres. O narrador é um continuador do trabalho de Bellori e se dedica a contar a história dos anjos desde o velho testamento até os dias atuais.

Cinco anos depois de *En tid for alt*, Knausgård lança na Noruega o primeiro volume da série autobiográfica que o consagraria mundialmente. No último volume de *Minha Luta*, publicado em norueguês, em 2011, Knausgård afirmara que não voltaria a escrever literatura. De lá até 2015, publicou ensaios, críticas e um livro de correspondências com um amigo sobre a Copa do Mundo de 2014, trocadas durante o torneio, sediado pelo Brasil. Em

³ Tradução livre; ainda sem edição em português

⁴ Tradução livre; ainda sem edição em português.

2015, o autor voltou atrás e publicou um romance, dividido em quatro volumes, também autobiográfico – ainda não traduzido para o português. Neles, o escritor fez uma espécie de inventário do mundo, dirigido à sua filha, ainda em gestação à época.

Embora não seja exatamente uma novidade, a escrita autobiográfica ganha na contemporaneidade novas expressões. A autoficção remonta a uma antiga tradição, as escritas de si, que foram objeto de análise de Michel Foucault. Desde sua origem, na Antiguidade Grega, a prática sempre esteve associada à busca de um sujeito por autoconhecimento, a fim de se tornar um cidadão mais ético; verdade e sinceridade sempre foram valores fundamentais desta atividade.

O desejo de traçar um retrato cristalino do próprio caráter foi o que levou, no século XVIII, o filósofo Jean-Jacques Rousseau a escrever suas *Confissões*. Rousseau busca na obra passar a limpo a própria vida, transmitir ao leitor a verdade de seu ser, mas esbarra nos obstáculos da representação de si: as inconsistências da memória, a suscetibilidade da interpretação aos humores e a impossibilidade de narrar todos os fatos de uma vida.

Os limites da expressão individual tornaram-se mais evidentes ao longo do século XX, a partir das teorias de Freud e seus sucessores. A teoria do inconsciente tornou obsoleta a noção de que seria possível a um indivíduo ter acesso direto e transparente às profundezas de si.

Essas ideias tiveram impacto direto no debate literário. Consolidou-se na literatura a tese da morte do autor, defendida por Foucault e Barthes, na década de 1960: o texto é uma entidade autônoma, que prescinde da existência da pessoa do escritor. Diante da constatação da impossibilidade de um sujeito único, de uma verdade íntima, o narrador onisciente em primeira pessoa perde sua autoridade.

Todavia, as décadas de 1970 e 1980 testemunham o que foi denominado por Beatriz Sarlo (2007) como “guinada subjetiva”: o sujeito volta a ocupar o espaço que lhe fora extirpado. É neste contexto que uma escrita híbrida de autobiografia e ficção ganha força e se firma como uma das veias mais fortes da literatura atual. A autoficção surge como uma forma literária que busca consolidar a expressão de um “eu” que reconhece seu caráter imaginário, mas que, paradoxalmente, ganha legitimidade.

O outro romance que tomamos por corpus deste trabalho, *A resistência* (2015), do escritor brasileiro Julián Fuks, faz uma reflexão exemplar sobre os impasses de um autor autoficcional. Sebastián, o narrador, é um escritor comprometido em retratar fielmente a história de sua família, mas esbarra, o tempo todo, na intangibilidade desta tarefa.

A resistência, quarto romance de Fuks, vencedor do prêmio Jabuti de 2016, nasceu de um pedido do irmão do autor: que contasse a história de sua adoção. O irmão foi adotado na Argentina, na década de 1970, no auge da ditadura civil-militar. Os pais de Fuks eram

militantes de esquerda e precisaram fugir da repressão com o filho ainda pequeno. Vieram para o Brasil, onde tiveram dois filhos biológicos, Julián e uma menina.

Fuks, embora não use o próprio nome em *A resistência*, não esconde que o romance é autobiográfico e que houve de sua parte um compromisso com a veracidade do relato. Em artigo publicado no *Suplemento Pernambuco* (FUKS, s.d.), o autor conta que o livro foi concebido em meio a uma crise criativa. Inventar personagens e tramas não lhe parecia a forma adequada para contar a história que tinha em mãos.

É possível perceber, na trajetória do escritor, as reflexões que o conduziram até a autoficção. *Fragmentos de Alberto, Ulisses, Carolina e eu* (2004), vencedor do prêmio Nascente, da USP, apesar da primeira pessoa anunciada no título, não pode ser considerado um livro autobiográfico; são contos de ficção, com personagens inventados. Em *Histórias de literatura e cegueira* (2007), o escritor investiga ficcionalmente o processo criativo de escritores que lutaram contra a cegueira, a saber, o brasileiro João Cabral de Melo Neto, o irlandês James Joyce e o argentino Jorge Luis Borges. *Procura do romance* (2012), que antecede *A resistência*, é uma resposta ao problema levantado pelo autor em sua dissertação de mestrado sobre a crise do romance e a impossibilidade de narrar. É um livro de teor metaficcional que brinca com o processo de escrita e supera a tal crise do romance com a criação de um romance.

Minha luta e *A resistência* buscam responder à demanda por realidade que existe na literatura contemporânea. Ambas as obras são tentativas de expressar novas formas de realismo, a partir de um certo impasse: o desinteresse em criar situações e personagens fictícios.

A principal questão que esses romances instigam é a de se perguntar sobre quais tipos de verdade e de realidade podem ser constituídos a partir de uma matéria sabidamente irreal: a memória. Por que tantos escritores e leitores têm se interessado por esse tipo de narrativa? Quais são as características da poética que nasce dessa encruzilhada?

Projetamos algumas respostas hipotéticas para esses questionamentos: o compromisso com a verdade está lastreado no pacto proposto pelo autor que assegura que aquele texto é a história de sua vida. Os personagens de *A resistência* e de *Minha Luta* remetem a pessoas reais, do universo íntimo dos autores, que, a propósito, estão sujeitos às consequências afetivas e legais dessa escrita, o que reforça o efeito de realidade.

Os narradores de Fuks e de Knausgård são fragmentados, narram a partir de pontos de vistas móveis, deslocando-se entre o dentro e o fora do livro, em busca de identificações em um mundo fraturado. A preocupação de ambos os autores é a de legitimar o discurso literário em um contexto de colapso narrativo, que é incorporada pelos narradores no plano

da narração. É somente neste terreno liminar da escritura, onde estes enunciadores habitam, que esta luta pode ser travada.

Apesar de compartilharem princípios semelhantes, os romances se distanciam em alguns aspectos fundamentais. Fuks, por exemplo, embora esteja comprometido com a fidelidade de sua história, desconfia o tempo todo da própria narrativa. É conciso e, a despeito da natureza de sua empreitada, é contido, o que, vale ressaltar, não compromete a profundidade do efeito de sinceridade da voz narrativa.

Knausgård, ao contrário, é prolixo e radicalmente expositivo. Mesmo reconhecendo os limites de sua memória, reconhece esta falibilidade de maneira esparsa. Parece desconfiar pouco de suas reminiscências e reconstitui com riqueza de detalhes episódios passados há muitos anos, o que torna o relato, em diversos momentos, pouco confiável. Em compensação, a voz confessional de seu narrador e a exposição impiedosa de suas fraquezas despertam a impressão de franqueza.

O objetivo desta investigação é analisar como se dá a construção dos efeitos de realidade e sinceridade nestes romances, a partir da relação que se estabelece entre memória e narrativa, para entender o significado da retomada desses valores. A partir disso, buscaremos compreender as motivações que explicam a retomada das escritas de si na contemporaneidade; entender que tipo de realismo nasce dessas obras; como podemos pensar o papel do autor nesses contextos e comparar a noção de sujeito que nasce dessas representações com outros retratos do eu do passado.

Como fundamentos teóricos, a investigação terá por ponto de partida as análises seminais de Michel Foucault a respeito das escritas de si e o estudo de Jean Starobinski sobre as *Confissões* de Rousseau. No campo literário, teremos como principal fundamento o trabalho de Roland Barthes sobre realismo, e os limites da representação do eu e da realidade, na literatura.

Esses estudos fornecem a base para esta pesquisa, que dialogará, também, com teóricos franceses que se dedicaram à questão da autobiografia e da autoficção no século 20, como Lejeune (2014) e Doubrovski (este, o inventor do termo autoficção), e pesquisadores contemporâneos, como Schøllhammer (2009), Klinger (2012), Faedrich (2016) e Perrone-Moisés (2016).

A dissertação se desenvolverá em três capítulos. No primeiro deles, “A própria vida”, trataremos da demanda por histórias reais e autobiográficas na contemporaneidade, focalizando, em cada subitem, uma faceta desta questão. Assim, em “A vida como ela é”, serão investigados os motivos e o contexto que justificam esta “sede por realidade” e por autobiografias; Em “A escrita de si”, será traçado um panorama histórico da prática desde a Antiguidade até o século XVIII, tendo como base marcos teóricos que julgamos fundamentais para entender a escrita autobiográfica pós-moderna: os *hypomnemata*, as

correspondências do período do Império, o *Vita Antonii*, do ascetismo, e as Confissões de Rousseau; Em “Que importa quem fala”, abordaremos a teoria da morte do autor, defendida por Barthes e Foucault, e a autonomia do texto e do leitor; em “Autoficções”, trataremos do retorno do autor ao centro do texto e da emergência da autoficção em um contexto de forte aceitação das críticas às teorias do sujeito e da subjetividade.

O segundo capítulo, “Ficção e realidade em *A resistência*”, se dedicará à análise do romance *A resistência*, de Julián Fuks, narrativa que joga com a desconfiança permanente do narrador sobre seu relato, apesar de seu apego ao compromisso de ser o mais fiel possível à história de sua família.

“A luta de Knausgård”, terceiro e último capítulo, trará a leitura analítica de *Minha Luta*, obra cujo narrador, profundamente identificado com o autor, busca resgatar o sentido da experiência e a noção da fisicalidade do mundo por meio de uma prosa radicalmente expositiva e confessional.

Nas “Considerações finais” será proposto pensar a autoficção como uma forma encontrada por autores como Fuks e Knausgård de firmar um comprometimento maior com a literatura, assumindo uma nova postura ética e política. Nesta nova expressão de realismo, verdade e sinceridade são ressignificadas e despontam como valores primordiais.

1 A PRÓPRIA VIDA

*Forrest Gump é mato, prefiro contar uma história real.
Vou contar a minha.*

Racionais MC's.

Creio que a melhor forma de começar a pensar a autoficção é a partir de sua relação com o leitor. É com ele que se estabelece o pacto que sustenta toda a força de um relato autoficcional. Ao se apresentar também como personagem e narrador do texto, o autor assume um compromisso: o que se lê ali é a história de sua vida, seus pensamentos e sentimentos, sua verdade pessoal. Com esse laço, cria-se, além de confiança, um certo fundamento de realidade.

Parto deste princípio, porque esta é a posição que ocupo: antes de crítico, sou leitor, e, como tal, o que mais me fascina, no que se convencionou chamar de autoficção, é o efeito de realidade que o pacto biográfico estabelece.

Algo poderoso emerge do texto quando nos é sugerido que não estamos mais diante de um jogo de cenas, de que não lemos sobre a vida de personagens, mas sobre pessoas registradas em cartório, de carne e osso. A sensação é a de que se estabelece uma via direta com o autor, e de que, naquele espaço, testemunha-se um discurso íntimo, brutalmente sincero, sem máscaras.

É uma ideia ingênua que esbarra em uma série de problemas, que serão tratados ao longo desta dissertação, mas parece ser essa a chave com a qual boa parte dos leitores acessa o gênero. A veracidade do que é narrado em uma autoficção é um dos temas favoritos da imprensa e do público leitor – essa recepção não é o assunto principal desta pesquisa, mas é parte indissociável do que está em discussão.

O que investigo são as particularidades de narrativas que reivindicam a legitimidade do testemunho autobiográfico para produzir efeitos de realidade e de sinceridade, com a finalidade de atribuir à ficção a impressão de autenticidade. Para tanto, analisaremos as condições que criam o contexto favorável ao surgimento desses discursos, os impasses e limites da representação do sujeito e a natureza do denominado “pacto autobiográfico”, assim como suas motivações e significados. Essas discussões serão iluminadas pelas análises de duas obras autoficcionais que se aproximam em suas premissas, divergem em seus métodos, mas apontam para conclusões parecidas.

Em linhas gerais, o que se propõe aqui é que as autoficções respondem a uma demanda por realidade. O narrador em primeira pessoa, que se identifica com o próprio autor, aparece como uma voz que carrega certa legitimidade. Por outro lado, a representação fidedigna de um sujeito é problemática por vários motivos amplamente debatidos pela filosofia, pela psicologia e pela linguística. Qualquer tentativa de se representar o real e a verdade de um sujeito, portanto, é, inevitavelmente, impossível.

As obras escolhidas para corpus deste trabalho são marcadas por essa incapacidade. Partem de um compromisso com a verdade do que é narrado, mas sabem de sua intangibilidade. Desse paradoxo, nasce o retrato de um sujeito que se sabe duplicado, fragmentado, constituído por vozes, discursos e memórias que não são necessariamente seus, mas que coloca em discussão as noções de sinceridade e de realidade; um sujeito cuja essência só pode ser vislumbrada nas marcas de suas ausências, de suas lacunas e de seus fantasmas; um sujeito que não para de desaparecer, mas insiste em se fazer presente, em inscrever-se fisicamente.

1.1 A vida como ela é

Existe, em nosso tempo, uma demanda por histórias reais e autobiográficas. Algo que pode ser verificado em diferentes frentes: no mercado editorial, no cinematográfico, no televisivo, na profusão de blogs autorais na internet.

Mais do que um desejo do público consumidor, esse interesse parece ser algo caro à sensibilidade de nossa época. Essa “sede pelo real” também aparece no discurso de autores, como é o caso do norueguês Karl Ove Knausgård e do brasileiro Julián Fuks.

No caso do primeiro, isso aparece dentro da própria obra. *Minha Luta*, em linhas gerais, é uma série sobre a vida do próprio escritor e de sua busca existencial como sujeito e como autor. No segundo volume dessa série, em um de seus muitos momentos ensaísticos, Knausgård descreve um mal-estar com a literatura e com a própria noção de ficção – e, por extensão, com a de realidade:

[...] 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 (2014, ML2, p. 556).

Knausgård, em *Minha Luta*, é um romancista que não consegue mais escrever ficção. É um autor em busca de uma forma literária que seja convincente e se diferencie de todas as narrativas que lhe soam falsas; é um artista à procura de uma obra que represente de forma mais complexa a realidade de seu tempo.

Em *A resistência*, de Julián Fuks, não há, como em Knausgård, um pacto autobiográfico declarado. Só saberemos que se trata de uma autoficção se procurarmos essas marcas fora do texto, em entrevistas e artigos do escritor. Em um ensaio escrito para

o livro *Ficcionais 2*, publicado no site do *Suplemento Pernambuco* (s.d.), Julián fala sobre o processo de criação do romance e revela que buscou na história da própria família uma espécie de verdade e de conexão com a realidade, que pudessem servir como base para 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 inanidade, 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 esquelética, 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).

Em sua tese de doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada, *História abstrata do romance*, Fuks (2016) procura traçar a trajetória do conceito de romance a partir de ensaios, comentários, cartas e pensamentos de outros autores que já se puseram a pensar sobre o assunto. Sua intenção é flexibilizar noções rígidas que se tem sobre o gênero, mas, ao mesmo tempo, escrutinar as características que lhe são intrínsecas. Em outras palavras, o que Fuks procura é a essência de um modo narrativo multiforme.

O romance, segundo o autor, é um modo de narrar ao mesmo tempo atemporal e que expressa o presente imediato. É de sua natureza se renovar, rompendo não só com as formas que o antecederam, mas também consigo próprio. O romance tem a convicção de representar a experiência do ser, “é seu exemplo mais bem-sucedido, e no entanto reforça a certeza de que o ser será sempre irrepresentável, sua experiência resistindo a qualquer mimese” (FUKS, 2016, p. 11). Não é de se estranhar, portanto, que representar a realidade seja também outro traço distintivo do gênero.

Na trilha desse raciocínio, o autor infere que a inclinação para o realismo é algo próprio do romance. Esse desejo se expressa por diferentes maneiras, de acordo com o espírito de cada época e segundo as peculiaridades de cada cultura. Até mesmo quando o gênero se volta contra a expressão realista, o seu desejo é a denúncia da irrealidade daquela representação.

[...] Essa é a obstinação que atravessa sua trajetória: assimilar o real como não o fez nenhuma outra forma literária, chegar ao âmago da realidade através de sua representação mais expressiva ou exata. Ir além de sua imitação, ir além de uma mera cópia: tornar-se a inscrição pura, imediata, imanente do mundo, e mesmo superior a ele, por revelar a estrutura que nele se esconde (FUKS, 2016, p. 13).

A demanda por histórias verídicas verificada atualmente responderia a essa lógica. Fuks percebe um paralelo entre o que acontece hoje e o que ocorreu no surgimento do

romance, e aqui, seguimos a tese de Fuks, que estabelece como referência o lançamento de *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, no século XVIII, na Inglaterra.

No prefácio da obra, Defoe se apresenta como o editor de uma autobiografia. Crusoe, seu personagem, seria um homem real, cuja vida teria sido extraordinária. O autor afirma ter recebido aquele relato do próprio Crusoe e que não haveria motivo algum para desconfiar de sua veracidade. Para Fuks, essa informação do prefácio fez uma diferença enorme para a recepção do livro e foi um marco na história da literatura:

[...] Eu sinto que hoje o que está acontecendo é algo semelhante. Depois de a ficção cair num certo descrédito na segunda metade do século XX (ela foi perdendo para muita gente o sentido, e hoje ainda você vê pessoas que não se interessam em ler ficção, porque ela seria irrelevante, pelo seu grau de fabulação), a autoficção recria essa relação com o leitor, o leitor sente que ele pode confiar em algo que está sendo narrado ali e sente que aquilo recupera certa relevância porque é real ou porque se assemelha ao real (informação verbal).⁵

Escrever sobre a própria vida para esses dois autores – e para outros tantos-, portanto, surge como a melhor forma de se buscar uma expressão do real mais adequada para a atualidade.

1.2 A escrita de si

Uma explicação possível para esta tendência, e também uma crítica a ela, é atribuir-lhe uma inclinação ao narcisismo e ao voyeurismo, característicos das sociedades capitalistas contemporâneas. Certamente, muito da motivação da escrita autobiográfica vem desses traços, mas seria simplista demais reduzi-la, apenas, a essa interpretação.

Embora seja um termo recente, a autoficção não é exatamente um gênero novo, mas pertence à longa tradição das escritas de si. Essa prática, registrada desde os gregos antigos, teve ao longo da história diferentes significados, mas parece carregar alguns temas recorrentes. Em sua análise sobre a temática, Michel Foucault analisa retrospectivamente significações da escrita de si praticada pelo cristianismo do século IV e na época do Império, identificando traços comuns entre elas: [...] “a estreita ligação à camaradagem, o ponto de aplicação aos movimentos do pensamento, o papel de prova de verdade.” (FOUCAULT, 2004, p. 130).

Dentro do ascetismo, filosofia de vida que defende o refreamento dos prazeres mundanos, escrever os movimentos da alma era uma forma de conhecer os próprios pecados. Atanásio, principal teólogo asceta, cujo texto é analisado por Foucault, diz que o ato de escrever era um modo de enganar o demônio: “ao trazer à luz os movimentos do pensamento, dissipa a sombra interior onde se tecem as tramas do inimigo” (FOUCAULT, 2004, p. 129).

⁵ Entrevista concedida a mim por telefone, em 16 nov. 2016.

A escrita de si também aparece como substituta dos companheiros de ascese; a autoescrita é uma forma de estabelecer um diálogo consigo, mas, também, de submeter-se a um outro olhar e, portanto, de abrir um espaço de conversa com um outro:

[...] A escrita de si mesmo aparece aqui claramente na sua relação de complementaridade com a anacorese: atenua os perigos da solidão; dá o que se viu ou pensou a um olhar possível; o fato de se obrigar a escrever desempenha o papel de um companheiro, ao suscitar o respeito humano e a vergonha; podemos, pois, propor uma primeira analogia: aquilo que os outros são para o asceta numa comunidade, sê-lo-á o caderno de notas para o solitário. Mas, simultaneamente, uma segunda analogia se coloca, referente à prática da ascese como trabalho não apenas sobre os atos mas, mais precisamente, sobre o pensamento: o constrangimento que a presença alheia exerce sobre a ordem da conduta, exercê-lo-á a escrita na ordem dos movimentos internos da alma (FOUCAULT, 2004, p. 129).

Na época do Império, a escrita de si tinha papel considerável no adestramento de si. Em Epicteto, a prática aparece como uma das três frentes fundamentais para o desenvolvimento pessoal: deve-se meditar, escrever e treinar (verbo que, aqui, remete ao exercício físico, do grego *gymnazein*). A finalidade dessa práxis é fazer com que os discursos, tidos como verdadeiros, se convertam em ações fundamentadas pela razão, transformando a verdade em ethos:

[...] Nestes textos de Epicteto, a escrita aparece regularmente associada à "meditação", a esse exercício do pensamento sobre si mesmo que reativa o que ele sabe, se faz presente um princípio, uma regra ou um exemplo, reflete sobre eles, os assimila, e se prepara assim para enfrentar o real (FOUCAULT, 2004, p. 130).

Esse mesmo princípio norteava outras duas formas da escrita sobre si: os *hypomnemata* e as correspondências. A rigor, os *hypomnemata* eram livros de contabilidade, de registros burocráticos, mas, entre um certo público, acabou se transformando em "livro de vida", como define Foucault: um espaço onde se anotavam memórias, reflexões, pensamentos sobre leituras, trechos do que foi lido, testemunhos etc. Constituíam-se, assim, em matéria-prima para reflexões ulteriores, que visavam combater sentimentos indesejados, como a inveja, a cólera, ou superar situações de infortúnio, luto e ruína.

Os *hypomnemata*, no entanto, não têm como propósito a purificação da alma ou mesmo trazer à luz algo obscuro, mas, consolidar discursos já ditos, "reunir aquilo que se pôde ouvir ou ler, e isto com uma finalidade que não é nada menos que a constituição de si" (FOUCAULT, 2004, p. 131.). Isso diz respeito à época em que se inserem, numa cultura marcada pela tradição e pela autoridade de seus discursos: [...] "Tal é o objetivo dos *hypomnemata*: fazer da recolecção do logos fragmentário e transmitido pelo ensino, a audição ou a leitura, um meio para o estabelecimento de uma relação de si consigo próprio tão adequada e completa quanto possível" (FOUCAULT, 2004, p. 132). Por meio desse trabalho, de natureza subjetiva, constitui-se o sujeito além do discurso, o indivíduo de carne e osso.

[...] O papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constituiu, um "corpo" (quicquid lectione collectum est, stilus redigat in corpus). E, este corpo, há que entendê-lo não como um corpo de doutrina, mas sim – de acordo com a metáfora tantas vezes evocada da digestão – como o próprio corpo daquele que, ao transcrever as suas leituras, se apossou delas e fez sua a respectiva verdade: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida "em forças e em sangue" (in vires, in sanguinem). Ela transforma-se, no próprio escritor, num princípio de ação racional (FOUCAULT, 2004, p. 134).

A constituição de um corpo pela escrita tem particular importância para a autoficção. O que vemos, tanto em Fuks quanto em Knausgård, é a trajetória da formação de um sujeito por meio do discurso literário, de uma escrita que reflete sobre a própria condição humana de quem escreve. Encarnar-se na escrita é um desejo latente dessas escrituras autoficcionais, como veremos nas análises dos capítulos 2 e 3.

Apesar de guardar alguma semelhança com os hypomnemata, a epistolografia se distingue deles. Mais do que uma forma de adestramento de si, as cartas são um meio pelo qual se constitui uma expressão de si próprio e do outro. Cria-se uma representação própria e de outrem. A missiva também é uma maneira do escritor fazer-se presente a outra pessoa, uma presença "imediate e quase física" (FOUCAULT, 2004, p. 136).

[...] Escrever é pois "mostrar-se", dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro. E deve-se entender por tal que a carta é simultaneamente um olhar que se volve para o destinatário (por meio da missiva que recebe, ele sente-se olhado) e uma maneira de o remetente se oferecer ao seu olhar pelo que de si mesmo lhe diz. De certo modo, a carta proporciona um face-a-face. Aliás, Demétrio, ao expor no *De elocutione* aquilo a que deve obedecer o estilo epistolar, sublinhava que não podia deixar de ser um estilo "simples", livre na composição, despojado na escolha das palavras, pois cada um aí deve desvelar a sua alma. A reciprocidade que a correspondência estabelece não se restringe ao simples conselho ou ajuda; é ela a do olhar e do exame. A carta que, na sua qualidade de exercício, labora no sentido da subjetivação do discurso verdadeiro, da sua assimilação e da sua elaboração como "bem próprio", constitui também e ao mesmo tempo uma objetivação da alma (FOUCAULT, 2004, p. 136).

A relação com o outro estabelecida pela correspondência traz algo diferente da escrita de si. Apesar da introspeção inerente ao exercício, o gênero deve ser entendido mais como uma "abertura de si mesmo que se dá ao outro." (FOUCAULT, 2004, p. 136).

Há, ainda, nesses três exemplos da escrita de si, outros temas que, de diferentes maneiras, até hoje repercutem na autoficção: a constituição de um sujeito por meio de discursos fragmentados de terceiros voltado à prática (*hypomnemata*); o esclarecimento de sentimentos obscuros (ascetas); a coincidência do olhar que se volta para si próprio com o olhar do outro (correspondência) e a busca por materializar a alma e a criação de uma presença por meio da escrita (correspondência). Comum a todos é a busca por uma expressão sincera.

Esses temas são resgatados e expostos a novos problemas, séculos depois, pelo filósofo Jean-Jacques Rousseau. Em suas Confissões, escritas entre 1764 e 1770 e tidas por alguns como o marco inaugural da autobiografia moderna, Rousseau descreve a trajetória de seu pensamento a fim de oferecer ao leitor um retrato cristalino de seu ser.

Conforme os estudos de Jean Starobinski, o ponto de partida do pensador é a percepção do abismo existente entre sua percepção e a dos outros. Rousseau se diz incapaz de dissimular, e acredita que sua subjetividade é claramente expressa em seu rosto: crê que as emoções são poderosas demais para serem escondidas. No entanto, nota que as pessoas não o enxergam da maneira como ele se percebe, o que seria, para ele, um problema do olhar dos outros sobre ele.

Embora reconheça a estranheza de alguns atos seus, Rousseau não os atribui às trevas essenciais, mas acredita que basta narrá-los, em atitude confessional, para que o problema da obscuridade seja resolvido. Ele tem a intenção de tratar os pensamentos de maneira transparente, sem sombras, mas parece desconfiar muito pouco de si:

[...] Se vemos algumas vezes a meditação de Rousseau partir de uma confissão de ignorância de si, jamais o vemos chegar a semelhante confissão. As lacunas de sua memória não o inquietarão: jamais ele se dirá, como Proust, que o acontecimento esquecido esconde uma verdade essencial. Para Rousseau, o que escapa à sua memória não tem importância; só pode ser o acidental (STAROBINSKI, 2011, p. 247).

Mesmo ainda muito distante das teorias do inconsciente, que colocariam em xeque toda representação de si no século XX, Rousseau reconhece os perigos da dissimulação de um autorretrato. Ele questiona o caráter fictício e arbitrário que a imagem que alguém tem de si pode ter, mas dirige essas objeções apenas a seus predecessores. Rousseau crê ser “o único, o primeiro, a oferecer de si um retrato completo. Pela primeira vez, um homem vai pintar-se tal como é...” (STAROBINSKI, 2011, p. 256)

Para o filósofo, a vantagem que ele tem diante dos outros vem do fato de que ele conhece verdadeiramente não apenas a si próprio, mas também a alguém fora dele. Somente ao conhecer efetivamente um próximo, e não o julgando segundo parâmetros aplicados a si mesmo, é possível superar a ilusão do amor próprio. No entanto, Rousseau mesmo não coloca isso em prática e trata apenas de si. É, segundo Starobinski, um autoritarismo do filósofo, que não aplica os mesmos critérios estabelecidos aos outros para si mesmo.

O dilema de Rousseau passa a ser, então, traduzir essa verdade intuitiva e pessoal ao seu leitor. Como fazê-lo em uma única palavra, sinteticamente? Sua aposta é na exposição múltipla de seus pensamentos, sentimentos, fatos de sua vida, detalhes de sua biografia e confiar ao leitor a tarefa de juntar todas as peças e traçar o seu retrato final.

Ele não deve calar nada, mesmo sob o risco de mal-entendidos. Rousseau acredita que, ao expor tudo detalhadamente, não restará dúvidas sobre sua honestidade:

[...] Rousseau vai mostrar “todas as sinuosidades” de sua “alma”; vai exibir na duração biográfica uma verdade global que o sentimento possui de imediato. Sua unidade, sua simplicidade, ele vai deixá-las desfazer-se em uma multiplicidade de instantes vividos sucessivamente, para melhor mostrar a lei segundo a qual tudo é coeso e se liga em seu caráter; vai mostrar como se tornou o que é. Vai então enunciar discursivamente toda a história de sua vida, com a condição de exigir dos outros que façam eles próprios sua síntese (STAROBINSKI, 2011, p. 258).

Como Rousseau não é capaz de sintetizar todo o seu caráter em uma palavra, ele acredita que com a exposição abundante de todos os acontecimentos, sentimentos e documentos, não restará dúvida, ao leitor, sobre a sua integridade. Starobinski frisa que Rousseau não duvida de sua unidade, mesmo reconhecendo e apontando contradições e descontinuidades. Para ele seria mais honesto oferecer o conjunto de peças que compõem a sua natureza do que entregar todo o retrato acabado:

[...] Tudo é coeso [...] tudo é uno em meu caráter [...] e esse curioso e singular conjunto tem necessidade de todas as circunstâncias de minha vida para ser bem desvelado. Se eu me encarregasse do resultado e lhe dissesse (ao leitor): “Esse é o meu caráter”, ele poderia acreditar, se não que o engano, ao menos que me engano. Mas detalhando-lhe com simplicidade tudo que me aconteceu, tudo que fiz, tudo que pensei, tudo que senti, não posso induzi-lo ao erro a menos que o queira, e, ainda mesmo o querendo, não o conseguiria facilmente dessa maneira. Cabe a ele reunir esses elementos e determinar o ser que eles compõem; o resultado deve ser obra sua, e, se ele então se engana, todo o erro será seu [...] Não cabe a mim julgar da importância dos fatos, devo dizê-los todos, e deixar-lhe o cuidado de escolher (ROUSSEAU, 1782, liv. IV. OC, I, p. 175 apud, STAROBINSKI, 2011, p. 259).

Dois problemas surgem de imediato: ao confiar a montagem da imagem ao leitor, podemos imaginar que esse é um gesto de um homem que nada teme, tão confiante que está em sua integridade; por outro, ao entregar toda a responsabilidade àquele que lê, atribui-lhe também todos os ônus dos mal-entendidos.

Outra questão que Rousseau precisa enfrentar é como contar tudo, que método seguir, em qual ordem? Seriam narradas todas as circunstâncias marcantes de sua vida? Mas não seria essa uma tarefa interminável? Como fazer escolhas com uma premissa tão grandiosa, que não resistiria ao peso de qualquer omissão? O filósofo se lança, então, a esse empreendimento, incorporando todas essas dúvidas, ciente de que é preciso nada ocultar e que o resultado dessa jornada só poderia ser o fracasso ou o sucesso absolutos.

Também se impunha como decisiva a Rousseau a escolha de uma linguagem adequada, um estilo que desse conta de seu objeto, “e esse objeto não é nada de exterior, nada “de objetivo”: é o *eu* do escritor, sua existência pessoal, em sua infinita complexidade e em sua diferença absoluta” (STAROBINSKI, 2011, p. 262). Essa escrita precisaria ser maleável e variada para dar conta de todas as diversidades e contradições, assim como dos momentos absolutamente banais que compunham sua vida.

[...] O homem, aqui, quer expressamente se confiar a uma linguagem que o representará e na qual poderá reconhecer sua própria substância. Mas a sua substância, se é preciso que a explicita, é a sua história; e a sua história, se é preciso que a decomponha em seus elementos constitutivos, é uma multidão infinita de pequenos acontecimentos sem nobreza e sem coerência aparente. *Com todo o rigor, se fosse preciso assinalar “cada impressão que deixou marca”, seria preciso narrar cada instante, pois cada instante é um começo, um ato inaugural. [...] Dizer todos os começos seria dizer todos os instantes: mas essa extrema fidelidade da linguagem à vida é dificilmente pensável. Supondo-se mesmo que a isso se chegasse, seria substituir a vida pela linguagem. Aquela se esvaeceria na palavra que a desdobra. Ora, para Rousseau, na ordem dos valores, a vida se coloca antes da “literatura”, que não é mais que sua sombra.* (STAROBINSKI, 2011, p. 263; grifo meu).

Esta colocação de Starobinski demarca um ponto crucial: Rousseau se depara com a impossibilidade de escrever sobre uma vida, em toda sua complexidade. Além do mais, esse trabalho implicaria a perda do encanto do prazer silencioso, aquele que advém do recolhimento da vida vivida, externo à literatura, algo caro a ele.

Em todo caso, uma premissa se impunha a Rousseau (STAROBINSKI, 2011, p. 263) indiscutivelmente: “seguir cronologicamente o desenvolvimento de sua consciência, recompor o traçado de seu progresso, percorrer a sequência natural das ideias e dos sentimentos, reviver pela memória o encadeamento das causas e dos efeitos que determinaram seu caráter e seu destino” (STAROBINSKI, 2011, p. 263), tal qual o método usado por ele para analisar a história em *Discurso sobre a origem da desigualdade*, que parte do pressuposto de que é preciso remontar aos primórdios para encontrar ali as motivações do presente.

Trata-se, segundo a análise de Starobinski, de identificar o surgimento das primeiras impressões que marcam a alma do filósofo e enxergar suas reverberações ao longo do tempo. Esses marcos podem ser descontínuos e novas “primeiras impressões” também surgem no decorrer do trajeto. Para Rousseau, é preciso mostrar que esse movimento é coeso e que o encadeamento e a descontinuidade não são inconciliáveis.

[...] Os primeiros traços que se gravaram em minha cabeça aí permaneceram, e aqueles que aí se imprimiram na sequência antes se combinaram com eles do que os apagaram. Há uma certa sucessão de afeições e de ideias que modificam as que as seguem, e que é preciso conhecer para bem julgá-las. Eu me aplico em bem desenvolver por toda parte as primeiras causas para fazer sentir o encadeamento dos efeitos. (ROUSSEAU, 1782, liv. IV. OC, I, p. 174-5, apud, STAROBINSKI, 2011, p. 264).

Inevitavelmente, Rousseau fazia escolhas ao narrar a própria vida, contrariando sua premissa de que todo julgamento caberia aos leitores. Mesmo quando expunha uma carta, por exemplo, emitia sua opinião, sobre ela, logo em seguida. Não haveria como ser diferente, defende Starobinski, pois quem conta a história de sua vida dá a ela, invariavelmente, um sentido. É preciso, afinal, pontuar onde começa a história e essa escolha sempre será arbitrária.

No caso das escolhas de Rousseau, afirma Starobinski que existe um sentido de causa e efeito determinante, pois ele se enxerga preso aos efeitos de seu passado, uma vítima de certa lei do destino, não tendo poder algum sobre esse passado, que o condiciona, e tampouco pode agir contra quem o maldiz no presente. O único espaço em que encontra a possibilidade de ser livre é no campo da escrita, guiado por seu sentimento interior e a determinação de que, ali, ninguém o alcançará. Livre de qualquer coerção externa, a verdade aparecerá na própria escritura, sujeita aos sabores do presente:

[...] Se quero fazer uma obra escrita com cuidado como as outras, não me pintarei, eu me mascararei. Aqui é de meu retrato que se trata, e não de um livro. Vou trabalhar por assim dizer na câmara escura; aí não é preciso nenhuma outra arte que não a de seguir exatamente os traços que vejo acentuados. Tomo então meu partido sobre o estilo, assim como sobre as coisas. Não me empenharei

absolutamente em torná-lo uniforme; terei sempre aquele que me vier, o mudarei segundo o meu humor, sem escrúpulo, direi cada coisa como a sinto, como a vejo, sem rebuscamento, sem embaraço, sem me tolher pela miscelânea. Entregando-me ao mesmo tempo à lembrança da impressão recebida e ao sentimento presente, pintarei duplamente o estado de minha alma, a saber, no momento em que o evento me aconteceu e no momento em que o descrevi; meu estilo desigual e natural, ora rápido e ora difuso, ora sensato e ora louco, ora grave e ora alegre fará ele próprio parte de minha história. (ROUSSEAU, apud, STAROBINSKI, 2011, p. 266).

Essa verdade só é possível quando Rousseau se entrega à lembrança e a esse movimento espontâneo da linguagem. Aqui, o passado não é mais a força imperativa que determina o trajeto, pelo contrário, é o presente que define o significado do que passou. “Assim, em vez de se sentir produzido por seu passado, Rousseau descobre que o passado se produz e se move nele, no surgimento de uma emoção atual” (STAROBINSKI, 2011, p. 266).

Starobinski argumenta que surge, neste momento, uma nova concepção de escrita de si, cujo alcance irá até o surrealismo: o enunciador abdica de ter o leme nas mãos e se deixa levar pelas palavras e reminiscências (STAROBINSKI, 2011, p. 267). Rousseau afirma que mudará seu estilo de acordo com seu humor, mas o que acontece na prática é a entrega do escritor às lembranças e às emoções. É dessa entrega que nascem as palavras. A linguagem assume o controle.

[...] A partir daí a relação entre o sujeito falante e a linguagem deixa de ser uma relação instrumental, análoga à do trabalhador com sua ferramenta; agora o sujeito e a linguagem não são mais exteriores um ao outro. O sujeito é sua emoção, e a emoção é imediatamente linguagem. Sujeito, linguagem, emoção já não se deixam distinguir. A emoção é o sujeito que se desvela, e a linguagem é a emoção que se fala. (STAROBINSKI, 2011, p. 267).

A verdade possível à autobiografia, argumenta Starobinski, reside nesse gesto: entregar-se sem medo ao desvelamento da memória e ao sentimento e, dessa forma, a questão de encontrar a linguagem adequada está resolvida: “[...] A linguagem é a emoção imediatamente expressa, e em vez de ser a ferramenta convencional que serve para a revelação de uma realidade oculta, é ela própria o segredo revelado, o oculto tornado instantaneamente manifesto” (STAROBINSKI, 2011, p. 268).

Rousseau compreende que o acesso ao passado por meio de fatos objetivos é impossível. A reconstituição pela memória é falha e limitada. Poucas cenas se apresentam sólidas e vivas. A interpretação desses fatos é sugestível, oscila de acordo com o estado de espírito. Mas, para Rousseau, o essencial, que é o sentimento, permanece intacto.

[...] Pois o essencial não é o fato objetivo, mas o sentimento; e o sentimento de outrora pode surgir novamente, irromper em sua alma, tornar-se emoção atual. Ainda que a “cadeia dos acontecimentos” não seja mais acessível à sua memória, resta-lhe a “cadeia dos sentimentos”, em torno dos quais poderá reconstruir os fatos materiais esquecidos. O sentimento é, portanto, o coração indestrutível da memória, e é a partir do sentimento que, por uma espécie de indução, Jean-Jacques poderá redescobrir as circunstâncias exteriores, as “causas ocasionais” (STAROBINSKI, 2011, p. 269).

O passado, para Rousseau, só pode ser reconstituído por essa memória afetiva; inútil tentar resgatá-lo por uma reflexão racional rigorosa. As impressões deixadas pelos

objetos são muito mais intensas do que os objetos em si. No entanto, há exceções, existem as lembranças que de tão profundas e complexas são indizíveis, não é possível representá-las em palavras.

Dentro dessa lógica, não interessa se esse passado é distorcido ou se essas reminiscências são precisas:

[...] A verdade que Rousseau quer comunicar-nos não é a exata localização dos fatos biográficos, mas a relação que ele mantém com o seu passado. Ele se pintará duplamente, já que, em vez de reconstituir simplesmente sua história, conta-se a si mesmo tal como revive sua história ao escrevê-la. Pouco importa, então, se preenche pela imaginação as lacunas de sua memória; a qualidade de nossos sonhos não exprime a nossa natureza? Pouco importa a parca semelhança “anedótica” do autorretrato, pois que a alma do pintor manifestou-se pela maneira, pela pincelada, pelo estilo. Ao deformar sua imagem, ele revela uma realidade mais essencial, que é o olhar que dirige a si mesmo, a impossibilidade em que está de apreender-se de outra maneira que não se deformando. [...] Esse conjunto constitui uma verdade mais completa, mas que escapa às leis habituais da verificação. Não estamos mais no domínio da *verdade* (da *história* verídica), estamos agora no da *autenticidade* (do *discurso* autêntico). (STAROBINSKI, 2011, p. 270-271; destaque do autor).

Rousseau está convencido de que um autorretrato sempre será fiel a quem o pintou. Por mais que existam desvios, imprecisões, a fonte é sempre a mesma: a essência do eu que se retrata. E é da natureza do eu essa maleabilidade e fluidez. Um autorretrato nunca será a cópia fiel de um “eu-objeto” (STAROBINSKI, 2011, p. 271), mas a representação da busca de si. “Eu sou a minha busca de mim mesmo. E, mesmo quando esqueço de mim e me perco em minha palavra, essa palavra me revela e me exprime ainda.” (STAROBINSKI, 2011, p. 271).

Essa palavra reveladora, é, segundo Starobinski, a “palavra autêntica”, que está livre para inventar, deformar, porque segue a sua própria lei. Uma lei que não exige que se reproduza uma realidade, mas que se crie uma verdade, livre e constante, no seu próprio ato de desenvolvimento.

Palavra e ser coincidem de imediato. Escrevo, logo, sou. A questão aqui não é mais a da representação:

[...] Já não é necessário que o eu remonte em busca de sua fonte; essa fonte está aqui mesmo, no instante presente em que a emoção surge. Tudo se passa, com efeito, num presente tão puro que o próprio passado é aí revivido como sentimento presente. A grande questão, em consequência, não é de se pensar nem de se julgar, mas de ser-se. (STAROBINSKI, 2011, p. 272).

Trata-se, portanto, de um compromisso consigo mesmo, da busca não apenas de uma verdade, mas de uma práxis existencial. Procura, essa, interminável e que, paradoxalmente, implica um distanciamento de si:

[...] Corro o perigo de não ser eu? Sim, pensa Rousseau, corro o perigo de me escapar pois o homem possui o dom da reflexão, isto é, o perigoso privilégio de viver distanciado de si mesmo; em consequência, *ser-se* não é tão fácil como parece. Jamais acabamos de nos recuperar da reflexão que nos aliena. Senão, porque seria preciso dizer-se tão longamente a fim de ser-se? Isso significa que a unidade indivisa ainda não é possuída. Ter de continuar a escrever e a justificar-se prova que nunca se faz mais do que começar a ser-se, e que a tarefa está sempre diante de nós. (STAROBINSKI, 2011, p. 273).

São muitos os problemas levantados por Rousseau em sua obra. Nela, a linguagem se configura como um campo onde a experiência é, ao mesmo tempo, imediata e mediatizada pela palavra, de modo que o escritor e sua fonte interior se misturam. O eu autêntico é a própria palavra, mas essa autenticidade precisa ser conquistada e de nada vale se o leitor (ou testemunha) não a aceita.

Para Starobinski, ao levantar essas questões, Rousseau acaba por inventar a atitude que caracterizaria a literatura moderna. Foi Rousseau “o primeiro a viver de uma maneira exemplar o perigoso pacto do eu com a linguagem: a nova aliança na qual o homem se faz verbo.” (STAROBINSKI, 2011, p. 273).

1.3 “Que importa quem fala?”

Mas quem é esse homem que se faz verbo e quais seriam os perigos desse pacto? Quem fala em um texto literário: a linguagem ou quem escreve?

Em 1968, Roland Barthes partia dessas questões para defender a primazia da linguagem em detrimento do autor (BARTHES, 2004, p. 57). Denunciava o que chamou de “império do autor”: o pensamento que atribuía à figura do escritor o protagonismo na discussão literária.

Michel Foucault, assim como Barthes, questiona esse entendimento e argumenta que a figura do autor é uma invenção que serve à instituição capitalista, é uma noção que responde à lógica da propriedade privada, do lucro e da individualidade.

[...] A noção de autor constitui o momento forte de individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia também, e na das ciências. Mesmo hoje, quando se faz a história de um conceito, de um gênero literário ou de um tipo de filosofia, creio que tais unidades continuam a ser consideradas como recortes relativamente fracos, secundários e sobrepostos em relação à unidade primeira, sólida e fundamental, que é a do autor e da obra. (FOUCAULT, 2009, p. 33).

A tese foucaultiana sobre o autor é que este é uma função, não um sujeito biográfico. A escrita só se refere a si própria. Quando alguém escreve, abre-se um espaço onde a linguagem se manifesta e o sujeito não para de desaparecer.

[...] a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos: não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários “eus” em, simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar. (FOUCAULT, 2009, p. 56-57).

Para Barthes seria impossível determinar a origem de quem enuncia porque é da natureza da escritura o apagamento de toda voz: “A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve”. (BARTHES, 2004, p. 57)

Um exemplo são as sociedades etnográficas, nas quais existia sempre um narrador, um xamã, por exemplo, que era um mediador da narrativa. Esse recitador, de acordo com Barthes, exercia uma função, não era admirado o sujeito, o que se podia admirar era a performance, “o domínio do código narrativo” (BARTHES, 2004, p. 58).

No entanto, diz Barthes, essa percepção tem variado. O autor seria, segundo ele, apontando para a mesma direção que Foucault, uma personagem moderna, inventada por nossa sociedade que descobriu o prestígio da pessoa humana em sua saída da Idade Média, passando pelo empirismo inglês, o positivismo francês e a Reforma. Seria, então, o positivismo da ideologia capitalista que teria atribuído essa maior importância à “pessoa” do autor.

Embora ainda fosse muito poderoso esse “império”, que insistia em enxergar a literatura pelo prisma dos gostos pessoais do autor, muitos escritores se esforçavam por colocar a linguagem no centro da escritura em detrimento da pessoa que escrevia. Mallarmé, Proust e os surrealistas foram alguns dos que demonstraram que quem *performa* é a linguagem, não o autor. No caso dos surrealistas, a experiência de entrega ao inconsciente é o ponto de fissura:

[...] O surrealismo, finalmente, para nos atermos a essa pré-história da modernidade, não podia, sem dúvida, atribuir à linguagem um lugar soberano, na medida em que a linguagem é sistema, e aquilo que se tinha em mira nesse movimento era, romanticamente, uma subversão direta dos códigos – aliás ilusória, pois um código não pode se destruir, pode-se apenas jogar com ele; mas, recomendando sempre frustrar bruscamente os sentidos esperados (era a famosa sacudida surrealista), confiando à mão o cuidado de escrever tão depressa quanto possível aquilo que a cabeça mesma ignora (era a escritura automática), aceitando o princípio e a experiência de uma escritura coletiva, o Surrealismo contribuiu para dessacralizar a figura do autor. (BARTHES, 2004, p. 60).

Linguisticamente, a enunciação é um processo vazio que dispensa a necessidade de ser preenchida por seus interlocutores. Aquele que diz “eu” só existe enquanto sujeito, nunca como pessoa, sendo completamente vazio na enunciação, o que é suficiente para sustentar a linguagem (BARTHES, 2004, p. 60).

Foi Benveniste quem demonstrou que não existe um referente fixo para aquele que se enuncia na primeira pessoa do singular. Cada ato de enunciação é um ato novo, algo que fora intuído filosoficamente por Rousseau em suas *Confissões*.

[...] Este discurso que enuncia aparecerá cada vez que ele é reproduzido, como o mesmo ato para aquele que o entende, mas para aquele que o enuncia, é cada vez mais novo, porque realiza a cada vez a inserção do locutor num momento novo do tempo e numa textura diferente de circunstâncias e de discursos. (BENVENISTE, 1989, p. 68).

Barthes fala em afastamento do autor (cita o exemplo de Becket, de quem se poderia falar sobre o distanciamento do autor, uma figura que diminui no fundo do palco literário). Esse distanciamento não seria apenas um fato histórico ou um ato de escritura, “ele transforma radicalmente o texto moderno (ou – o que dá na mesma – o texto é, doravante,

feito e lido de tal forma que nele, em todos os níveis, ausenta-se o autor)." (BARTHES, 2004, p. 61).

Isso ocorre, de acordo com Barthes, porque, primeiro, o tempo não é mais o mesmo: antes concebia-se que o autor precedia o texto, ele existia em relação ao texto no passado, nutria o texto, estava para o texto como um pai está para o filho. Na modernidade, pelo contrário, o escritor nasce ao mesmo tempo que seu texto; não existe outro tempo que não seja o do próprio ato enunciativo.

Acompanha essa percepção a noção de que, ao se inscrever na escritura, o autor carrega para dentro dela muitas outras vozes além da sua, que acaba por se diluir entre tantas outras. É importante destacar que essa compreensão vem amparada por um debate mais amplo e intenso sobre o sujeito em outros campos, como a filosofia e a psicologia. São múltiplas as vozes de um indivíduo e de um discurso:

[...] um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a "mensagem" do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura. [...] o escritor pode apenas imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo que nunca se apoie em apenas uma delas; quisera ele exprimir-se, pelo menos deveria saber que a "coisa" interior que tem a pretensão de "traduzir" não é senão um dicionário todo composto, cujas palavras só podem explicar através de outras palavras, e isto indefinidamente [...] sucedendo ao Autor, o escritor já não possui em si paixões, humores, sentimentos, impressões, mas esse imenso dicionário de onde retira uma escritura que não pode ter parada: a vida nunca faz outra coisa senão imitar o livro, e esse mesmo livro não é mais que um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada. (BARTHES, 2004, p. 62).

Reduzir a leitura da escritura à radiografia de um sujeito é deixar de considerar todo o universo ao redor desse indivíduo. Ao se atribuir um autor a um texto, opera-se uma tentativa de decifração deste, de encerramento de seu significado. Para Barthes, isso só convém à crítica, não à toa, diz ele, o reinado do autor é também o da crítica. Um texto, por conta de sua natureza múltipla, não pode ser explicado, apenas desenredado:

[...] Na escritura múltipla, com efeito, tudo está para ser deslindado, mas nada para ser decifrado; a estrutura pode ser seguida, "desfiada" (como se diz uma malha de meia que escapa) em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios, mas não há fundo; o espaço da escritura deve ser percorrido, e não penetrado; a escritura propõe sentido sem parar, mas é sempre para evaporá-lo: ela procede a uma isenção sistemática do sentido. Por isso mesmo, a literatura (seria melhor passar a dizer a escritura), recusando designar ao texto (e ao mundo como texto) um "segredo", isto é, um sentido último, libera uma atividade a que se poderia chamar contrateológica, propriamente revolucionária, pois a recusa de deter o sentido é finalmente recusar Deus e suas hipóteses, a razão, a ciência, a lei. (BARTHES, 2004, p. 63).

O que se reivindica com a morte do autor é a autonomia do texto e do leitor. Para Barthes, o leitor é o espaço onde o texto ganha unidade, sem reduzir-se à pessoa real. Essa foi a noção dominante na década de 1960.

1.4 Autoficções

Podemos afirmar com segurança que qualquer obra literária carrega em si elementos ligados a seu autor. Quem escreve, mesmo ao criar deliberadamente, o faz a partir de um ponto de vista particular; está sempre, em última instância, partindo de seus pensamentos e reflexões, de situações vividas ou observadas por ele.

Por outro lado, por mais que alguém se esforce em captar a mais fina essência de seu ser e de sua experiência, e se proponha a representar fielmente sua história, está fadado à constituição de um retrato tão fictício quanto qualquer fabulação, porque este “eu”, como demonstrado substancialmente pela filosofia, psicologia e linguística, é uma construção imaginária.

Cada eu, já é um outro, pois, ao narrar qualquer história faz-se escolhas, conscientes ou não: selecionam-se ângulos, faz-se elipses, omite-se detalhes que se considera insignificantes (ou embaraçosos). Quando se relembra um mesmo episódio, anos depois, outros aspectos vêm à tona e, com eles, novas interpretações e significados. Estamos sempre a criar autoficções. São elas, como nos lembra Leyla Perrone-Moisés,

[...] que nos permitem dar um sentido a nosso passado e planejar nosso futuro. Entretanto, esse sujeito individual e esses sentidos, passados ou futuros, são sempre provisórios, sempre imaginários, no sentido psicanalítico. E quando essa narrativa pretende ser literária, a distância entre o discurso e a realidade é ainda maior (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 209).

Essa separação, segundo ela, é maior na linguagem escrita porque, mais uma vez evocando Benveniste, para se identificar a quem se refere um pronome pessoal dependemos do contexto da fala: “Na linguagem escrita, logo que o enunciador diz “eu”, ele se desdobra em dois: aquele que enuncia no mundo real e aquele outro que passa a existir por escrito”. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 208).

O termo autoficção foi publicado pela primeira vez na quarta capa do livro *Fils* (Filho), em 1977, do escritor e crítico francês Serge Doubrovsky. Desde o início dessa década, Doubrovsky se dedicava aos estudos da autobiografia. *Fils* tem como objetivo explicar, na prática, o sentido de autoficção, que assim se define:

[...] Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, ao fim de suas vidas, e em belo estilo. 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. Encontro, fios de palavras, aliterações, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autoficção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer. (DOUBROVSKY apud FAEDRICH, 2016, p. 35).

O conceito de Doubrovsky, em grande medida, procura dar respostas a algumas problematizações de Philippe Lejeune, levantadas em *L'autobiographie en France*, de 1971. Com este livro, Lejeune dava início à sua tentativa de delimitar conceitualmente e de

legitimar o gênero autobiográfico, tido como um estilo literário inferior entre os críticos franceses, mesmo sendo extremamente popular no país.

Deu sequência a este trabalho, *Le pacte autobiographique* (1975), marco teórico do pesquisador, que reivindicava à autobiografia o status de literatura e o caráter de verdade individual.

Para Lejeune, a autobiografia pode ser definida como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014, p. 16). Outra condição *sine qua non* é o não anonimato do autor desse relato: para que o leitor saiba que se trata de uma autobiografia, é preciso que aquele que diz “esta é minha vida” se apresente.

Dessa forma, firma-se o que Lejeune chamou de “pacto autobiográfico”, um contrato de confiança entre autor e leitor que sustenta a veracidade desse relato. A principal condição para a fiabilidade desse compromisso é a coincidência onomástica entre Autor, Narrador e Personagem-Protagonista (A = N = P).

Se desconsiderarmos o pacto dentro da definição proposta, veremos que autobiografia e romance podem ser facilmente confundidos. Por isso Lejeune defende o compromisso nominal.

Para qualquer leitor, um texto de aparência autobiográfica que não é assumido por ninguém se assemelha, como duas gotas, a uma ficção. [...] O que define a autobiografia para quem a lê é, antes de tudo, um contrato de identidade que é selado pelo nome próprio. E isso é verdadeiro também para quem escreve o texto. Se eu escrever a história de minha vida sem dizer meu nome, como meu leitor saberá que sou eu? (LEJEUNE, 2014, p. 39)

É importante destacar que o ponto de vista adotado por Lejeune para essa primeira análise é o do leitor. Pensar a partir da interioridade de um autor, segundo ele, seria muito mais problemático, por não ser essa a posição que ele ocupava e por ser a leitura que faz um texto funcionar, uma vez que a escrita é sempre destinada a quem a lê.

Lejeune não ignora a problemática da representação linguística do sujeito, mas oferece uma outra hipótese. Ele parte da premissa de Benveniste, que demonstra que o “eu” só possui referência dentro do discurso, “no próprio ato de enunciação” (LEJEUNE, 2014, p. 23), mas chega a uma conclusão diferente.

Para Lejeune, a observação de que o conceito “eu” não existe é muito acertada, desde que consideremos que o conceito “ele” e, de maneira geral, nenhum pronome “pessoal, possessivo, demonstrativo etc. *remete* a um conceito, mas exerce simplesmente uma função, que consiste em remeter a um nome, ou a uma entidade suscetível de ser designada por um nome” (LEJEUNE, 2014, p. 25).

Lejeune propõe que o pronome pessoal “eu” remeta ao enunciador da instância do discurso na qual este “eu” esteja presente, mas que ele também pode ser designado por um

nome, seja ele um substantivo comum ou um nome próprio (LEJEUNE, 2014, p. 25). O que sustenta a referencialidade da identidade de quem escreve “eu” em um texto, seria, dessa forma o nome próprio. No caso da autobiografia, esse nome próprio remete a uma identidade exterior ao texto, indubitavelmente referencial, fundamentada em instituições sociais como o cartório e o contrato de edição.

[...] É, portanto, em relação ao *nome próprio* que devem ser situados os problemas da autobiografia. Nos textos impressos, a enunciação fica inteiramente a cargo de uma pessoa que costuma colocar seu *nome* na capa do livro e na folha de rosto, acima ou abaixo do título. É nesse nome que se resume toda a existência do que chamamos de autor: única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real, que solicita, dessa forma, que lhe seja, em última instância, atribuída a responsabilidade da enunciação de todo o texto escrito (LEJEUNE, 2014, p. 26; destaque do autor).

As ideias de Lejeune entravam em choque com a teoria literária e com a hermenêutica estruturalista (FAEDRICH, 2017, p. 32), num momento de ampla aceitação das concepções da morte do autor, defendida por Roland Barthes e Michel Foucault. Além disso, as teses de Lejeune eram insuficientes para derrubar conceitos acerca dos limites do “eu” e de sua representação, como ele próprio reconhece na revisão de *O Pacto Autobiográfico*. Todavia, o conceito de “pacto autobiográfico” foi fundamental para toda a discussão ulterior acerca da autoficção. De igual importância foi seu esforço para dar à autobiografia status de arte literária.

O fato é que, a partir da década de 1980, o mercado editorial francês foi inundado por obras cujo principal tema era o próprio autor (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 204). Não eram biografias tradicionais, ou diários, ou confissões, eram livros que narravam a vida de seus escritores com um tratamento literário.

Para Beatriz Sarlo (2007), se os anos 1960 foram marcados pelo desaparecimento do sujeito, os anos 1970 e 1980 experimentaram uma “guinada subjetiva”. Sarlo argumenta que uma revolução nos campos da sociologia e dos estudos culturais devolveu ao sujeito o espaço que havia sido ocupado pelas estruturas nos anos 1960 (FAEDRICH, 2016, p. 34).

Essa “ressureição” veio na esteira dos estudos da memória coletiva, que buscavam dar ao relato em primeira pessoa a possibilidade de exprimir uma verdade sobre seu passado, a fim de validar experiências traumáticas (como o holocausto) cujo testemunho era uma fonte fundamental – quando não a única.

Embora Sarlo reivindique ao testemunho um papel decisivo na reconstituição do passado, como a Shoa e a ditadura argentina, a partir das críticas da subjetividade e da representação de Derrida e Paul de Man, a autora aponta para o caráter fictício das autobiografias:

[...] 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).

É dentro dessa perspectiva que a autoficção aparece como o neologismo adequado para expressar uma dupla impossibilidade: “a da natureza contratual do gesto biográfico e a do discurso ser a totalização do singular” (FAEDRICH, 2016, p. 35).

[...] O conceito de autoficção caminhará ao lado de toda crítica pós-moderna e desconstrutivista, estando em acordo com a crítica de Derrida ao logocentrismo, à geometrização e ao fechamento da obra, ao sistema cristalizado que prolonga a tradição metafísica da oposição aparecimento-velamento. Dessa forma, a emergência do termo e do conceito de autoficção apontaria para a crítica da teoria do sujeito e da subjetividade, da figura do autor, sua sacralização e recusa em se manter anônimo (FAEDRICH, 2016, p. 35).

Desde seu surgimento, o termo autoficção tem sido objeto de intenso debate e recebido diferentes acepções. O próprio Doubrovsky, ao longo da vida, teve diferentes concepções sobre o termo. Em sua primeira definição, a autoficção é a elaboração literária de fatos autobiográficos verídicos, não é invenção (FAEDRICH, 2016, p. 36).

Esse entendimento muda radicalmente em um segundo momento, quando, num estudo sobre autobiografias, Doubrovsky argumenta que, independente do acúmulo de referências, as histórias ali narradas nunca aconteceram na realidade, apenas no discurso; não existiria, portanto, diferença entre autobiografia e ficção (FAEDRICH, 2016, p. 36). Isso se dá porque houve uma transformação epistemológica na compreensão do sujeito.

[...] Mas então, me perguntarão com todo o direito: se o senhor considera as autobiografias clássicas como narrativas-romances de si, o que as diferencia da autoficção moderna e pós-moderna? Responderei que, nesse meio-tempo, a relação do sujeito consigo mesmo mudou. 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 lembramos. 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 apud FAEDRICH, 2016, p. 37).

Em 2005, mais de 30 anos depois de *Fils*, Doubrovsky defende que a autoficção é uma variante pós-moderna da autobiografia, uma forma literária de reconstrução de um passado irrepresentável de um sujeito fragmentado. A autoficção, seria, portanto, uma expressão do sujeito no mundo pós-moderno, marcado pelo abalo das certezas.

[...] Na arte, houve a crise da representação, a mescla de gêneros, a ruptura com o estruturalismo, o retorno à subjetividade, o ecletismo, a intertextualidade, a paródia, o pastiche, o fim de hierarquias (alta e baixa cultura), o relativismo estético, o anarquismo epistemológico, a crise da noção de verdade absoluta e o fim das narrativas legitimadoras (FAEDRICH, 2016, p. 38).

Muitos pesquisadores sentiam ainda a necessidade de definições mais específicas que as de Doubrovsky. Em 1989, o francês Vincent Colonna defendeu em seu doutorado, orientado por Gérard Genette, uma nova concepção de autoficção como “uma projeção do autor em situações imaginárias” (FAEDRICH, 2016, p. 40).

Colonna e Genette identificaram quatro formas autoficcionalis: a autoficção fantástica, na qual o autor é o protagonista, mas a história é irreal, sem nenhum compromisso com a verossimilhança; a autoficção biográfica, onde o escritor é também o herói da narrativa, que é, por sua vez, comprometida com fatos reais – aqui admite-se, no entanto, a distorção inerente ao relato em primeira pessoa; a autoficção especular, na qual aparece um reflexo do autor, ou seja, ele não está necessariamente no centro da história, mas no canto, e também não existe um comprometimento com a verossimilhança; e, por fim, a autoficção intrusiva, onde o escritor não é necessariamente um personagem ou parte da história, mas um narrador (FAEDRICH, 2016, p. 41).

Na visão de Doubrovsky, os modos autoficcionais desapegados da verossimilhança sugeridos por Colonna e Genette eram, sem dúvida, uma possibilidade, mas essas classificações desviavam-se do sentido original proposto por ele, que pressupunha a existência real de um autor e a sustentação em dados reais, mesmo que distorcidos pela memória.

Genette afirmaria, mais tarde, estar tratando de um corpus, de fato, diferente da proposição de Doubrovsky. O que ele descrevia eram narrativas com substrato autobiográfico, mas com conteúdo declaradamente inventado que, embora não fossem tão abundantes quanto as descritas por Doubrovsky, faziam parte do universo de híbridos biográficos. Genette dizia ainda não ter encontrado uma denominação adequada para a prática que descrevia. Mas, de acordo com Faedrich (2016, p. 42), o termo já havia sido criado por Colonna: autofabulação.

O pesquisador Philippe Gasparini incorpora a denominação de Colonna à sua sistematização do espaço autobiográfico contemporâneo. Para ele, podemos pensar em três tipos de práticas autoficcionais: autofabulação, autoficção e autobiografia (ou autonarração). A intenção de Gasparini é diferenciar com maior precisão os conceitos de Doubrovsky – que lida com matéria autobiográfica e forma ficcional – e de Colonna – que trata de matéria ficcional e forma autobiográfica (FAEDRICH, 2016, p. 42).

[...] Gasparini, em prol de um esclarecimento mínimo sobre confusões teóricas complexas, distingue três tipos de ficcionalização do vivido: (1) ficcionalização inconsciente; (2) autofabulação; e (3) autoficção voluntária. O primeiro tipo se refere a toda escrita do eu, circunscrita à esfera da memória e constituída de erros, esquecimentos, seleção, roteirização e deformações. O segundo, a autofabulação, “projeta deliberadamente o autor em uma série de situações imaginárias e fantásticas”, e “o leitor é informado, ou desconfia desde o início, que a história ‘nunca aconteceu’” (GASPARINI, 2014, p. 203-204). O terceiro e último tipo, a autoficção voluntária, “passa voluntariamente da autobiografia à ficção sem abrir mão da verossimilhança”, e “o leitor pode ser enganado, apesar da menção ‘romance’, pela aparência autobiográfica da narrativa” (GASPARINI, 2014, p. 203-204). A autoficção voluntária é, para Gasparini, o caso mais adequado de autoficção (segundo a concepção original) (FAEDRICH, 2016, pp. 42-3).

Gasparini também investiga a natureza do contrato de leitura. Para ele, a autoficção não estabelece um novo contrato, mas um contrato ambíguo, que nada mais é do que uma

associação de um contrato de verdade e um de ficção. O leitor, em sua análise, estaria sempre na dúvida de quem narra a própria vida: o personagem fictício ou o autor? Os romances autobiográficos, portanto, teriam uma dupla recepção: ora fictícia, ora autobiográfica (FAEDRICH, 2016, p. 43).

O espanhol Manuel Alberca oferece uma visão diferente do pacto de leitura. Para o pesquisador, o leitor atento não se limita à leitura de apenas um estatuto, fruindo livremente entre o ficcional e o autobiográfico, “ele entra e aceita o jogo ambíguo da autoficção, aceita a indeterminação, as incógnitas insolúveis” (FAEDRICH, 2016, p. 43).

Ainda no campo da problematização conceitual da autoficção, é importante pontuar as diferenças entre ambiguidade e hibridiz, distinção feita originalmente por Jeanelle (FAEDRICH, 2016, p. 44). Um texto é ambíguo porque falta informação suficiente para se discernir sobre sua natureza. Já a hibridização é caracterizada pela mistura de elementos, no caso da autoficção, dados reais e fictícios.

O que marca a autoficção (que ganha status de gênero com Jeanelle) é seu caráter híbrido, não sua ambiguidade. Fosse ela ambígua, esse problema poderia ser resolvido com mais informações, mas por misturar fatos reais e ficção, a substância dessa escritura é, inevitavelmente, indecível.

Divergências à parte, parece evidente que os diferentes posicionamentos teóricos acerca da autoficção compartilham de uma rede consistente de entendimentos-chave. Esses conceitos, como vimos, ratificam as críticas ao sujeito e sua representação, aqui abordadas, essencialmente, via Foucault e Barthes.

Knausgård e Fuks estão cientes de todas essas implicações. Não obstante, o fazem de maneira a problematizar essas relações. No que diz respeito à posição do autor, ambos assumem uma postura paradoxal: ao mesmo tempo em que reconhecem o papel performativo que exercem (compreendem-se enquanto gesto a favor da linguagem), estão marcadamente presentes como sujeitos da escrita. Esse posicionamento reflete a guinada subjetiva descrita por Sarlo (2007), que traz o sujeito de volta à cena.

As autoficções de Fuks e de Knausgård assumem a volatilidade desse sujeito, ao mesmo tempo em que insistem na possibilidade de uma expressão sincera desse eu. Com a classificação proposta por Gasparini (2014) em mente, partimos da hipótese de que o discurso dos narradores de *A Resistência* e *Minha Luta* se fundamenta, principalmente, na “ficcionalização inconsciente”, porque, embora saibam que recordar é reconstituir ficcionalmente, acreditam, tal qual Rousseau, que a essência do ser pode ser vislumbrada no núcleo duro do sentimento lembrado, que permanece intacto; também parecem concordar com o filósofo francês de que as distorções e imprecisões do autorretrato são reveladoras. A escrita autorreflexiva dos autores, que distancia objetivamente o narrador da própria história, também tem raízes rousseauianas.

É preciso ressaltar, porém, que, ao contrário de Rousseau, Fuks e Knausgård estão escrevendo uma ficção – mesmo que híbrida. Esses autorretratos, portanto, devem ser vistos como retratos de autorretratos. Neste trabalho, partimos do pressuposto de que os narradores de *A resistência* e *Minha Luta* empreendem uma busca autêntica pela sinceridade, comprometidos com uma representação fiel da realidade. Mas não ignoramos os limites desse “eu” e seu tortuoso labirinto, até aqui, amplamente discutidos. Tampouco perdemos de vista que tanto Fuks, quanto Knausgård procuram nessas obras restabelecer a própria ficção.

2 FICÇÃO E REALIDADE EM A RESISTÊNCIA

Queremos dizer a verdade e, no entanto, não dizemos a verdade. Descrevemos algo buscando fidelidade à verdade e, no entanto, o descrito é outra coisa que não a verdade.

Thomas Bernhard

Não há no livro *A Resistência* nenhum indício explícito que sugira ao leitor que o que se encontra ali é uma história autobiográfica. Na orelha, fala-se em duas tramas: a do protagonista e a do irmão, que foi adotado durante a ditadura argentina por um casal de intelectuais de esquerda. São duas as resistências anunciadas: uma histórica, a oposição a um regime autoritário, e outra particular: a luta íntima e muda que o irmão e a família travam com a questão da adoção. Há, ainda, a resistência da própria narrativa em se situar entre o real e o ficcional, que se manifesta, também, na resistência do próprio autor em se identificar com o narrador.

Um leitor muito atento talvez encontre algumas pistas sobre a identidade do protagonista, escondidas entre as páginas do livro. Para contar a história de sua família, o narrador resgata a de seus antepassados.

[...] Supunha-se que a história tivesse início na Alemanha porque dali provinha o nosso nome, e também porque ali, numa genealogia ainda mítica, um dos nossos patriarcas teria sido criador da botânica – merecendo uma flor e uma cor que o referem, uma flor e uma cor que também herdamos (FUKS, 2015, p. 32).

Esse leitor poderia pensar na fúcsia ao ler essa passagem e se dar conta de que lê ali a história de vida do autor. Teria para ele alguma importância? Mudaria algo na recepção do livro? Se aceitamos como verdadeiros os diagnósticos sobre os retornos do real e do autor, apresentados anteriormente no capítulo I, a resposta é sim.

Na divulgação do romance, o autor optou por dizer que o livro é autobiográfico, e que o narrador, Sebastián, assemelha-se muito com ele. Julián Fuks é filho de Mario e Lucia Barbero Fuks, psicanalistas argentinos que fugiram da ditadura do país em 1977 com um filho adotivo, assim como os personagens do romance. *A resistência*, declara o escritor, é um livro que nasceu da necessidade de escrever uma história real, de um apego à ilusão da verdade (FUKS, s.d.). Fuks sabe da fragilidade desses termos, mas procura discuti-los no interior do romance, por meio desse narrador, duplo seu.

A epígrafe do romance é uma frase do último livro escrito pelo escritor argentino Ernesto Sábato, cujo título também é *A resistência* (Companhia das Letras, 2008). A resistência de Sábato, escrita às vésperas de sua morte, perto dos cem anos de idade, é uma coletânea de reflexões do autor sobre os desafios da humanidade no século XXI. É uma exortação à resistência em um mundo cada vez mais embrutecido, desumanizado. “*Creo que hay que resistir: éste há sido mi lema. Pero hoy, cuántas veces me he preguntado*

cómo encarnar esta palabra". A frase pinçada por Fuks nos apresenta ao dilema de seu narrador: que palavras usar para encarnar o irmão?

[...] Meu irmão é adotado, mas não posso e não quero dizer que meu irmão é adotado. Se digo assim, se pronuncio essa frase que por muito tempo cuidei de silenciar, reduzo meu irmão a uma condição categórica, a uma atribuição essencial: meu irmão é algo, e esse algo é o que tantos tentam enxergar nele, esse algo são as marcas que insistimos em procurar, contra a vontade, em seus traços, em seus gestos, em seus atos. Meu irmão é adotado, mas não quero reforçar o estigma que a palavra evoca, o estigma que é a própria palavra convertida em caráter. Não quero aprofundar sua cicatriz e, se não quero, não posso dizer cicatriz (FUKS, 2015, p. 9).

A palavra tem o poder de materializar, forjar, converter, reduzir, marcar. É a palavra que reduz o irmão a uma categoria, a uma coisa, esse algo que tantos tentam enxergar nele. Como nomear a condição de seu irmão? Se enunciado no passado, o irmão "foi adotado", livra-o de um "presente eterno" (FUKS, 2015, p. 9). Mas, dessa forma, é como se seu irmão fosse algo distinto até ser adotado, como se somente se tornasse seu irmão quando foi adotado, ou melhor, quando o narrador nasceu, anos depois. Há algo de estranho em formular assim a questão, é como se ele perdesse o irmão quando diz que ele foi adotado, como se alguém o "sequestrasse" (FUKS, 2015, p. 10).

O melhor termo seria "Meu irmão é filho adotivo", expressão que guarda certa categorização reconfortante e contribui para sua aceitação social, algo que "o absolve das mazelas do passado". Mas ainda assim há algo de incômodo no enunciado: o irmão é filho, mas isso não resulta na tautologia essencial: "meu irmão é filho dos meus pais", o que leva à interrogação: "filho de quem?" (FUKS, 2015, p. 10).

Um segundo desafio se impõe, logo em seguida: como contar a história desse parto, história que o narrador não viveu? Como reconstituir o passado desse ser cuja condição não se pode formular? O narrador não encontra as palavras para alcançar o irmão, cuja história pretende narrar. Faltam-lhe elementos, falta-lhe a capacidade. Ele se recusa a imaginar, a inventar esse passado, mas o faz mesmo assim, sempre colocando em suspeita o que acaba de ser reconstituído. O relato é marcado por esse movimento dialético, pelas contradições e paradoxos. Falo ou silêncio? Invento ou me detenho apenas nos fatos? Mostro ou escondo?

[...] Não quero imaginar um galpão amplo, gélido, sombrio, o silêncio asseverado pela mudez de um menino franzino. Não quero imaginar a mão robusta que o agarra pelas panturrilhas, os tapas rípidos que o atingem até que ressoe seu choro aflito. Não quero imaginar a estridência desse choro, o desespero do menino em seu primeiro sopro, o anseio pelo colo de quem o receba: um colo que não lhe será servido. Não quero imaginar os braços estendidos de uma mãe em agonia, mais um pranto abafado pelo estrondo de botas contra o piso, botas que partem e o levam consigo: some a criança, resta a amplidão do galpão, resta o vazio. Não quero imaginar um filho como uma mulher em ruína. Prefiro deixar que essas imagens se dissipem no inaudito dos pesadelos, pesadelos que me habitam ou que habitaram uma cama vizinha à minha (FUKS, 2015, p. 11).

A cena imaginada é seguida por sua própria negação. "Não saberia descrever o que é um parto feliz" (FUKS, 2015, p. 11). "Se posso ser sincero comigo, prefiro não me deixar absorver pelas imagens desse nascimento" (FUKS, 2015, p. 12). O que é possível dizer,

então, desse nascimento? Que esse momento só pertence àquele ser que nasce; que dele não se pode esperar que seja a salvação de uma família, tampouco atribuir a ele a ruína de uma mulher.

No terceiro capítulo, aparece pela primeira vez uma memória do narrador, um episódio no qual, de acordo com sua lembrança, ele, a irmã, o irmão, o pai e uma prima estavam no carro. "Ele é adotado" (FUKS, 2015, p. 13), disse o narrador à prima, para justificar as diferenças físicas que esta insistia em apontar entre ele e o irmão. Tudo nessa rememoração é colocado em xeque, nada é preciso no relato, a única certeza é o incômodo que o narrador sente ao lembrar o acontecimento em que ele declara diante do irmão a consciência da adoção de uma forma ambígua, que pode ter soado como uma negação do laço fraterno.

[...] Na minha declaração não havia maldade ou despeito, *acho*, eu *devia* ter uns cinco anos de idade – mas, se agora me sinto impelido a me defender, *talvez* de fato estivesse acometido por alguma crueldade inocente, que até hoje trato de velar. [...] Posso ter levado um cutucão discreto da minha irmã, que *imagino* sentada ao meu lado, ou a pontada foi apenas o incômodo que senti ao perceber que havia errado, incômodo que tantas vezes senti sem que ninguém me acotovelasse. [...] Na minha lembrança os olhos do meu irmão estavam lacrimosos, mas *desconfio que essa seja uma nuance inventada*, acrescida nas primeiras vezes que rememorei o episódio, turvado já por algum remorso. [...] *Talvez* fossem os meus, os olhos lacrimosos (FUKS, 2015, pp. 13-4, grifo meu).

Apesar de o fato do irmão ser adotado não ser segredo para ninguém na família (os pais, psicanalistas, seguiam a teoria winnicottiana que defendia a transparência em relação à adoção), o processo reverso acabou se instaurando entre eles. O assunto foi sendo silenciado. "[...] o que era palavra se tornou indizível, calou-se a verdade como se assim ela se desfizesse" (FUKS, 2015, p. 14).

O silêncio sobre esse dado real é muito importante para o desenvolvimento da obra. Por anos ele observa no irmão a capacidade de fugir de tudo aquilo que o aborrece, de recalcar, como caberia melhor de acordo com a terminologia psicanalítica, tão presente na família pela atuação dos pais. De certo modo, foi o irmão quem impôs o silêncio sobre o assunto; negligentemente, a família aceitou.

Ele descreve a expressão que toma o rosto do irmão quando isso acontece, sem descrever esse rosto, todavia, sem ilustrá-lo com nenhum traço. A primeira imagem que aparece do irmão no livro é a imagem de um sentimento: "Vejo seu rosto se crispar por um segundo ante algum vago infortúnio, alguma frase infeliz que ninguém chegou a proferir, uma ínfima sugestão ou aproximação ao que o perturba, para logo retornar às suas feições comuns, à sua indiferença, sua neutralidade anestesiada" (FUKS, 2015, p. 15).

Dessa dinâmica, estabeleceu-se a distância entre o irmão e os demais. O irmão encerrado em seu quarto, os outros sem bater à sua porta. Mas também ele, o narrador, foi capaz de esquecer por muito tempo. De muitas formas, Sebastián se distancia e se esquece do irmão. Seu temperamento é retraído. É ele quem se fecha na literatura, a princípio como

leitor, depois como escritor. Esquece-se do irmão no próprio livro que está a escrever sobre ele. “[...] Por que não consigo lhe passar a palavra, lhe imputar nesta ficção qualquer mínima frase?” (FUKS, 2015, p. 25), questiona-se o narrador já nos primeiros capítulos. Páginas depois, o problema ainda persiste: “[...] Queria falar do meu irmão, do irmão que emergisse das palavras mesmo que não fosse o irmão real, e, no entanto, resisto a essa proposta a cada página, fujo enquanto posso para a história dos meus pais” (FUKS, 2015, p. 95).

A família, por sua vez, também se esquece do filho adotivo. Os pais, absortos em suas rotinas, ocupados com seus pacientes; a irmã, desde a adolescência, concentrada nos estudos para seguir a carreira de medicina. São recorrentes os episódios em que fica evidente que o irmão é deixado de lado, como no caso em que o narrador, na infância, irritado com a irmã, diz não ser irmão dela. O filho adotivo é o único a não compactuar com a graça dessa anedota familiar. O tratamento do irmão como alguém de fora já é sugerido no primeiro parágrafo do romance, na mudança de voz do narrador da primeira pessoa do singular para a primeira do plural.

[...] Se *digo* assim, se *pronuncio* essa frase que por muito tempo *cuidei* de silenciar, *reduzo* meu irmão a uma condição categórica, a uma atribuição essencial: meu irmão é algo, e esse algo é o que tantos tentam enxergar nele, esse algo são as marcas que *insistimos* em procurar, contra a vontade, em seus traços, em seus gestos, em seus atos (FUKS, 2015, p. 9, grifo meu).

Todavia, há por parte do narrador uma busca profunda por identificação e alteridade. Ele caminha pelas ruas de Buenos Aires e observa o rosto das pessoas em busca de algum traço em comum, que lhe servisse de espelho. Tanto ele quanto a irmã sentem que a identidade argentina lhes foi extirpada. “Pode um exílio ser herdado? Seríamos nós, os pequenos, tão expatriados quanto nossos pais?” (FUKS, 2015, p. 19). Sebastián nunca pensara sobre como poderia ser para seu irmão dedicar-se ao mesmo exercício.

[...] Que incerta aflição correrá por sua espinha a cada traço reconhecível, a cada gesto habitual, a cada olhar mais fixo, a cada figura que lhe pareça familiar. Que imenso receio – ou que cruel expectativa – de que algum dia um rosto se lhe revele espelho, que à sua frente de fato apareça um igual, e que esse igual se replique em tantos mais (FUKS, 2015, p. 18).

Apenas o irmão, dos três filhos, nascera em Buenos Aires. Sua identidade argentina era autônoma, algo que, para o narrador, talvez fosse motivo de inveja. Sempre que voltava à capital argentina, estranhava que o irmão não o acompanhasse. É motivo de estranhamento para ele que o irmão, cuja identidade, no fundo, é um mistério ainda maior, não participe dessa busca.

Sebastián, ainda nas primeiras páginas do livro, caminha pelas ruas de Buenos Aires e se vê diante da sede das Mães da Praça de Maio, a associação das mães cujos filhos desapareceram durante a ditadura argentina. Embora ainda não declare com todas as letras, existe a suspeita de que o irmão, adotado na década de 1970, em pleno regime, seja uma das vítimas. A dúvida atormenta o narrador, assim como a falta de interesse do irmão em saber a verdade e a impossibilidade de fazer isso por ele, também.

[...] Já estive ali outras vezes por mero turismo ou curiosidade, já percorri cada estante da livraria, já tomei um café em sua galeria, já me deixei impregnar por seus testemunhos, suas histórias, suas palavras de ordem. Agora descubro que não quero entrar, que estou parado na porta porque queria que meu irmão estivesse em meu lugar (FUKS, 2015, p. 19).

2.1 A irrealidade da memória

E como poderia ser diferente se o próprio passado é insondável? Sebastián procura o irmão em suas memórias, mas tudo o que encontra são fragmentos pouco confiáveis, matéria frágil, restos de discursos e de lembranças que não se sabe a quem pertencem, “noções fugazes de dias tão remotos, impressões anteriores à consciência e à linguagem, resquícios indigentes que eu insisto em malversar em palavras” (FUKS, 2015, p. 23).

Durante oito anos dividiu quarto com o irmão, mas desse período não se lembra de quase nada. Ele se pergunta o que faziam, quem dormia primeiro, condenando o outro aos medos do escuro e da solidão, para logo em seguida questionar a validade dessas indagações:

[...] São falaciosas essas perguntas, líricas demais para guardar uma verdade. Se escolho contar esta história pelos terrores noturnos, me posto no centro da aflição, me faço protagonista, atribuo ao meu irmão uma impiedade injusta. Era eu que resistia a dormir de luz apagada, eu que me levantava assustado no meio da noite, cruzava o corredor sombrio, me recolhia à cama dos meus pais (FUKS, 2015, p. 20).

Desse período, ele só lembra da geografia dos quartos, da disposição de móveis e objetos, mas nada do que conversavam, brincavam. Sebastián é incapaz de recuperar como foram dez minutos dessa convivência. Mas há algo dessa época que nunca se apagou, o sentimento de que o irmão o protegia, e não porque a mãe insistia em reforçar essa ideia para, veladamente, tentar encorajá-lo a recuperar o contato com o irmão, mas porque uma memória ficara marcada no corpo.

[..] Sei que ele me protegia porque um gesto costumeiro seu não me foge à memória: sua mão pousada sobre a minha nuca, o indicador e o polegar apertando o meu pescoço, alternados, sem força, apenas indicando a direção do próximo passo. Era assim que ele me conduzia quando caminhávamos lado a lado, em meio a qualquer multidão que porventura nos cercasse (FUKS, 2015, pp. 21-2).

É na infância que Sebastián procura as origens do afastamento do irmão, assim como aquilo que os une. Relembra uma brincadeira de criança entre os três de criar barricadas com almofadas, travesseiro e colchões, para saltá-las acrobaticamente. O irmão a comandar a operação, “sem saber ainda, sem suspeitar, que a grande barricada também nos cindirá” (FUKS, 2015, p. 26). A desconfiança da memória é constante: “Uma brincadeira não sei se recupero intacta de algum recôndito da memória ou se invento agora [...] Vejo ou invento meu irmão a nos convocar calado [...]”(FUKS, 2015, p. 26).

Os saltos do irmão eram incríveis, destemidos. O perigo na brincadeira era dos poucos motivos que fazia sorrir o irmão, lembra o narrador. Mas logo esses sorrisos desapareciam, dada a volatilidade dos pactos entre irmãos. Em pouco tempo, a irmã

tornara-se o inimigo e os dois meninos a atacavam a golpes de traveseiro. Os detalhes do ocorrido são incertos para o narrador. Ele lembra do silêncio da espera, da volta da irmã do dentista, da expressão severa do pai, da irmã ainda chorosa. Mas há um indício material desse episódio: “[...] O dente da frente que se partira jamais seria perfeitamente recuperado, tinha dito a própria dentista: era agora de resina até a metade, e a cor do dente e a cor da resina jamais seriam iguais” (FUKS, 2015, p. 27).

Sebastián busca algo impreciso na história de seus antepassados. Seus bisavôs, trisavôs e tataravôs são personagens lendários distantes; há muito de mítico nas histórias que chegaram até ele. O narrador percebe o quanto esses relatos se desviam à medida que vão sendo lembrados e narrados pelos que se seguem. Ele não sabe ao certo porque retoma essas histórias, mas há algo que as une.

[...] Mas não sei por que recupero essas trajetórias, por que me disperso em detalhes prescindíveis, tão distantes de nossas vidas como quaisquer outros romances. Acho que sempre estranhei, ao ouvir essas histórias sinuosas, ao saber desses percursos remotos, desse deslocamento incessante, dessas muitas moradas provisórias, acho que sempre estranhei o apego dos meus pais pela cidade que consideravam própria. Se muitos antes deles pareciam migrantes inveterados, se muitos haviam feito de suas casas meros contornos na paisagem afastada, arriscando esquecer os velhos rostos queridos, os esconderijos de infância, por que eles haviam resistido tanto a deixar o país que os amedrontava, e por que seria diferente a dor que sentiam agora? Sei que se tratava de um exílio, de uma fuga, de um ato imposto pela força, mas não será toda migração forçada por algum desconforto, uma fuga em alguma medida, uma inadaptação irredimível à terra que se habitava? *Ou estarei, com estas ponderações insensatas, com estas indagações inoportunas, desvalorizando suas lutas, depreciando suas trajetórias, difamando a instituição do exílio que durante anos nos exigiu a maior gravidade?* (FUKS, 2015, p. 34; grifo meu).

É importante destacar nesta passagem o grau de consciência dessa escrita: o que se revela aqui não é apenas o narrador, mas o plano autoral. Este é um dos muitos trechos em que sobressai a voz do autor, que não se limita à simples narração, mas expõe a própria operação escritural.

O olhar do narrador se volta, então, para o passado de militância dos pais, para os motivos desse exílio. Há um detalhe em especial dessa época que o seduz: o fato de o pai ter escondido armas embaixo da cama. É um fascínio estranho que o faz se identificar com a figura de um guerrilheiro de esquerda. Ele sabe que não é companheiro de armas de seu pai; é avesso a elas e a tudo o que elas representam. A própria atuação do pai na luta armada e a existência desse armamento é uma incógnita.

[...] talvez seja porque elas nunca foram uma informação assertiva, um dado incontestável, nunca existiram sem sua negação eloquente. Não, nós nunca tivemos armas embaixo da cama, minha mãe o contradiz a cada vez com similar firmeza, e a cada vez ele aceita, ele se conforma, ele assente. [...] Quase tudo o que me dizem, retiram: quase tudo o que quero lhes dizer se prende à garganta e me desalenta. *Sei e não sei que meu pai pertenceu a um movimento, sei e não sei que fez treinamento em Cuba, sei e não sei que jamais desferiu um tiro com alvo certo, que se limitou a atender os feridos nas batalhas de rua, a procurar novos quadros, a pregar o marxismo nas favelas* (FUKS, 2015, p. 40; grifo meu).

Se o relato dos pais sobre o próprio passado não é fiável, como é possível sustentar a narrativa que ele está a construir a partir dessas histórias? Que verdade é possível extrair da memória? Nenhuma lembrança é confiável? Há uma recordação em especial que ele acredita ter elementos suficientes para não se deixar enganar. Uma memória embaraçosa demais para não ser verdadeira:

[...] Do constrangimento de alguns velhos dias a lembrança é vívida, quase palpável, talhada de imagens nítidas demais, inequívocas demais, para que delas eu possa desconfiar. Paradoxalmente, parece mais difícil contá-las, se devo sustentar a concretude de alguns fatos pontuais, se apenas sobre seus sentidos me resta especular (FUKS, 2015, p. 46).

Como em Rousseau, o que permanece intacto, o núcleo duro da memória, é o sentimento. Para reconstituir esse episódio, o narrador se vale de uma lembrança poderosa, cuja potência, ele acredita, vem do trauma e da vergonha: uma noite em que ele é colocado para fora do quarto do irmão e quebra a porta de vidro, com raiva. Não se lembra do semblante do irmão, da imagem da porta destruída, mas o ruído assustador do vidro se desfazendo não lhe escapa. Foi o evento que ele acredita ter criado o abismo entre os dois. A partir desse dia, as visitas ao quarto do irmão tornaram-se cerimoniosas. Ao recordar esse episódio, percebe-se que o narrador dá novo sentido ao recordado na medida em que narra. O passado é reconstruído pelo relato no presente.

[...] Meu irmão me expulsou do quarto, mas dizer que meu irmão me expulsou do quarto é inexato – não apenas distorcivo, mas quase oposto à realidade. Não pedi que eu saísse ou me lançou ao corredor; segurou-me pelo braço e me conduziu no sentido contrário, quarto adentro, até a porta que se abria para a sacada. Atirou-me, assim, na noite – uma noite fria, é o que dita a memória com seus pendores dramáticos [...] Corri, devo ter corrido e me fechado em meu quarto. Lembro que *agora* meus olhos se derretiam em lágrimas [...] (FUKS, 2015, pp. 47-8; grifo meu).

A memória recente tampouco é confiável. São vários os indícios de sua falibilidade ao longo do relato de Sebastián. O narrador resiste em reconstituir até mesmo o sentido de episódios da vida adulta, que não parecem tão distantes no tempo. Teme pecar pelo excesso ou pela escassez de informação. Hesita em dar voz ao irmão, e, quando o faz, volta atrás, porque sabe que as palavras, na verdade são suas. Precisa narrar mas recusa a própria voz:

[...] Nunca soube ao certo o que aconteceu naquele dia. Ouvi suas palavras como quem ouve um enredo improvável, embora convencido de que não mentiam. Percebi que esperavam de mim algo que estava muito além das minhas possibilidades, uma mediação que me parecia impossível. Fui atrás do meu irmão no meio de toda aquela gente e, antes que o visse, ele já vinha em direção a mim. No meio da sala paramos os dois, seus olhos eram vermelhos e azuis, seus olhos eram coléricos e cristalinos. Não sei se o que entendi naquele momento foi o que deduzi dos olhos ou o que suas palavras disseram. Eu não sou como vocês, acho que ouvi, e acho que seu tom era raivoso e triste. Eu não nasci para ficar pensando e lendo e estudando a vida inteira. Tudo bem que se decepcionem comigo, eu sei que não é isso que eles querem, eu sei que não sou o filho-modelo, mas não posso curtir só hoje a minha própria festa? A casa não é minha também, não posso ocupar a casa do meu jeito, com a música que eu quiser? Aqui pode ter ruído também, aqui pode ter barulho também, isto aqui não é uma biblioteca. Porra, eu fiz merda, eu sei que fiz merda, mas ele também fez merda, eu fiz merda porque ele fez merda, porque elas também fizeram merda, porque todo mundo fez merda. Não, isso é ficção, e nem sequer das mais convincentes. Não lembro bem, não lembraria o que disse meu irmão – não

posso lhe atribuir um discurso preciso demais, ou vago demais, um discurso extraviado no excesso ou na escassez de sentido. Lembro que por um instante estivemos ali, num diálogo abafado pela intensidade do ruído, um diálogo entre o desconsolo e a compaixão, entre a compreensão e o grito aflito (FUKS, 2015, p. 99).

A desconfiança, por fim, acaba sendo sobre o próprio julgamento, sobre a autoridade que o narrador tem sobre a história e as histórias que ele narra. A pergunta nunca deixa de martelar: como posso narrar as histórias que não vivi se nem mesmo o passado que tenho como meu é fiável? Como conjugar alguma verdade a partir de tantos cacos de discursos e com escassos fragmentos do real? Se, como postulado pela psicologia, a noção de eu é imaginária, o que diferencia, do ponto de vista da veracidade, o discurso de Sebastián do de seus pais?

A escritura de *A resistência* coloca isso à prova. De quem é a voz que narra? Quem é capaz de contar a história da família? Qual versão é mais fiel aos fatos? Sebastián é o narrador. Um narrador que busca a legitimidade da primeira pessoa, mas nega o tempo todo o próprio discurso. Reluta em passar a palavra ao irmão, cuja história é o suposto tema principal do livro que escreve. Quando o faz, não usa aspas ou qualquer índice que caracterize a voz do outro no texto, talvez, por saber que aquelas palavras são intermediadas pela sua narração, por sua perspectiva e, com alguma sorte, apenas transmitem o sentido que ele absorveu do que foi dito pelo irmão.

Em alguns capítulos, para narrar situações vividas pelos pais, a narração passa para a terceira pessoa. A primeira vez em que isso ocorre é logo após o episódio em que Sebastián narra sua memória mais vívida, a de quando quebrou a porta de vidro do quarto do irmão. No capítulo em questão, o narrador descreve um jantar dado pelos pais na década de 1970, na Argentina, em que ninguém apareceu, com recursos escancaradamente fictícios.

[...] Sentaram-se à mesa, às nove horas. A fome era grande, a comida era farta, mas se viam impelidos a adiar ao máximo a supressão desse lapso, a evitar ao máximo a saciedade, pois saciar a fome seria acusar o fracasso. Nenhum sabor agora cativaria o paladar, nenhum prazer possível na ingestão obrigatória. Os pratos ainda empilhados no aparador, utensílios ordenados, assados diversos preservando inutilmente seu calor, quatro braços pendendo ao lado dos corpos, seus dedos inertes apontando o chão (FUKS, 2015, p. 50).

No mesmo capítulo, Sebastián retoma a palavra para reafirmar que não há nenhum registro desse acontecimento, nenhuma fotografia, nada que comprove que aquilo ocorreu. Conta apenas com a memória dos pais.

A imagem da reunião frustrada serve como representação do microcosmos dos semelhantes de seus pais. Do núcleo familiar, o narrador salta para a situação de todos ativistas argentinos contrários à ditadura que sofriam com a repressão. Sebastián não pode alcançar a dor e o terror vividos por outros; só pode tentar aludir a esse drama através da história mais próxima de si.

O uso da terceira pessoa para narrar episódios da vida dos pais reafirma o distanciamento do narrador em relação ao que foi vivido por terceiros. É também uma forma de deixar falar os outros. Desconfia-se igualmente dessas memórias. Elas são tão frágeis quanto as do narrador, até mais se considerarmos que elas são intermediadas por ele, mas, ao se retirar do primeiro plano da narrativa, Sebastián dá mais espaço a essas outras pessoas cujas histórias também se quer contar. Esse deslocamento sugere uma busca por um equilíbrio de importância.

Ao mesmo tempo, não existe uma transferência direta da narração. O narrador nunca sai verdadeiramente de cena. Sebastián não passa a palavra ao outro, não porque é egocêntrico, mas porque isso é impossível. Contar a história do irmão e dos pais com o distanciamento da terceira pessoa, a partir de relatos destes, e do cruzamento com documentos, seria igualmente impreciso para ele. Seria falsear a realidade da mesma forma. O narrador que desconfia do próprio relato também não se sente legítimo para narrar a história do outro.

2.2 Restos, cicatrizes e fantasmas

A escrita autoficcional de Fuks caminha, como propõe Faedrich (2016, p. 35), junto da crítica “pós-moderna e desconstrutivista”. Vai contra a noção de fechamento da obra, assume a duplicidade do narrador-autor e a impossibilidade de se distinguir o que é real e o que é inventado. É, como preconiza o neologismo, autobiográfico, mas, ao mesmo tempo, fictício. Por meio dessa forma híbrida, Fuks busca uma nova expressão do realismo literário.

Se o realismo clássico buscava seus efeitos de real em um “objeto insignificante” (COMPAGNON, 2014, p. 113), e numa trama convincente, Fuks procura esse efeito na problematização das relações entre realidade e ficção. O escritor rejeita a fabulação e constrói sua narrativa a partir de fatos verídicos. Acontece, que o narrador, duplo do autor, preocupado em contar a história real de sua família, percebe que sua matéria-prima, os ditos fatos verídicos, é frágil, são restos de discursos, algumas cicatrizes e fantasmas. Fuks aponta para o real e revela sua face fantasmal. Seu realismo é mais realista à medida que desconfia da possibilidade de apreensão da realidade.

“Isto não é uma história, isto é história”, diz o autor, posicionado entre o ficcional e o real, em um dos momentos ensaísticos mais angustiados com a impossibilidade de ser fiel à sua história.

[...] procurei meu irmão no pouco que escrevi até o momento e não o encontrei em parte alguma. Alguma ideia talvez lhe seja justa, alguma descrição porventura o evoque, dissipei em parágrafos sinuosos uns poucos dados ditos verídicos, mais nada. Não se depreenda desta observação desnecessária, ao menos por enquanto, a minha ingenuidade: *sei bem que nenhum livro jamais poderá contemplar ser humano nenhum, jamais constituirá em papel e tinta sua existência feita de sangue e de carne* (FUKS, 2015, p. 23, grifo meu).

Sabe ele que as coisas precedem as palavras e tentar acessá-las resultará, invariavelmente, em novas falácias. Mesmo assim, cruzar essas diferentes memórias, buscando nelas indícios da realidade, talvez ainda seja a única forma possível de se alcançar alguma verdade, alguma história. Essas “provas” do real aparecem em diferentes momentos, e aqui falo tanto de índices que apontam para o simulacro construído no texto, quanto para o mundo externo a ele. São, portanto, indícios entre ausência e presença, e frente a eles não há decisão possível para o leitor, que fica num espaço liminar, de passagem.

Muitos destes índices são marcas de eventos do passado que resistem ao tempo. É o caso da estátua de Buda, que teve pés e braços quebrados em uma devassa no consultório do pai quando este não estava. Durante décadas, não se sabe muito bem porquê, a estatueta, uma das poucas coisas que se salvou desse episódio, 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 monumento discreto da resistência dos pais, que, em um dado momento, deixou de flertar com a luta armada e passou a ser intelectual.

Essa resistência se faz por outros indícios, no decorrer da narrativa. É o caso do dente de resina da irmã, resultado da brincadeira que terminou mal entre os três na infância, e que serviria para sempre como um lembrete da fragilidade dos pactos fraternos, das mágoas e culpas já há muito desconhecidos, da barreira que foi se construindo entre eles, da violência contingente entre irmãos.

Da mesma forma, a marca de tortura no tornozelo de Valentín Barembliitt, psiquiatra que a mãe de Sebastián sucedeu na direção do mesmo hospital, traz à lembrança, anos depois, num encontro em Barcelona, do qual o narrador participou: “Seu tornozelo direito estava inchado, vermelho, deformado: Está vendo este meu tornozelo?, ele indagou à minha mãe. Fizeram isso enquanto perguntavam sobre você” (FUKS, 2015, p. 84).

Há, ainda, a cicatriz no peito do irmão, resultado da cirurgia para tratar a “estenose pilórica”, um estreitamento da abertura para o intestino que bloqueava a passagem do leite e provocava vômitos violentos, sinalizando a origem de seu distúrbio alimentar. O significado desta marca no irmão é muito mais profundo para o narrador, para quem a sua recusa ao leite, que não era o materno mas, servido por um bico de plástico, era um sintoma de seu não pertencimento àquela família. Este é um traço distintivo fundamental que marcou em seu corpo a dor que ele jamais saberia expressar:

[...] 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 reconheço, mas não sei dizer o que grita, ou o que cala, aquela cicatriz (FUKS, 2015, p. 68; grifo meu).

Todas estas são cicatrizes mudas, que a escrita materializa em seu discurso. São marcas indeléveis do passado da família que o narrador tenta acessar. Elas estão ali, diante dele, são palpáveis, mas sobre seus significados ele só pode especular.

Se, por um lado, as cicatrizes gritam, por outro, o silêncio também. O que não se vê pode, da mesma forma, deixar marcas profundas. Há ausências que se materializam, mesmo sem deixar rastros, como Marta Brea, amiga e colega da mãe do autor-narrador, que foi retirada brutalmente no meio do expediente do hospital em Lanús, empurrada para dentro de um carro sem placa e desapareceu, em 1977.

Marta Brea é um fantasma cujo o nome jamais fora esquecido, apesar de distanciada pelo tempo, que deforma na memória seus traços, a despeito da escassez de notícias. A cada notícia de desaparecimento, é a imagem do sequestro de Brea que vem à 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).

Esta ausência irrompe quando a mãe recebe a confirmação da morte da amiga, três décadas depois. Por meio do discurso da mãe, que organiza as ruínas da memória, o fantasma de Brea se materializa e o narrador percebe o peso real que uma sombra 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).

Sebastián busca em fotografias algum registro útil da história de seu irmão e de seus pais. Ele caminha pelo apartamento da família em Buenos Aires. O imóvel já não é habitado por ninguém, é apenas um lugar de passagem dos familiares, repleto de itens aleatórios de todos eles, “um estranho hábito de sua mãe de ir deixando pelas casas da família objetos que os mantenham em contato” (FUKS, 2015, p 24). Ele encontra um álbum de fotografias, ali deixado como que esquecido, a fim de que parecesse casual. Folheia-o até encontrar o 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).

Ele volta ao exame de outra fotografia, um retrato em preto e branco, mais esmaecida do que deveria. Não fosse pelo contexto, ele não reconheceria ali os pais, a irmã, o irmão. Tudo neles é estranho e anacrônico, “o volume dos cabelos, as pregas marcadas de uma camisa, o banco de pedra maciça onde se sentam, algo além disso que não reconheço e que de algum modo os eterniza. [...] São seres históricos, esses que vejo.” (FUKS, 2015, p. 35).

Também é frágil a realidade capturada pelas fotos: um instante há muito já dissolvido no tempo.

[...] É porque a foto cala que eu me obrigo a dizê-la, que eu insisto em traduzir sua retórica, em captar sua tortuosa sentença. Só quando deixo de vê-los, só quando fecho o álbum e o enterro na estante tão alto quanto alcançam meus dedos, é que enfim chego a entender quanto mentem as fotos com seu silêncio (FUKS, 2015, p. 65).

As fotos, em sua pretensa objetividade, também são representações da realidade, sujeitas tanto a manipulações, quanto a interpretações. Em dois episódios, o narrador delinea claramente a construção de simulacros dentro de simulacros, como Magritte em *due misteri*, ao pintar quadros dentro de quadros, que negam a própria representação:

[...] Há uma foto do meu irmão em seus primeiros dias, ou meses, em seus primeiros tempos. Sua mãe, a mulher que seria minha mãe, o sustenta com firmeza bem rente ao peito, inteiramente entregue, é o que interpreto, à assimilação concreta e palpável de sua existência, à *apreciação daquela presença no centro do mundo que é a foto, no centro do losango desenhado por seus ombros e cotovelos*. [...] É com o sorriso, então, que ela o contempla, que ela contempla o *centro do losango desenhado por seus ombros e cotovelos*, que ela contempla o meu irmão, aquele ser que não sou eu. [...] Os olhos dele eu vejo: surpreendem de tão atentos. Me pergunto o que tentará observar, o que procura por cima de seus próprios ombros, *para longe do abraço em losango em que sua mãe o encerra* (FUKS, 2015, pp. 64-5, grifo meu).

[...] No álbum de fotos, há uma foto da minha mãe ordenando o álbum de fotos. Curioso registro de uma memória a se montar, de uma existência longínqua a se converter em narrativa numa sequência artificiosa de imagens; curiosa noção de que haveria algo de memorável na própria constituição da memória. Meu irmão, aos três ou quatro anos de idade, se debruça sobre o álbum com interesse notável, ou se debruça sobre as mãos da minha mãe a ordenar o álbum (FUKS, 2015, p. 104).

Alguns capítulos antes das passagens referidas, a analogia com a disposição de imagens para compor uma cena também aparece claramente. O narrador se revolta contra o relato que construiu até ali, em especial com o retrato que fez do nascimento do irmão, e desmonta a imagem que criou da mãe biológica à espera do filho após o parto: “Que baixe os braços a mulher que os estendia em desrazão, a mulher e sua ruína” (FUKS, 2015, p. 59).

Se não pode narrar o parto, tampouco poderia descrever a recepção de seus pais ao irmão, mas o faz mesmo assim, numa das passagens que ilustra da forma mais bela o paradoxo de representar algo que não pode ser representado, como quem pinta um quadro:

[...] Por ora deixo essa mulher e o menino recém-nascido. Se os deixar, confio, talvez ela se torne sua mãe, e a mulher que seria minha mãe, talvez ele se torne seu filho, e o menino que seria meu irmão. Esqueço também o homem que assomou um tanto tímido e, valendo-se apenas das mãos, envolveu a pequenez que era o menino, aquele frágil corpo em construção. Esse não será pai ainda, subsumido na

estranheza que escondia com discrição, no sutil embotamento que só confessará décadas depois. *Deixo a família ali, em vagarosa composição* (FUKS, 2015, p. 60, grifo meu).

Não há dúvida por parte do narrador de que apreender a realidade em um livro é uma tarefa impossível. Ele admite seu apego ao que chamamos de real, assim como seu compromisso com a veracidade e com os seres de carne e osso que ele busca alcançar por meio da linguagem. Sabe que persegue uma quimera e sente que fracassa.

[...] Sei que escrevo meu fracasso. Não sei bem o que escrevo. Vacilo entre um apego incompreensível à realidade – ou aos esparsos despojos de mundo que costumamos chamar de realidade – e uma inexorável disposição fabular, um truque alternativo, a vontade de forjar sentidos que a vida se recusa a dar. Nem com esse duplo artifício alcanço o que pensava desejar. Queria falar do meu irmão, do irmão que emergisse das palavras mesmo que não fosse o irmão real, e, no entanto, resisto a essa proposta a cada página, fujo enquanto posso para a história dos meus pais. Queria tratar do presente, desta perda sensível de contato, desta distância que surgiu entre nós, e em vez disso me alongo nos meandros do passado, de um passado possível onde me distancio e me perco cada vez mais (FUKS, 2015, p. 95; grifo meu).

Sua intenção também era escrever sobre a adoção, um tema importante sobre o qual nem mesmo grandes autores escreveram. Queria escrever um livro que falasse pelas crianças sequestradas pela ditadura argentina, que tratasse da dor dessas famílias privadas de seus filhos, dos filhos privados de seus pais, dos lares que as adotaram. “Queria tomar o exemplo do meu irmão e torná-lo, de alguma forma, algo maior: montar um discurso em que alguém se reconhecesse, em que alguns se reconhecessem, e que falasse como dois olhos” (FUKS, 2015, p. 96).

É curioso que o narrador sinta que fracassa ao mesmo tempo em que a narrativa que ele diz não alcançar se constitui. Talvez, assinalar o fracasso seja um recurso retórico dessa estratégia da negação. Aos olhos do leitor, o relato familiar, a história de vítimas da ditadura argentina e o livro sobre a adoção ganham corpo. O escritor que se diz incapaz de inventar, mesmo partindo de casos verídicos, nunca deixou de criar um só instante.

2.3 Dentro/fora

Há um desenlace na trama que revela a emergência de uma verdade familiar, algo trazido à tona pelo escavar de tantas memórias e de ruínas materiais do passado. No plano da narrativa, o conflito da família é resolvido em sessões de terapia familiar. Nesses encontros, a voz do irmão se sobrepõe às demais:

[...] Suas palavras eram mais justas que as minhas: em suas palavras, o que era ele se fundia no nós em que eu tanto insistia, um nós tão parcial e imperfeito, um nós que o excluía. Ali, ouvindo meu irmão se exaltar aos olhos neutros de um desconhecido, lembro de ter sido tomado por um velho sentimento, lembro ter sentido que estávamos em família (FUKS, 2015, p. 114).

A partir deste instante, que anuncia o clímax da narrativa, a mistura de vozes se intensifica no relato. Torna-se cada vez mais difícil identificar quem fala no texto. No momento em que a verdade vem à tona, *alguém* fala, todos falam.

[...] Como ele pode ignorar que estávamos ali, *minha mãe se indigna, ou meu pai se indigna* [...] Sobretudo quando *nos* toma esta impotência e parece que nenhum esforço jamais será suficiente, jamais foi suficiente, nenhum de *nós* foi suficiente, e *nos* visita esta frustração, este fracasso tão eloquente – *isso eu já não sei quem diz*. [...] Todo filho independe dos pais para acordar, e caminhar, e sair do quarto, e entregar-se à vida. Há uma centelha vital em cada filho, *diz Winnicott ou o analista* [...] E então *sou eu que me arrisco, ou minha irmã que se arrisca*, a trazer à tona aquilo que por um instante ficou esquecido, o fato de nosso irmão ser adotado, ter sido adotado, ser filho adotivo (FUKS, 2015, p. 115-116; grifo meu).

É neste lugar em que todas as vozes se confundem que surgem as falas capazes de tirar o irmão de seu recolhimento e de oferecer outra perspectiva aos demais. É somente depois desse processo que o irmão é capaz de admitir para si o desconforto em relação à adoção e expor tudo o que sente:

[...] Vocês não conseguem entender como é. É como uma agulha que alguém vai enfiando na sua veia e parece não ter fim. Por trinta anos alguém força essa agulha pele adentro, por mais de trinta anos alguém vai enfiando essa agulha na sua veia sem você perceber, você só sente a dor e não sabe de onde vem. E, mesmo quando você se dá conta, quando por fim você vê, de nada adianta tentar tirar aquela agulha porque agora ela é parte do seu braço, e vai surgindo um medo cada vez maior de que apareça outro querendo tirar a agulha e acabe arrancando com ela uma parte do seu corpo. E enquanto meu irmão batia a palma da mão no antebraço, a pele a cada golpe um pouco mais vermelha, enquanto eu tratava de compreender que agulha era aquela, quem era aquele alguém que lhe enfiava uma agulha, que substância despejava em sua veia, quem era o outro que lhe arrancaria o braço com tanta violência, enquanto me empenhava em decifrar tudo aquilo que eu não entendia e jamais seria capaz de entender, meu irmão soltou a frase que não pude esquecer, a frase que me trouxe até aqui: Sobre isso você deveria escrever um dia, sobre ser adotado, alguém precisa escrever (FUKS, 2015, p. 124).

Não será a primeira vez que a voz do irmão aparece na narrativa (no episódio da briga em seu aniversário, isso já tinha acontecido), mas é o momento em que ela ganha mais força, espaço e assertividade. Ela é mediada pela narração de Sebastián, mas o narrador está mais seguro do sentido do que representa. Se no episódio da festa Sebastián hesita: “Não sei se o que entendi naquele momento foi o que deduzi dos olhos ou o que suas palavras disseram” (FUKS, 2015, p 99); no desabafo pós-terapia ele afirma: “Não eram essas as palavras, pouco sei das palavras, mas era isso que meu irmão dizia [...]” (FUKS, 2015, p. 123).

Esta segurança talvez exista porque Sebastián finalmente rompeu a barreira que o impedia de enxergar o irmão, e percebeu que também ele se escondia no próprio mundo. Isso pode ser observado na forma como ele descreve o irmão, no capítulo 42, no qual essa ação se desenrola, principalmente na imagem dos olhos. São duas as descrições nessa parte: a que abre retrata um ente vazio e a que fecha mostra um organismo complexo.

(1) Que poderosa transformação pode se dar na mente de alguém, que intenso processo acontece detrás de uma expressão impassível, de uns olhos vagos, de um rosto neutro. No corpo que em tudo encarna a indiferença, num corpo vazio de qualquer palavra e qualquer aceno, num corpo esvaziado forçosamente, há tantas vezes algo que se alimenta, há algo que se deixa gestar em silêncio. [...] (2)

Pusemos um colchão ao lado da minha cama, ele se deitou e por um longo tempo notei que não fechava os olhos, e pensei que seus olhos nada tinham de vagos, eram a superfície vítrea de uma líquida profundidade (FUKS, 2015, pp. 122-5).⁶

Um outro episódio que se segue reforça essa hipótese: Sebastián vagueia pelas ruas de Buenos Aires, perde-se, até que se depara com uma multidão. São pessoas a celebrar o encontro de um dos netos das Avós da Praça de Maio, não qualquer avó, mas Estela de Carlotto, líder histórica das Avós. Aqui, há mais um índice forte da realidade externa ao romance. Há, também, o encontro do narrador em primeira pessoa com os outros, o sentimento de pertencimento, o que fica marcado na escrita no cruzamento das duas línguas.

[...] Descubro que encontrei meu rumo ao me ver acompanhado, caminho em companhia de outras pernas ágeis. Uma pequena multidão se acumula ante a sede das Avós da Praça de Maio, vislumbro a alguma distância a exaltação de seus braços, sinto em meu tórax a vibração de seus gritos. Com algum esforço vou abrindo passagem entre os corpos, mas logo me canso e me deixo engolfar pela turba, faço do meu corpo um elemento a mais da massa – sem que houvesse percebido o frio de antes, aprecio agora o calor da coletividade. [...] Quando a massa se faz um turbilhão de gritos e aplausos, noto que não posso senão aplaudir e gritar, noto que não posso conter minhas mãos e meus lábios. Ao fundo alguém conclama à lembrança de todos os desaparecidos, de todos os presos, e juntos entoamos o brado costumeiro, juntos afirmamos que eles estão e estarão presentes, agora e sempre – presentes, ahora y siempre (FUKS, 2015, pp. 129-30; grifo meu).

Depois que a multidão se dissipa, Sebastián se vê novamente caminhando sozinho e é tomado pela melancolia. Ele está feliz pelos outros, mas mesmo assim há algo que o inquieta, já não se ilude com o entusiasmo coletivo. É então que ele percebe, ou crê perceber, de onde vem seu interesse pelas Avós. Ele entende que jamais fará parte daquilo, que nunca comungará daquele sentimento de identidade nacional, que alimentou uma fantasia improvável de que seu irmão seja um neto das Avós para preencher um desejo de pertencimento seu. O que ele buscava tão insistentemente nessa história era um sentido para a própria vida, jamais poderia ser para a de seu irmão. Ao tentar alcançar o outro, ele se dobra sobre si mesmo.

Em *Escritas de si, escritas do outro* (2012), Diana Klinger analisa o cruzamento de duas expressões contemporâneas na literatura latino-americana: a autoficção e o olhar etnográfico. A autora demonstra como a transformação epistemológica do conceito de representação alterou a percepção da antropologia sobre o outro na pós-modernidade:

[...] Junto com aquelas filosofias da linguagem que consideram que nosso conhecimento sobre o mundo “não é factual, mas linguístico em seu caráter, não descreve objetos físicos ou ainda mentais – [senão que] expressa definições, ou as consequências formais dessas definições” (Ayer, 1946, apud Palti, 1998, p. 20), a antropologia pós-moderna considera que não existe o outro como tal, mas apenas sua representação. Mais precisamente, é o próprio conceito de representação que entra em crise [...] Por isso, na antropologia, esta segunda virada linguística é autorreflexiva. Não se trata apenas de um meta-discurso sobre a antropologia, mas também de um “retorno” do sujeito. “A etnografia a serviço da antropologia antigamente olhava para um outro claramente definido, categorizado como primitivo, tribal ou não-ocidental, ou pré-letrado, ou não-histórico (...) Hoje a etnografia

⁶ As numerações entre parênteses são inserções nossas para demarcar o trecho que abre o capítulo citado e o que conclui.

encontra outros em relação a si própria, enquanto se vê a si mesma como outra (Clifford, 1986, p. 11) (KLINGER, 2012, p. 69; grifo meu).

Embora o narrador de *A resistência* não esteja tão distante quanto um etnógrafo está de seu objeto, uma operação análoga ocorre em sua escrita do outro: ela reflete sobre a própria condição de sua representação. Na experiência antropológica pós-moderna, “[...] o etnógrafo também resulta modificado por ela, de maneira que cada versão do outro é também uma construção do eu” (KLINGER, 2012, p. 72). Da mesma forma, o “eu” que se constrói em *A resistência*, que parece querer retirar de si um outro “eu”, também se transforma ao tentar alcançar seu irmão.

Sebastián retorna para a cidade dos pais depois de uma temporada em Buenos Aires, ao que se sugere, um retiro para a escrita do livro que lemos. Está no carro com a irmã, reconhecendo a cidade que abandonara temporariamente, e reflete sobre as diferenças do tempo das ideias e do tempo da vida.

[...] Cruzo a cidade ao lado da minha irmã, revejo a paisagem que abandonei, estimo com surpresa o rio sujo que nos margeia, e nada disso penso, nada reflito, nada pondero. O tempo do encontro convida ao abandono das ideias, é feito de matéria pura, dedos finos que seguram o volante, lábios que descortinam dentes (FUKS, 2015, p. 132).

Embora pareça que o conflito familiar tenha encontrado algum apaziguamento, a angústia do narrador com a impossibilidade de se alcançar a experiência do real persiste. Ele continua no limiar entre a realidade e a literatura, sofre por não se sentir presente na vida familiar e por não ser capaz de escrever o livro que lhe faria jus.

[...] Falar da família, pondero enquanto o carro atravessa a cidade cinza, escrever sobre a família e refletir tanto sobre ela não equivale a vivê-la, a partilhar sua rotina, a habitar seu presente. Penso no tempo: se desconheço a família, se tão pouca noção dela me resta, este é um livro velho. Penso no tempo: quantos anos levei para escrevê-lo, por quantos meses me isolei, há quanto tempo as histórias não são as mesmas, os conflitos se dissolveram? (FUKS, 2015, p. 133).

As questões relativas à ficcionalização de si ganham nos capítulos finais um tratamento metalinguístico original. Todas as noções de ficção e realidade são completamente embaralhadas no episódio em que os pais de Sebastián comentam a leitura do livro.

Pela voz do narrador, sabemos que durante toda a leitura os pais se sentiram insolitamente desdobrados. Quando a mãe lia a palavra “mãe”, era seu rosto que ela via, sua voz que ouvia, mas algo na escrita impedia que ela se sentisse plenamente representada, os pais “oscilaram ao infinito entre história e história” (FUKS, 2015, p. 135).

Ambos parecem não enxergar na história da família matizes tão melancólicos quanto o narrador. Não se recordam de muitas das histórias que ele narra, e contrariam algumas das versões que ele apresenta.

Na alegada análise da mãe, surge um dado que nos exige um outro olhar em relação à veracidade do relato. Ela revela uma distorção intencional do narrador sobre um detalhe marcante do irmão.

[...] é evidente seu compromisso com a sinceridade, um compromisso que eu não termino de decifrar. Não entendi bem, por outro lado, por que você preferiu inverter o conflito com a comida, subverter o sobrepeso do seu irmão e retratá-lo magro. Apreciei, em todo caso, que houvesse ao menos um desvio *patente, vestígio de outros tantos desvios, apreciei que nem tudo respondesse ao real ou tentasse ser seu simulacro* (FUKS, 2015, p. 135; grifo meu).

É um recurso engenhoso que ratifica a tese que subjaz no livro: não há como abraçar o real por meio da linguagem; a vida, em toda sua complexidade, jamais caberá por inteiro na escritura. Mas é desse paradoxo que nasce o romance. Aliás, como formulado pelo próprio Fuks, e mencionado no primeiro capítulo deste trabalho, o romance tem como princípio ser a representação da experiência do ser, mesmo ciente da impossibilidade dessa reprodução.

O narrador sabe ser ilusória a noção de que se pode encontrar algo como “a verdade” do passado. Esse passado é acessado por meio de fragmentos discursivos da memória, restos indigentes de algo que já se foi. A única forma de remontar esse passado é através da palavra, e a cada nova palavra esses episódios se distorcem ainda mais. Mas, apesar de todos esses desvios, o relato de Sebastián produz efeitos de sinceridade, “[...] Você não mente como costumam mentir os escritores, e no entanto a mentira se constrói de qualquer forma” (FUKS, 2015, p. 135), diz a mãe. Como sugerido em Starobinski, a verdade possível à escrita autobiográfica pode vir do gesto de se entregar sem medo ao desvelamento da memória e do sentimento (STAROBINSKI, 2011, p. 268). Como em Rousseau, pouco importa a distorção do episódio vivido, mais vale a construção autêntica do significado do passado no presente, porque o que permanece intacto nas ruínas das imagens do que se foi é o sentimento (STAROBINSKI, 2011, p. 271). Muito desse efeito de sinceridade provém da desconfiança implacável do narrador sobre si próprio. Não poderia ser diferente se assumimos como verdadeiras as teorias que apontam o caráter imaginário do “eu”.

Em uma escrita autoficcional como a de *A resistência* não existe a busca por uma palavra final, o texto é aberto, joga sem parar com a abertura de novos vazios. Qualquer tentativa de explicar a obra pela vida do autor, de encerrar seu significado nesse jogo, fracassará, porque o texto não permite isso. O sujeito que ali se constrói está em um espaço liminar e não para de desaparecer, é marcado pela indecidibilidade, palavra-chave que distingue a autoficção (FAEDRICH, 2016, p. 45):

[...] *Sou e não sou o homem que atravessa o corredor, sinto e não sinto o peso das pernas que se movem, ouço e não ouço o choque dos pés contra o chão. [...] Estou e não estou parado diante do quarto do meu irmão, levo e não levo um maço de folhas debaixo do braço [...]* Meu irmão abre a porta e não me traz respostas: em sua presença as perguntas se dissipam. Meu irmão é um corpo firme postado de perfil, é um braço estendido que me convida a entrar [...] Está sem camisa, e seu torso não é gordo nem magro, sua cicatriz não é mais que um traço largo que eu me obrigo a procurar. [...] noto que no quarto não cabem as palavras. Em segundos lhe darei o livro, e talvez as palavras encontrem o seu lugar. Por ora, agora sim, me limito a olhar meu irmão, ergo a cabeça e meu irmão está lá, abro bem os olhos e

meu irmão está lá, quero conhecer o meu irmão, quero ver o que nunca pude enxergar (FUKS, 2015, p. 139; grifo meu).

A matéria do autor é o vazio da memória, é o inesquecível, aqui entendido no sentido proposto por Benjamin, em sua análise sobre *O Idiota*, de Dostoiévsky, de 1917, como: “mais do que a impossibilidade de esquecer” (BENJAMIN apud, BARBOSA, 2015, p. 109). O inesquecível seria, de acordo com essa definição, exatamente aquilo que não conseguimos nos lembrar, mas tanto desejamos, porque carrega a mais fina essência de nosso ser. Essa relação com o esquecido, Agamben chamou de “tradição do inesquecível”:

[...] *O que torna histórica cada história e transmissível cada tradição é somente o núcleo inesquecível que ela porta dentro de si.* A alternativa aqui não é entre esquecer ou recordar, inconsciência ou tomada de consciência: decisiva é apenas a capacidade de permanecer fiel àquilo que – enquanto incessantemente esquecido – deve permanecer inesquecível, exige de algum modo permanecer conosco, de ser ainda – para nós – de alguma maneira possível (AGAMBEN apud BARBOSA, 2015, p. 110; grifo meu).

Também o leitor fica nesse espaço liminar, a preencher as lacunas da narrativa, escrevendo o próprio texto com a sua leitura, este “texto-leitura”, descrito por Barthes (2004, p. 27). Um texto, diz Barthes, não existe isolado, ele sempre vem acompanhado de todo um suplemento que nenhum dicionário ou gramática dão conta, que é a própria leitura.

[...] toda leitura deriva de formas transindividuais: as associações geradas pela letra do texto (onde está essa letra?) nunca são, o que quer que se faça, anárquicas; elas sempre são tomadas (extraídas e inseridas) dentro de certos códigos, certas línguas, certas listas de estereótipos. A leitura mais subjetiva que se possa imaginar nunca passa de um jogo conduzido a partir de certas regras. De onde vêm essas regras? Não do autor, por certo, que não faz mais do que aplica-las à sua moda (que pode ser genial, como em Balzac, por exemplo); visíveis muito aquém dele, essas regras vêm de uma lógica milenar da narrativa, de uma forma simbólica que nos constitui antes de nosso nascimento, em suma, desse imenso espaço cultural de que a nossa pessoa (de autor, de leitor) não é mais do que uma passagem (BARTHES, 2004, pp. 28-9).

Leio sobre *Marta Brea* em *A resistência* e levanto a cabeça. Procuro na internet registros daquela pessoa e descubro uma notícia que me reporta a 14 de fevereiro de 2011, quando a *Cámara Federal* portenha identificou os restos de uma pessoa desaparecida:

[...] Trata-se de Martha Maria Brea, que havia sido sequestrada no ano de 1977. Em 31 de março de 1977, segundo o arquivo da Conadep, Brea foi sequestrada do Hospital “Aráoz Alfaro” de Lanús por forças de segurança. Era psicóloga e trabalhava na área de saúde mental, no Serviço de Psicopatologia do Hospital, onde uma placa erguida em 2001 a homenageia (Centro de Informacion Judicial, 2011, tradução livre).⁷

Penso que, embora Fuks minta, como é inevitável a todo escritor, alguma verdade se constrói, inevitavelmente, em seu texto. Sebastián parece nos dizer que a vida é sempre muito mais do que nós temos a falar sobre ela e que também a literatura não se esgota no texto, ou em nossas cabeças. Talvez seja esse um sentido possível para a contaminação entre realidade e ficção.

⁷ Se trata de Martha Maria Brea, que havia sido secuestrada en el año 1977. [...] El 31 de marzo de 1977, según el legajo de la Conadep, Brea fue secuestrada del Hospital “Aráoz Alfaro” de Lanús por fuerzas de seguridad. Era psicóloga y trabajaba en el área de la salud mental, en el Servicio de Psicopatología del Hospital, donde una placa descubierta en el año 2001 la recuerda.

3 A LUTA DE KNAUSGÅRD

Então agarra o que você tem mais próximo: fale de si mesmo. E no escrever sobre si mesmo comece a se ver como se fosse outro, trate-se como se fosse outro: afaste-se de si mesmo conforme se aproxima de si mesmo.

Enrique Vila-Matas

Parece um esforço inútil desassociar a imagem do autor Karl Ove Knausgård, construída fora da obra *Minha Luta*, da do narrador que se apresenta na série, mas é o que pretende esta análise. Como argumentado no primeiro capítulo, partimos do princípio de que o autor é uma função, nunca uma pessoa, e de que a um indivíduo é impossível alcançar a totalidade de uma história, até mesmo da própria.

De qualquer modo, julgo ser pertinente fazer algumas considerações sobre os cruzamentos entre a vida e a obra do escritor, não a título de curiosidade biográfica, mas pela natureza híbrida de seu trabalho. Se por um lado é ocioso, e até empobrecedor, ficar preso a questões relativas à veracidade do relato, e à vida de quem o escreveu, por outro, parte da força e dos efeitos da obra parecem vir dessa encruzilhada.

Algumas das principais marcas desta narrativa são a vitalidade e a sensação de acompanhar uma vida de perto, em toda a sua complexidade, em seu ritmo próprio. Não menos impactantes são os efeitos de sinceridade e de honestidade desse discurso, frequentemente apontados pela crítica como uma grande virtude do projeto literário do livro e de seu autor.

Knausgård faz questão de reforçar, em entrevistas, que tudo o que está no livro aconteceu de fato, que aquela é a sua versão dos acontecimentos. É preciso ser muito cético para não perceber em suas declarações um compromisso genuíno com a fidelidade à sua história, embora ele próprio reconheça as marcas de subjetividade do relato.

Minha Luta é uma narrativa em primeira pessoa de um homem de meia idade, que enfrenta fantasmas do passado e busca um sentido para a própria vida. Este homem é também um escritor, que perdeu a fé na literatura, mas luta para achar a forma que melhor represente suas ideias, sentimentos e visão de mundo, simultaneamente ao esforço para ser um bom pai e um bom marido. E o faz por meio de uma prosa confessional que cria efeitos de realidade por meio das estratégias discursivas do narrador.

3.1 Ficção contra ficção

Karl Ove Knausgård é um homem de 39 anos de idade, casado pela segunda vez, com Linda Boström Knausgård, pai de três filhos, Vanja, Heidi e John. Este é o indivíduo que se apresenta na primeira parte de *Minha Luta 1 – A morte do pai*. Pouco sabemos da

vida desse sujeito até o momento em que ele se identifica, depois de um longo ensaio sobre a morte, que abre o livro, seguido de uma lembrança de um episódio da infância do, até então desconhecido, narrador.

[...] Hoje é dia 27 de fevereiro de 2008. São 23h43. Eu, Karl Ove Knausgård, nasci em dezembro de 1968, portanto, no instante em que escrevo, tenho trinta e nove anos de idade. Tenho três filhos, Vanja, Heidi e John, e sou casado pela segunda vez, com Linda Boström Knausgård. Os quatro estão dormindo nos quartos ao meu redor, num apartamento em Malmö, onde há um ano e meio fixamos moradia (KNAUSGÅRD, 2013, ML1, p. 33).⁸

Knausgård é um norueguês comum. Cresceu no sul da Noruega, com o irmão mais velho, Yngve, 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 trinta 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.

Se pudermos apontar uma trama na série é essa: um escritor de meia idade 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 assuntos.

O que lemos é o resultado disso. Não é um diário. Não é uma biografia. Não é um livro de memórias. É um relato autobiográfico, com personagens que remetem a pessoas reais nominalmente, mas numa escrita que almeja o modo literário. É e não é ficção, ao mesmo tempo.

Knausgård estava à procura de uma forma de expressão que o satisfizesse. Uma forma que fosse radicalmente diferente da ficção tradicional, com trama, personagens e situações explicitamente inventadas. Precisava criar algo que não exibisse tão claramente os traços que denunciam seu caráter ficcional e fosse capaz de representar a experiência caótica e acelerada do século XXI.

O primeiro problema formal que se impõe ao autor é: como escrever um romance em um mundo onde tudo é inventado, onde todas as narrativas estão impregnadas de ficção, até mesmo as documentais, um mundo no qual o contato com a experiência do real foi perdido e tudo soa falso (KNAUSGÅRD, 2014, ML2, p. 556)?

O incômodo descrito pelo escritor é o mesmo experimentado por muitos autores contemporâneos. O crítico dinamarquês Karl Erik Schøllhammer, em seu panorama sobre a ficção brasileira contemporânea, fala sobre como a demanda por realismo afeta alguns autores. O que mais interessa aos programas midiáticos hoje em dia é a “vida como ela é”, o

⁸ Utilizaremos as siglas ML1 e ML2 para designar o primeiro livro da série, *Minha Luta 1 – a morte do pai* (2013), e o segundo volume, *Minha Luta 2 – um outro amor* (2014), respectivamente.

que pode ser verificado pela profusão de reality shows, programas de auditório, notícias em tempo real etc.

Schøllhammer diz que, neste contexto, há uma tendência entre escritores de tentar recriar o realismo na literatura como forma de representar a realidade social e cultural de maneira mais profunda e complexa do que fazem as narrativas midiáticas.

[...] É claro que tal tendência procura demarcar seu espaço dentro de uma “sede” geral de “realidade”, que, com facilidade, se verifica igualmente nos grandes meios de comunicação. Numa situação cultural em que os meios de comunicação nos superexpõem à realidade, seja dos acontecimentos políticos globais, seja da intimidade franqueada de celebridades e de anônimos, numa cínica entrega da “vida como ela é”, as artes e a literatura deparam-se com o desafio de encontrar outra expressão de realidade não apropriada e esvaziada pela indústria do realismo midiático (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 57).

Para Knausgård (2014, ML2, p. 556), o formato dos discursos jornalísticos e documentais são os mesmos que os utilizados pela ficção. São narrativas construídas com os mesmos recursos que os empregados pela literatura e ambos falham em representar o que quer que seja. Há, conforme Schøllhammer (2009, p. 57), uma “proliferação mimética” nas coberturas presenciais midiáticas e, dessa forma, o documental se distancia da realidade que, supostamente, retrataria fielmente.

A literatura, por seu lado, se vê impelida a buscar uma nova linguagem que a diferencie desse pastiche, mas precisa, também, se diferenciar das técnicas de choque e escândalo utilizadas pelas vanguardas modernistas, que também já foram incorporadas pela indústria midiática (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 57).

No referido trecho ensaístico em que discorre sobre a morte, no início do primeiro livro, Knausgård problematiza a forma como assimilamos a realidade na contemporaneidade. Estamos cada vez mais distantes dos eventos presenciais, que chegam até nós mediados por imagens e narrativas esvaziadas.

[...] 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, ML1, pp. 11-2).

No artigo “Notas sobre a experiência e o saber de experiência”, o filósofo Jorge Larrosa Bondía, a partir da leitura de Benjamin, faz a seguinte reflexão sobre o significado da experiência no mundo contemporâneo: “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).

Bondía atribui essa perda da experiência ao efeito do excesso de informação. Em uma “sociedade da informação” como a nossa, diz Bondía, recebemos uma quantidade torrencial de informações constantemente, mas esses conteúdos não nos tocam.

Diversos fatos, fenômenos e acontecimentos complexos chegam até nós todos os dias em alta velocidade, em quantidades exorbitantes, enquanto estamos soterrados de trabalho. Isso nos leva a um comportamento simplificador de interpretação da realidade, no qual, excitados pelo ritmo frenético desse processo, recebemos a informação e, ato contínuo, emitimos opiniões, obsessivamente, sem experimentarmos de fato o que nos é apresentado.

A perda de contato do homem contemporâneo com a experiência do real é um tema central em *Minha Luta*. Na segunda parte do primeiro livro, o narrador interrompe a longa narração digressiva sobre a infância e a adolescência e volta para o tempo presente da escrita, numa elipse que vai dos 17 aos 35 anos. Neste ponto da vida, o autor já havia escrito dois romances (o segundo acabara de ser aprovado), estava casado com sua segunda mulher, Linda, e esperavam um filho que nasceria em uma semana. Este momento, nos diz o narrador, é o ponto em que ele começa a gestar o que seria a série que o consagrou.

Crescia em Knausgård o sentimento de que o mundo se encerrava em si mesmo, que tudo já havia sido explicado e descoberto, o que ele sabia ser mentiroso, mas era inescapável. Nada que existisse ou acontecesse no mundo estava além da compreensão humana.

[...] Compreensão não deve ser confundida com sabedoria, pois eu não sabia quase nada. Mas, se, por exemplo, explodisse um conflito num lugar qualquer da Ásia, nas fronteiras de uma ex-república soviética de cujas cidades eu jamais ouvira falar e cujos habitantes eram estranhos para mim em tudo, nas roupas, no idioma, no cotidiano e na religião, e acontecesse de esse conflito possuir profundas raízes históricas em eventos ocorridos milênios antes, minha ignorância completa e minha falta de conhecimento não me impediriam de compreendê-lo, pois a mente tem a capacidade de lidar com o mais estranho dos pensamentos. Isso valia para qualquer coisa. Se eu visse um inseto pela primeira vez, sabia que alguém deveria tê-lo visto e catalogado antes. Se avistasse um objeto brilhante no céu, sabia que era ou um raro fenômeno climático ou algum tipo de aeronave, talvez um balão meteorológico, e que, se se tratasse de algo digno de nota, na manhã seguinte ganharia as páginas dos jornais. [...] Não há ninguém que não compreenda o seu mundo. Quem compreende pouco, uma criança, por exemplo, apenas se move num mundo mais restrito do que aqueles que compreendem muito. *No entanto, compreender muito se fez sempre acompanhar pela consciência dos limites da compreensão: reconhecer que o mundo exterior, todas as coisas que não compreendemos, não só existe, mas também é imensamente maior que o nosso mundo interior* (KNAUSGÅRD, 2013, ML1, pp. 256-7; grifo meu).

Knausgård estava imerso numa crise profunda com a noção de representação. Ele conta que aos 19 anos foi confrontado com a ideia de que o mundo é estruturado linguisticamente, o que refutou com o que considerou “sadio bom senso”. “O mundo era o mundo, aquilo em que eu tocava e me apoiava, aquilo que eu respirava e cuspiava, comia e bebia, aquilo que eu vomitava, o sangue que eu perdia” (KNAUSGÅRD, 2013, ML1, p. 257).

Apenas alguns anos mais tarde, ele entenderia essa afirmação de outra forma, ao ser exposto às ideias do filósofo alemão Friedrich Nietzsche, que sugeriam que o que entendemos como mundo nada mais é do que uma representação fictícia, e até mesmo a física não passava de uma interpretação, mais uma das categorias com que tentamos explicar um conceito de mundo ao qual só podemos fazer referência, nunca alcançar em sua totalidade.

A angústia de Knausgård vem da constatação de que esse mundo que é sentido por ele como controlado, encerrado em si mesmo, onde tudo é compreendido, é também uma construção, “sem peso e abstrato, da mesma matéria de que são tecidos os sonhos” (KNAUSGÅRD, 2013, ML1, p. 258). Todo o mundo físico teria sido elevado ao domínio do imaginário, o real tornara-se virtual; a experiência fora esvaziada.

[...] Nossa mente está inundada de imagens de lugares onde jamais estivemos e que ainda assim conhecemos, pessoas que jamais encontramos e que ainda assim conhecemos e de acordo com as quais, em grande medida, levamos nossa vida. A sensação que isso transmite, de que o mundo é pequeno, encerrado em si mesmo, sem abertura para o exterior, é quase incestuosa, e, embora eu soubesse que essa sensação era profundamente falsa, já que na verdade não sabemos nada sobre coisa alguma, eu não conseguia escapar a ela. Aí estava a origem da nostalgia que sempre senti, que em certos dias era tamanha que eu mal podia controlar. Se eu escrevia, era em parte para amenizá-la, queria abrir o mundo para mim, escrevendo, mas ao mesmo tempo era isso que me fazia fracassar. *A sensação de que o futuro não existe, que ele não passa de mais do mesmo, significa que toda utopia é desprovida de sentido. A literatura sempre esteve relacionada à utopia, e, quando a utopia perde o sentido, a literatura também perde. O que eu estava tentando fazer, e talvez o que todos os escritores tentam fazer, se é que eu sei alguma coisa neste mundo, era combater ficção com ficção* (KNAUSGÅRD, 2013, ML1, pp. 258-9; grifo meu).

Knausgård lamenta não ter aceitado o estado das coisas e continuar insistindo em achar uma saída desse mundo em busca de uma essência inefável. Mas, para ele, seria impossível desistir desse ideal, porque esse estado, ou lugar, não fora apenas formulado racionalmente, mas experimentado.

[...] alguma coisa havia se solidificado em mim, uma convicção tinha se arraigado em mim, e, embora fosse essencialista, isto é, anacrônica e até romântica, eu não conseguia deixá-la para trás, pela simples razão de que se tratava de algo que eu não apenas tinha pensado mas também sentira, nesses súbitos estados de iluminação que acontecem na vida, onde por poucos segundos é possível ver um mundo completamente diferente do que se viu momentos antes, onde o mundo parece dar um passo à frente e se mostrar por um breve instante, antes de retroceder e tudo voltar a ser como era (KNAUSGÅRD, 2013, ML1, p. 259).

Essa epifania, vinda de um momento de contemplação desprezioso, despertava-lhe um sentimento análogo ao efeito que algumas obras de arte causavam nele. O que essas obras tinham em comum, era o fato de terem sido produzidas antes do século XX, dentro de um paradigma artístico que jamais abandonara de todo a referência à realidade visível. “Portanto, havia sempre uma certa objetividade neles, isto é, uma distância entre a realidade e a representação da realidade, e o que eu via “aconteciam” provavelmente naquele espaço, onde o mundo parecia se destacar do mundo” (KNAUSGÅRD, 2013, ML1, p. 260).

Os quadros citados pelo narrador são pinturas que retratam a natureza e as pessoas com traços realistas, mas com cores e texturas que se destacam sutilmente dos objetos representados. Um homem é um homem, um lago é um lago, mas aqueles não são os tons de um homem ou de um lago. São obras como o autorretrato de Rembrandt velho, o “pôr do sol sobre o mar num antigo porto”, de Turner, e quase toda a obra do pintor norueguês Lars Hertervig.

O que Knausgård enxerga nesses quadros é um mundo que pertence ao passado, um tempo onde o mistério, coisas desconhecidas, o sagrado, o belo, o divino e o verdadeiro ainda eram relevantes. Conceitos que, hoje, segundo ele, são tidos como duvidosos, ridículos até. Tudo o que diz respeito à essa esfera teria ficado sem expressão na contemporaneidade, onde o ser humano parece ter ocupado todos os espaços. Na arte norueguesa, teoriza o autor, essa ruptura teria se dado com Edvard Munch (pintor de *O grito*, precursor do expressionismo):

[...] Enquanto no Iluminismo o homem era subordinado ao divino e no Romantismo pertencia à paisagem em que era representado, as montanhas são grandes e ameaçadoras, o mar é grande e ameaçador, até mesmo as árvores e as florestas são grandes e ameaçadoras, enquanto os homens, sem exceção, são pequenos, em Munch é o contrário. É como se os seres humanos incorporassem tudo em si, apropriando-se de tudo. As montanhas, o mar, as árvores e as florestas, tudo se tingem de humanidade. Não das ações e da vida exterior dos homens, mas de seus sentimentos e de sua vida interior. [...] O ser humano em Munch é *gestalt*, sua vida interior ganha formas exteriores, o mundo é agitado, e o que se revela depois que essa porta é aberta é o mundo como *gestalt*: nos pintores que vêm depois de Munch as próprias cores, as próprias formas, não aquilo que elas representam, é que carregam os sentimentos. Entramos num mundo de imagens onde a expressão em si é tudo, o que obviamente significa que já não há nenhuma dinâmica entre o exterior e o interior, somente uma divisão. [...] toda a ênfase está no que a arte expressa, ou seja, não no que é, mas no que pensa, em quais ideias carrega, de tal sorte que o último fragmento de objetividade, o último fragmento de algo exterior ao mundo humano foi abandonado. [...] E a arte se tornou o próprio público, o modo como reage, o que os jornais dizem sobre ela, o que importa é o artista (KNAUSGÅRD, 2013, ML1, pp. 261-2).

Essa ruptura, segundo o autor, não se dá apenas na relação com a arte; também tem implicações na forma como o homem passa a se relacionar com o mundo. Se nossa percepção da realidade é intermediada por imagens que podem se confundir com a experiência do próprio real, também nosso corpo não é mais corpo, mas ideia de corpo, “algo que se encontra no paraíso de imagens e representações dentro de nós e sobre nós, onde uma parte cada vez maior da nossa vida é vivida” (KNAUSGÅRD, 2013, ML1, p. 263).

Esses trechos, retirados da produção ensaística de Knausgård, explicam as motivações do seu projeto literário e funcionam como uma espécie de roteiro da série com comentários críticos do autor. São parte de uma estratégia ficcional de um artista que, como vimos, luta para conceber uma obra de arte que represente um mundo que não é subjetivo, ao mesmo tempo em que opta pela narração em primeira pessoa; um escritor que persegue a objetividade, mas cultua valores estéticos como o divino, o sagrado e o verdadeiro. Um narrador que, como muitos, faz despertar o sentimento do real pela via da ficção.

3.2 A legitimidade do “eu”

Não deixa de ser contraditório que um autor crítico à supervalorização do artista tenha escolhido, justamente, escrever um romance autobiográfico. Mas, no conjunto da obra, essa escolha tem sua razão de ser. No segundo volume da série, *Minha Luta 2 – um outro amor* (2014), Knausgård relata uma perda de fé na literatura, que derivava do que foi definido por Schøllhammer (2009) como “proliferação mimética”. O último reduto do sentido, em que ele encontrava legitimidade na literatura, era em diários e ensaios, textos não narrativos:

[...] A única coisa que para mim ainda tinha valor, que ainda era repleta de significado, eram diários e ensaios, a literatura que não dizia respeito à narrativa, não versava sobre nada, mas consistia apenas em uma voz, uma voz única e pessoal, uma vida, um rosto, um olhar que se podia encontrar. O que é uma obra de arte, senão o olhar de uma outra pessoa? Não um olhar acima de nós, tampouco um olhar abaixo de nós, mas um olhar exatamente na mesma altura do nosso? (KNAUSGÅRD, 2014, ML2, p. 556)

Escrever sobre a própria vida, tentando se aproximar dela ao máximo, aparece, então, como a alternativa mais condizente com as inquietações do autor. Para Knausgård, a escrita de si surge como a forma capaz de expressar tanto a riqueza da experiência interior, quanto a realidade à sua volta. A conjugação desses dois mundos, reforçada pelo pacto autobiográfico e o tom confessional da escrita, ajudam a criar o “efeito de real” tão caro ao autor.

Sabemos que a noção de que a escrita autobiográfica legitima um “compromisso com a realidade” é problemática, mas o que vemos em *Minha Luta* deve ser entendido justamente como um “efeito de realidade”. É importante destacar que esse “efeito de real” possui natureza diversa daquela formulada por Barthes no estudo *O efeito de real*, de 1968. Para ele, as impressões de realidade do realismo histórico derivam do acúmulo de notações que estão ali, apenas, para denotar o mundo externo e garantir a verossimilhança da narrativa:

[...] Semioticamente, o “pormenor concreto” é constituído pela colusão direta de um referente e de um significante: o significado fica expulso do signo e, com ele, evidentemente, a possibilidade de desenvolver uma forma do significado, isto é, na realidade, a própria estrutura narrativa (a literatura realista é, por certo, narrativa, mas é porque nela o realismo é apenas parcelar, errático, confinado aos “pormenores”, e porque a narrativa mais realista que se possa imaginar desenvolve-se segundo vias irrealistas). É a isso que se poderia chamar *ilusão referencial*. A verdade dessa ilusão é a seguinte: suprimido da enunciação realista a título de significação de denotação, o “real” volta a ela a título de significado de conotação; no momento mesmo em que se julga denotarem tais detalhes diretamente o real, nada mais fazem, sem o dizer do que significa-lo; o barômetro de Flaubert, a pequena porta de Michelet afinal não dizem mais do que o seguinte: *somos o real*; é a categoria do “real” (e não os seus conteúdos contingentes) que é então significada; noutras palavras, a própria carência do significado em proveito só do referente torna-se o significante mesmo do realismo: produz-se um *efeito de real*, fundamento dessa verossimilhança inconfessa que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade (BARTHES, 2004, pp. 189-90, grifos do autor).

No caso de Knausgård, porém, esse efeito está relacionado ao fato desse “eu” remeter a algo que não é ficção e se vincula à realidade. O lastro do “real” firma-se na referência ao nome próprio do autor, que pode, como argumenta Lejeune (2014, p. 26; v. capítulo 1), ser identificado no cartório e no contrato de edição.

Neste sentido, o projeto de Knausgård guarda semelhanças com as bases de outros dois autores, Fernando Vallejo e Christophe Donner, estudados por Klinger (2012), que investem na legitimidade do “eu” como acesso à experiência e contra a fabulação:

[...] O próprio Vallejo se refere a esta perspectiva da primeira pessoa autobiográfica como “autoficção”, termo que ele toma do livro-manifesto de Christophe Donner *Contra la imaginación* (Donner, 2000), no qual Donner coloca a “verdade” como ideal estético e fala a favor de uma literatura experiencial, escassamente ficcionalizada. Para o ator, montador de cinema e escritor Christophe Donner, a imaginação procede da ignorância, “serve para salvar a pele e infecta a literatura”. Os escritores, acredita Donner, recorrem à imaginação para esconder aquilo que verdadeiramente importa e se esforçam em ocultar os vestígios das marcas dos passos que lhes conduziram a esse nirvana, “o imaginário”. Quanto mais pura, luminosa e suspensa no vazio seja a imaginação, maior e mais poderoso se sente o escritor. No entanto, a função principal da literatura é “dizer as coisas, transmiti-las”; a literatura atual só pode ser escrita por um “eu” que consiga se livrar dessa “peste que é a imaginação”. Na proposta de Christophe Donner retomada por Vallejo, a objetivação da vida no relato, o retorno do eu na produção estética, implica a busca de um “efeito de realidade” que seria garantia de autenticidade e presunção de acesso possível à experiência. De fato, como mostra Leonor Arfuch, mesmo que o caráter fictício de adequação entre os sujeitos do enunciado e os da enunciação seja fato inquestionável, o efeito de real dos gêneros autobiográficos “não tem se enfraquecido, pelo contrário, sua pregnância se estende a múltiplas formas e suportes midiáticos” (Arfuch, 2005, p. 41) (KLINGER, 2012, p. 108).

Todavia, a recusa ao inventado em Knausgård é mais um elemento retórico do que uma diretriz rígida. Em diferentes passagens, ele admite a precariedade de sua memória, diz lembrar muito pouco da infância e até mesmo do passado recente:

[...] hoje o passado mal aparece em meus pensamentos. Acredito que a principal razão disso são as nossas crianças, já que a vida cotidiana com elas preenche todos os espaços. Mesmo o passado mais recente elas se encarregam de pôr de lado: pergunte-me o que fiz há três dias e eu não vou lembrar. Pergunte-me como Vanja era há dois anos, Heidi há dois meses, John há duas semanas, e não vou lembrar (KNAUSGÅRD, 2013, ML1, p. 38).

As descrições minuciosas desse período são, evidentemente, pura invenção. Embora o narrador não trate disso explicitamente, ele confessa não se recordar de pessoas, diálogos e de detalhes dos acontecimentos. Ele diz ser capaz de relembrar com vivacidade dos ambientes, da atmosfera dos lugares, “da aparência das coisas”: basta fechar os olhos para recuperar cenários, objetos e climas.

Mesmo assim, ele não se furta de narrar episódios já há muito tempo vividos com uma riqueza abundante de detalhes (como diálogos com os familiares aos oito anos de idade, as roupas que o pai usava em determinada ocasião quando Knausgård era adolescente, etc), o que já soaria inverossímil para alguém de memória prodigiosa, quanto mais para um desmemoriado confesso. São indícios mais do que suficientes para não se confiar nesse narrador. Um leitor mais exigente, sedento por histórias reais, teria aí bons motivos para abandonar o romance. Há, até mesmo, um certo autoritarismo do autor que,

sutilmente, nos força a aceitar suas versões e sua visão de mundo. Mas, a julgar pela recepção, não é essa a sensação preponderante em relação à obra.

O que mais impressiona em *Minha Luta* é a sinceridade brutal de seu narrador. Apesar do narcisismo inerente à proposta, e por mais duvidosas que sejam suas lembranças, o efeito de franqueza é potente. Knausgård reconhece-se desdobrado, percebe-se um homem diferente quando escreve.

[...] *No papel isso não é problema, nele posso facilmente conceber uma imagem de Heidi, por exemplo, pulando do berço às cinco da manhã e cambaleando pelo chão da casa no escuro, segundos antes de acender a luz, parar diante de mim, semiacordado e mal a enxergando, e dizer Cozinha! [...] Quando escrevo estas linhas, sou tomado por uma ternura enorme para com ela. Mas aqui é o papel. Na realidade, quando isso ocorre de fato, ela parada diante de mim de manhã, tão cedo que as ruas estão desertas e não se ouve um som sequer na casa, ela empolgada com o raiar de mais um dia, eu tentando me manter em pé, vestindo as roupas da véspera e acompanhando-a até a cozinha, onde a esperam o iogurte de mirtilo e o mûsli sem açúcar, não é ternura que sinto, e, quando ela ultrapassa meus limites, por exemplo, ao me irritar seguidamente durante um filme ou tentando entrar no quarto onde John está dormindo, em resumo, toda vez que se recusa a aceitar um não como resposta, prolongando uma situação ao infinito, não raro minha irritação se transforma em raiva, e, quando lhe dou uma bronca e lágrimas escorrem pelo seu rosto e ela abaixa a cabeça e encolhe os ombros, acho que ela teve o que mereceu. A constatação de que ela tem apenas dois anos não encontra espaço na minha mente até o cair da noite, quando eles estão dormindo e eu fico pensando por que agi daquele modo. Mas este sou eu observando tudo de fora. Quando estou imerso naquilo, não tenho a menor chance (KNAUSGÅRD, 2013, ML1, pp. 39-40, grifo meu).*

Ao se desdobrar, o distanciamento e a alteridade são estabelecidos. Nessa fissura, espaço onde o homem que narra se reconhece diferente do homem que age, acontece a confissão e Knausgård demonstra ter plena consciência do que faz: “A forma o afasta de você mesmo, cria uma certa distância até do seu próprio eu, e essa distância é a condição para a proximidade em relação aos outros” (KNAUSGÅRD, 2014, ML2, p. 555). A imagem mais emblemática e bela desse desdobramento, talvez, seja a primeira, que antecede a apresentação nominal do narrador:

[...] Quando escrevo isso, já se passaram mais de trinta anos. Na janela diante de mim mal posso divisar o reflexo do meu rosto. Exceto por um dos olhos, que brilha, e pela região imediatamente abaixo dele, que reflete um pouco da luz, toda a minha face esquerda está na penumbra. Dois vincos profundos dividem minha testa, há um vinco profundo em cada bochecha, todos preenchidos de escuridão, e com o olhar sério e perdido, e os cantos da boca pendendo para baixo, é impossível não considerar triste esse rosto. O que ficou gravado nele? (KNAUSGÅRD, 2013, ML1, p. 32)

Knausgård trata a todos como personagens do livro que escreve e é dessa forma, também, que aborda a si mesmo: com o mesmo rigor de penetração nas camadas mais íntimas e invisíveis daqueles ao seu redor. Desta dinâmica, nascem alguns dos retratos mais agudos da obra, como a passagem em que o narrador confessa ter dissimulado a vergonha que sentia do irmão mais velho, Yngve, na juventude, entre outros sentimentos pouco lisonjeiros:

[...] Isso em si talvez não fosse tão ruim, mas, quando a consciência de que essas coisas aconteciam começou a se fazer sentir, tornou-se pior, pois agora eu pensava nisso quando estávamos juntos e não agia mais de maneira natural e espontânea, já

não conseguia deixar a conversa fluir, como sempre fizera com ele, mas passei a refletir, calcular, premeditar. Com Espen aconteceu a mesma coisa, só que no sentido inverso, com ele era a vida despreocupada, os assuntos mundanos, que eu tratava de esconder. Ao mesmo tempo eu tinha uma namorada por quem jamais fui realmente apaixonado, o que, é claro, ela não deveria saber. Ficamos juntos durante quatro anos. Então lá estava eu, cumprindo papéis, fingindo isso e aquilo. E, como se não bastasse, trabalhava numa instituição para pessoas com problemas psiquiátricos e, não contente em conviver com os outros empregados dali, que eram enfermeiros capacitados, ia com eles às suas festas, realizadas nos bairros da cidade que os estudantes evitavam, em bares populares com pianistas e cantorias, para assim me adaptar às suas ideias e costumes e ao seu modo de encarar a vida. O pouco que eu tinha de meu eu rejeitava ou guardava para mim mesmo. Consequentemente, havia um quê de furtivo e suspeito no meu caráter, nada que lembrasse a firmeza e a pureza que eu identificava em algumas pessoas naquele período, pessoas que eu, portanto, admirava. Yngve era próximo demais de mim para que eu pudesse julgá-lo dessa forma, pois os pensamentos, não importa o que se possa dizer de bom sobre eles, têm um ponto fraco, isto é, dependem de uma certa distância para que possam funcionar. Tudo dentro dessa distância está sujeito às emoções. Era por causa das minhas emoções que eu tinha começado a me reprimir. Ele não podia falhar. Minha mãe podia, e eu não dava a mínima, meu pai e meus amigos podiam, e eu também podia, estava cagando para isso, mas Yngve não podia errar, não podia passar por bobo, não podia demonstrar fraqueza. Quando, no entanto, ele demonstrava e eu estava olhando cheio de vergonha, o problema não era a minha vergonha, mas o fato de que ele não deveria perceber, não deveria saber que eu nutria tais sentimentos, e os meus olhares oblíquos nessas ocasiões, destinados a esconder minhas emoções em lugar de externá-las, devem ter sido evidentes, embora difíceis de decifrar (KNAUSGÅRD, 2013, ML1, pp. 385-6).

O efeito de sinceridade em Knausgård deve muito a essa demonstração frequente das fraquezas desse eu, que se questiona o tempo todo e se expõe radicalmente. “Confesso que fingi”, parece nos dizer esse narrador ao confessar a própria dissimulação e reiterar a incapacidade de expressar o seu “eu”. Todavia, “no papel”, ele busca passar a limpo essa vida. Como um asceta, escreve os movimentos da própria alma para retirar de si o que tem de obscuro, estabelece um diálogo com um outro “eu”, e oferece esse olhar a um terceiro.

Knausgård tem o “verdadeiro”, o “belo” e o “misterioso” como ideais estéticos. Não se trata, aqui, evidentemente, da verdade *per se*, mas de uma busca pela verdade possível à ficção, como formulado por Silviano Santiago, uma “verdade poética”, aquela que diz: “Sou uma mentira, que diz sempre a verdade” (SANTIAGO, 2007).

Outra via de acesso, tanto ao esclarecimento, quanto à criação literária são as memórias. Mais do que reconstruir com rigor os episódios do passado, Knausgård busca, além do substrato para a construção de seu romance, a autenticidade, tal qual formulada por Starobinski em seu comentário sobre o autorretrato de Rousseau. Para Rousseau, vale lembrar, o que interessa nesta prática não é a realidade dos fatos, mas a própria natureza reveladora inerente à busca de si.

A matéria-prima de Knausgård são os ecos do passado, as impressões do vivido em sua memória. Não é de se surpreender que Proust seja sua maior referência, como ele mesmo sugere no primeiro livro: “[...] E, se antes passei um bom período remoendo o passado, talvez um período doentamente longo, me ocorre agora, o que implica não apenas

ter lido *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, mas quase ter submergido no romance [...]” (KNAUSGÅRD, 2013, ML1, pp. 37-8).

No que diz respeito à construção da “verdade poética”, o que importa em Knausgård também não é se os episódios passados aconteceram tal qual o que foi narrado, mas o significado que eles adquirem no presente. *Minha luta* é muito mais sobre o presente do que sobre o passado. É da relação estabelecida entre o que se passou e o agora que deriva o efeito de autenticidade do discurso da lembrança.

Como em Proust, em Knausgård, uma imagem do presente estabelece uma semelhança com um fantasma do passado e faz emergir uma trama complexa de sentidos. Cabe ao autor desemaranhar essa rede e criar novos significados, novas imagens. Qualquer noção de verdade e esclarecimento também só poderia vir desse abismo inexplorável pela razão, como formula Beckett a respeito da *Busca*. É nesse espaço, que pertence aos domínios da memória involuntária, que guardamos o inefável, o que jamais pode ser lembrado e tanto nos define.

[...] a essência de nós mesmos, o melhor de nossos muitos eus e suas aglutinações, que os simplistas chamam de mundo; o melhor, por que acumulado sorradeira, dolorosa e pacientemente a dois dedos do nariz da vulgaridade, a fina essência de uma divindade cuja disfazione sussurrada afoga-se na vociferação saudável de um apetite que abarca tudo, a pérola que pode desmentir nossa carapaça de cola e cal (BECKETT apud BARBOSA, 2015).

É a memória involuntária que é acionada quando, no piso de parquê de seu escritório, Knausgård vê a imagem de Cristo e sua coroa de espinhos; visão que o remete a um episódio da infância:

[...] aquilo deve ter me afetado de algum modo porque, ao me levantar dez minutos depois e ir pôr água para ferver, lembrei-me de uma coisa que acontecera numa noite da minha infância, quando vira na TV uma imagem semelhante na água, numa notícia sobre um pescador desaparecido. No segundo que levei para encher a cafeteira, vi diante de mim nossa sala, o gabinete de madeira da televisão, os flocos de neve tremulando sobre a colina lá fora, o mar na tela, o rosto que apareceu ali. Com as imagens revivi a atmosfera daquela época, da primavera, do conjunto de casas, dos anos 1970, da vida em família como era então (KNAUSGÅRD, 2013, ML1, p. 223).

Para Knausgård, o papel da escrita é capturar a essência das coisas: “Escrever é retirar da sombra a essência do que sabemos. É disso que a escrita se ocupa. Não do que acontece aí, não das ações que se praticam aí, mas do *aí* em si. *Aí*, é esse o lugar e o propósito da escrita. Mas como chegar a ele?” (KNAUSGÅRD, 2013, ML1, p. 225).

Esse questionamento é crucial para entendermos o que está em operação em *Minha Luta*. Antes de tentar demonstrar o percurso de Knausgård até esse “*aí*”, é preciso entender que lugar é esse para o escritor. Essa resposta, mais uma vez, está em um de seus ensaios críticos sobre as artes plásticas. O narrador relata ter duas visões conflitantes sobre o assunto. Estudante de história da arte, ele estava acostumado a analisar criticamente a arte, mas nunca externava o que para ele era o mais importante: os sentimentos que uma obra desperta, o que, segundo ele, era contrário a tudo o que ele tinha aprendido:

[...] Era meu único parâmetro para avaliar pinturas, o sentimento que despertavam em mim. O sentimento de inexauribilidade. O sentimento de beleza. O sentimento de presença. Tudo concentrado em instantes tão intensos que às vezes era difícil suportar. Além do mais, eram completamente inexplicáveis. [...] eu sempre ficava agitado depois de vê-las, pois o que traziam, no núcleo da sua existência, era inexauribilidade, e isso despertava em mim uma espécie de desejo. Não encontro explicação melhor. Desejo de estar dentro da inexauribilidade. [...] Não restara grande significado nelas. Mas, no exato instante em que eu voltava a olhar para a pintura, todos os pensamentos desapareciam na onda de energia e beleza que se erguia dentro de mim. *Sim, sim, sim*, eu ouvia então. *É aí. É para esse lugar que devo ir.* Mas para o que eu tinha dito sim? Para onde eu deveria ir? (KNAUSGÅRD, 2013, ML1, pp. 241-3, destaques do autor).

O ideal estético de Knausgård é uma obra que provoque o sentimento de estar presente em um instante inesgotável; uma obra que o eleve a um lugar inefável, onde todas as potências se concentram sem se deixar exaurir. Uma obra que ofereça ao outro um olhar direto, sincero e pessoal. Uma obra que resgate, ao mesmo tempo, a concretude do mundo e o sentido do mistério. São esses os elementos que constituem esse “*ai*”, tão desejado pelo autor.

3.3 A Wunderkammern de Knausgård

Há uma imagem em *Um outro amor* (o segundo volume de *Minha Luta*) que aparece, no fim do livro, como uma analogia preciosa ao projeto literário de Knausgård: as *wunderkammern*, ou “gabinetes de curiosidades”, do período barroco. As *wunderkammern* eram compartimentos que abrigavam coleções de itens relacionados aos mais diversos assuntos que interessassem ao seu colecionador. Sua origem remete ao século XIV, na Europa, e está associada ao estudo de assuntos divinos e naturais. São consideradas as precursoras do conceito de museu. No Renascimento, eram organizadas seguindo a crença de que todos os elementos ali expostos – e que, normalmente, diziam respeito à história do homem, da natureza e do divino - estavam intimamente conectados.

Nesse segundo volume de *Minha Luta*, em um diálogo com o amigo Geir, também escritor, Knausgård discorre sobre sua motivação na escrita:

[...] Em Lucrécio eu leio sobre o esplendor do mundo. E o esplendor do mundo é um pensamento barroco. Que morreu de vez com o período barroco. É um pensamento que diz respeito às coisas. A fisicalidade das coisas. Os bichos. As árvores. Os peixes. Se você está triste porque a ação desapareceu, eu estou triste porque o mundo desapareceu. O mundo físico. Sobraram apenas imagens. É com essas imagens que nos relacionamos. O que é o apocalipse hoje? As árvores que desaparecem na América do Sul. O gelo que derrete, a água que sobe. Se você escreve para recuperar a seriedade, eu escrevo para recuperar o mundo. Claro, não o mundo em que estou. Não o mundo social. Mas as Wunderkammern do período barroco. Os gabinetes de curiosidades. E o mundo das árvores de Kiefer. A arte. Nada mais (KNAUSGÅRD, 2014, ML2, p. 545).

Essa fixação com o aspecto físico do mundo tem muito a ver com o fato de Knausgård se sentir alguém descolado da realidade objetiva. Por ser um escritor, um sujeito inclinado à filosofia, à literatura, sentia-se um homem alheio à ação, afastado do lado prático da vida, alguém que não fazia parte do todo:

[...] e em parte porque eu, como muitos outros da minha geração, fui ensinado a pensar em termos abstratos, ou seja, a me dedicar a conhecimentos sobre pontos de vista e campos do conhecimento variados, reproduzi-los de maneira mais ou menos crítica, de preferência levando em conta outros pontos de vista, e então ser julgado a partir disso, a às vezes também a partir da influência exercida pelos meus próprios insights, pela minha própria sede de saber, mesmo que os pensamentos nunca perdessem o caráter abstrato, de maneira que no fim pensar acabava sendo uma atividade que se desenvolvia totalmente em meio a fenômenos secundários, em um mundo como o mundo da filosofia, da literatura, da sociologia e da política, enquanto o mundo onde eu morava, comia, dormia, conversava, amava, corria, esse mundo repleto de cheiros, de sabores, de sons, onde chovia e ventava, esse mundo que eu sentia na minha pele era excluído, não era um tema adequado para se pensar a respeito. Quer dizer, pensar eu pensava, mas de um outro jeito, de um jeito mais prático, mais orientado aos fenômenos, e também por outros motivos: enquanto eu pensava na realidade abstrata para compreendê-los, pensava também na realidade concreta a fim de lidar com eles. Na realidade abstrata eu podia criar uma personalidade, uma personalidade repleta de opiniões, na realidade concreta eu era apenas eu, um corpo, um olhar, uma voz (KNAUSGÅRD, 2014, ML2, pp. 128-9).

Em todo caso, ele também acredita que as palavras têm o poder de ir além do abstrato:

[...] A misologia, a desconfiança em relação às palavras, assim como Pirro tinha a pirromania, seria esse o caminho a seguir como autor? Tudo que pode ser dito com palavras pode ser desdito com palavras, então para que servem teses, romances, literatura? Ou, formulado de outra maneira: o que declaramos ser verdadeiro pode sempre ser declarado falso. Esse é o marco zero, o lugar a partir de onde o valor zero se espalha. Mas não se trata de um ponto morto, tampouco para a literatura, porque a literatura não se resume às palavras, a literatura é aquilo que as palavras despertam em quem lê. É essa transcendência que torna a literatura válida, e não a transcendência formal em si, como muitos parecem acreditar. A linguagem críptica e enigmática de Paul Celan não tem nada a ver com inacessibilidade ou hermetismo, pelo contrário, trata-se de abrir aquilo a que a linguagem em geral não tem acesso, mas que mesmo assim conhecemos ou reconhecemos dentro de nós mesmos, ou então descobrimos. As palavras de Paul Celan não podem ser desditas, com outras palavras. O que têm de próprio tampouco pode ser dito de outra forma, porque existe apenas em cada pessoa que as recebe. A grande importância que a pintura e em parte também a fotografia tinham para mim estava ligada a esse aspecto. Nelas não havia nenhuma palavra, nenhum conceito, e quando eu as via, aquilo que eu vivenciava, aquilo que as tornava tão importantes para mim também era desprovido de conceitos. Havia uma certa estupidez nisso tudo, nessa região onde tudo estava privado de inteligência, que tive que lutar para reconhecer ou para permitir, mas talvez fosse esse o elemento mais importante para mim (KNAUSGÅRD, 2014, ML2, pp. 129-30).

Em um plano mais amplo, a obra se sustenta nessa tensão: corpo x alma; mundo interno x mundo externo; superfície x profundidade; enfim, no paradoxo de procurar a essência da existência humana, ao mesmo tempo em que retrata uma realidade exterior, sem as tintas da psicologia do autor. Knausgård descreve essa dinâmica, que está presente em toda a estrutura narrativa, em um comentário que faz sobre uma peça de Bergman:

[...] Tudo se ergueu, cada vez mais alto, a intensidade aumentou, e no interior daquela moldura estreita, que por fim deixou espaço apenas para a mãe e o filho, surgiu uma espécie de infinitude, um elemento primitivo e implacável onde as ações e o espaço desapareceram por completo, deixando para trás apenas um sentimento, o sentimento intenso de olhar direto para o cerne da existência humana, para o próprio centro da vida, um lugar onde já não importava mais o que de fato acontecia. Tudo o que podia se chamar de estética ou de gosto foi eliminado. [...] Não tenho mais certeza quanto ao que vi, todos os detalhes desapareceram na situação que criaram, que era uma situação de presença absoluta, a um só tempo abrasadora e gelada. Mas para alguém que não estivesse absorvido naquilo tudo o que estava acontecendo pareceria exagerado, talvez até mesmo banal ou kitsch. [...] Falamos sobre as diferenças entre Peer Gynt e Espectros, que se encontravam nos pontos

extremos de uma mesma escala, um apenas superfície, o outro apenas profundezas, mas ambos igualmente verdadeiros. [...] Era somente rumo àquele lugar, o interior da essência, o cerne mais profundo da existência humana, que eu queria me deslocar. Se eu levasse quarenta anos, eu levaria quarenta anos. Mas eu não poderia jamais deixar escapar aquela visão, não poderia jamais esquecê-la, porque era para lá que eu desejava ir. Para lá, para lá, para lá (KNAUSGÅRD, 2014, ML2, pp. 205-7).

Até aqui traçamos, apenas, o plano autoral de *Minha Luta*, com trechos retirados dos dois primeiros volumes da série, ou seja, o discurso do narrador-autor sobre o próprio trabalho. Todos os trechos destacados poderiam ter vindo de entrevistas de Knausgård explicando a própria obra, mas, estão dentro dela, o que é mais um recurso para aprofundar seu efeito de autenticidade.

Na superfície da narrativa acompanhamos eventos cotidianos, presentes ou passados, da vida do narrador. Esses fatos são narrados minuciosamente, com descrições detalhadas de ações, objetos, paisagens e personagens. Knausgård narra situações triviais como girar a maçaneta, abrir a porta, tirar os sapatos, o cachecol, o casaco, entrar no cômodo:

[...] Depois de comer, subi até o quarto, liguei o amplificador, pluguei a guitarra e sentei para tocar um pouco. Adorava o cheiro que o amplificador exalava quando aquecia, às vezes ficava com vontade de tocar apenas para senti-lo. Adorava também as pequenas coisas que tocar guitarra envolvia, o *fuzz*, o pedal, os cabos, os plugues, as palhetas, os saquinhos de cordas, o capotasto, o estojo da guitarra e seus vários compartimentos internos. Adorava as marcas: Gibson, Fender, Hagström, Rickenbacker, Marshall, Music Man, Vox, Roland (KNAUSGÅRD, 2014, ML2, p. 104, destaque do autor).

Knausgård leva essa operação aos limites do tédio, mas, ao intercalar essas descrições com passagens mais profundas (digressões, ensaios e reflexões), narrados com a mesma atenção, no mesmo ritmo, no mesmo plano narrativo, desperta uma sensação de proximidade. Em outras palavras, é como se ele mimetizasse o próprio ritmo do dia a dia.

É um narrador atento a detalhes banais, que enche as miudezas dos dias de significado e é capaz de dilatar, recuar ou avançar o tempo para ampliar ainda mais esse sentido. A mesma atenção é dirigida à própria existência: o narrador parece estar presente e vigilante em cada instante, embora saibamos que há uma inevitável seleção daquilo a ser narrado, como o próprio narrador confessa:

[...] Quando víamos um bom filme, alguma coisa se agitava dentro de nós e dava início a um certo movimento, porque é assim que funciona, o mundo é sempre o mesmo, o que muda é a nossa maneira de vê-lo. O mesmo cotidiano que podia nos oprimir como o pé que pisa em cima de uma cabeça também podia nos alçar rumo a lugares repletos de júbilo. Tudo dependia do olhar. Se o olhar percebesse a água que estava por toda parte nos filmes de Tarkóvski, por exemplo, e que transformava o mundo em uma espécie de terrário, onde tudo se derramava e escorria, tudo flutuava e se deixava levar, onde todos os personagens podiam abandonar a cena e deixar para trás apenas uma mesa e xícaras de café, que aos poucos se enchiam com a chuva que caía, tendo ao fundo a vegetação intensa e quase ameaçadora, se o olhar percebesse esses detalhes também seria possível ver as mesmas profundezas selvagens e existenciais abrirem-se na vida cotidiana. Afinal, éramos feitos de carne e sangue, ossos e tendões, ao nosso redor cresciam plantas e árvores, insetos zumbiam, pássaros voavam, nuvens deslizavam, a chuva caía. *Esse olhar, que conferia significado ao mundo, era o tempo inteiro uma*

possibilidade, mas quase sempre era ignorado, pelo menos em nossa vida (KNAUSGÅRD, 2014, ML2, pp. 367-8, grifo meu).

No relato de Knausgård, a profusão de objetos inúteis tem como função não apenas denotar a realidade exterior ao texto, como nos romances realistas do século XIX, mas, reforçar essa “fiscalidade das coisas”. Como bem observou Perrone-Moisés (2016, p. 213), os efeitos de real em Knausgård não são casuais, eles ocupam o primeiro plano da narrativa.

A enumeração de produtos e marcas, muitas delas conhecidas globalmente, parece denunciar a ubiquidade desses bens de consumo na vida do homem contemporâneo:

[...] Enchi o balde com água, peguei um frasco de água sanitária, outro de desinfetante e um saponáceo cremoso Jif, e comecei pelos corrimãos, que não passavam por uma limpeza fazia ao menos cinco anos. [...] Esguichei Jif, peguei um pano e esfreguei cada centímetro. [...] O cheiro e o frasco azul da água sanitária me levaram de volta aos anos 1970, para ser mais preciso, ao armário debaixo da pia da cozinha, onde ficavam os produtos de limpeza. Não existia Jif naquele tempo. Mas Ajax em pó, sim, numa caixa de papelão vermelha, branca e azul. Desinfetante também. E já existia água sanitária Klorin, o design do frasco de plástico azul com trava de segurança para crianças na tampa não mudara desde então. Havia uma marca chamada Omo (KNAUSGÅRD, 2013, ML1, pp. 418-9).

Embora não exista uma crítica direta do narrador neste sentido, parece uma ironia fina de um leitor atento de Proust para quem sua *madeleine* possa ser um frasco azul de água sanitária:

[...] Havia um mundo entre as marcas de produtos de outrora e de agora, e, quando eu pensava nelas, esse mundo ressurgia, com seus sons e gostos e cheiros, absolutamente irresistível, como sempre é tudo aquilo que ficou para trás, tudo aquilo que desapareceu. O cheiro da grama recém-cortada e regada quando nos sentamos num campo de futebol numa tarde de verão depois do treino, as longas sombras das árvores imóveis, os gritos e as risadas das crianças nadando no lago do outro lado da pista, o gosto forte mas adocicado do energético XL-I (KNAUSGÅRD, 2013, ML1, p. 419).

Essa crítica soa mais ácida em uma passagem que Knausgård reflete sobre o lixo de seus vizinhos, na Suécia, e o que ele revela sobre os hábitos de consumo da classe média sueca e sua futilidade:

[...] Como a semana estava no fim, todas as lixeiras quadradas lá dentro estavam cheias. Abri a tampa de cada uma e comecei a jogar os diversos tipos de lixo no lugar onde deviam estar: papelão aqui, vidro colorido aqui, vidro transparente aqui, plástico aqui, metal aqui, o resto aqui. Como sempre, pude verificar que se bebia um bocado naquele prédio; uma quantidade considerável do papelão consistia em caixas de vinho, e quase todo o vidro descartado eram garrafas de vinho ou de destilados. Além disso havia sempre pilhas de revistas, tanto daquelas baratas que vêm com os jornais como revistas especiais mais grossas e mais elaboradas. Moda, decoração e casas de campo eram os assuntos sobre os quais mais se lia a respeito no prédio (KNAUSGÅRD, 2014, ML2, p. 397).

O outro aspecto da descrição exaustiva de objetos diz respeito, mais diretamente, à intenção de demarcar a concretude do mundo. As paisagens naturais ocupam uma fatia significativa da narrativa. Knausgård descreve riachos, pedras, montanhas, árvores, etc, sucintamente. A natureza está ali simplesmente por fazer parte do mundo. Parece haver um certo esforço do narrador em desassociar o humano do natural. A paisagem descrita por

Knausgård é concreta, seus adjetivos buscam expressar diretamente a forma dos objetos naturais: suas cores, grandezas, consistências e geometrias.

Ao contrário do que acontece em Munch, Knausgård procura não tingir o mundo de humanidade. É curioso comparar o céu de *O Grito*, quadro mais famoso do pintor norueguês, no qual as linhas sinuosas das nuvens acompanham a tortuosidade do ser que grita, com o céu descrito por Knausgård, na semana do velório de seu pai. Knausgård “pinta” a natureza como um impressionista, seu retrato é composto pela sobreposição de camadas e tons de cores e variações de luz:

[...] O céu se abriu sobre mim. Aquilo que até poucas horas antes fora uma simples camada compacta de nuvens, agora era uma sucessão de formações paisagísticas sobre um abismo, com longos trechos planos, elevações íngremes e cumes pontudos, em alguns locais brancas e densas como neve, em outros cinzentas e duras como pedra, embora as amplas áreas iluminadas pelo pôr do sol não reluzissem nem cintilassem nem refletissem o brilho vermelho, como era de esperar, mas em vez disso parecessem ter sido imersas em algum líquido. Elas pairavam sobre a cidade, variando do vermelho opaco ao rosa-escuro, cercadas por todos os tons de cinza concebíveis (KNAUSGÅRD, 2013, ML1, p. 450).

A dicotomia entre mundo concreto e mundo subjetivo tem particular importância na argumentação do narrador sobre a morte, principal assunto do primeiro livro. O falecimento do pai é o catalisador da reflexão existencial do narrador. Knausgård parte do drama particular para uma discussão maior sobre a existência humana e, para tanto, tenta se distanciar de si mesmo ao abordar o próprio sofrimento com a morte do pai, como se este acontecimento fosse visto por um observador externo. Este procedimento, na passagem abaixo, sublinha o conflito entre os sentimentos internos e o desejo de manter uma imagem externa de impassibilidade:

[...] Com a testa apoiada na janela, o avião parado no fim da pista, o motor rugindo a plena força, comecei a chorar. As lágrimas brotaram não sei de onde, percebi quando escorreram pelo rosto, isso é idiota, pensei, sentimentalidade, estúpido. Mas não adiantou. Eu me vi preso a emoções vagas, ternas, infinitas, e só consegui me livrar delas alguns minutos depois, com o avião já decolando, o ruído das turbinas no máximo. Então, com a mente limpa afinal, baixei a cabeça e enxuguei os olhos com a camisa, segurando-a entre o polegar e o indicador, e fiquei um longo tempo olhando pela janela, até sentir que a vizinha não olhava mais para mim. Recostei-me no assento e fechei os olhos. Mas aquilo não tinha acabado. Senti que apenas começara. [...] Minha garganta doía e eu não conseguia me controlar, tudo transbordava em mim, eu estava ao léu, não do mundo exterior, mal conseguia vê-lo, mas do mundo interior, onde as emoções tinham assumido o controle. A única coisa que eu podia fazer para tentar preservar os últimos resquícios de dignidade era não emitir nenhum som. Nenhum soluço, nenhum suspiro, nenhum lamento, nenhum gemido. Só lágrimas em cascata, e o rosto distorcido numa careta cada vez que a lembrança de que papai morrera atingia um novo clímax. [...] Eu estava prestes a sorrir, mas nesse instante meus lábios se contorceram e, com um ímpeto ao qual não pude resistir, as emoções anteriores afloraram novamente. Elas escaparam num soluço e eu comecei a chorar. Ensaiei levantar o braço em direção ao rosto, tornei a baixá-lo, sobreveio uma nova onda de emoções, meu rosto se contraiu outra vez (KNAUSGÅRD, 2013, ML1, pp. 290, 291, 294-5).

O homem, para Knausgård, é um ser aprisionado em um mundo de imagens falsificadoras da realidade que o desconectam do mundo real. Mundo, este, que é muito maior e misterioso do que supõe o entendimento humano. Dentro dessa ilusão, o homem teria esquecido de que é também tecido, carne, ossos, sangue, enfim, matéria.

[...] É dessa perspectiva que temos que estudar o papel estranhamente ambíguo que a morte adquiriu. Por outro lado, ela está à nossa volta, somos sufocados por notícias de mortes, imagens de mortos, pois a morte, nesse sentido, não conhece fronteiras, é maciça, onipresente, inexaurível. Mas essa é a morte como representação, a morte sem corpo, a morte como pensamento e imagem, a morte como espírito. Essa morte equivale à palavra “morte”, a entidade sem corpo a que nos referimos quando evocamos o nome de um morto. Pois, enquanto a pessoa vive, esse nome se refere ao seu corpo, ao local onde reside, àquilo que faz, com a morte o nome se separa do corpo e permanece entre os vivos, que usam o nome sempre para se referir à pessoa que foi, nunca à pessoa que é agora, um corpo que apodrece em algum lugar. Esse aspecto da morte, que pertence ao corpo, é concreto, físico e material, essa morte é escondida com tal zelo que se assemelha a um frenesi, e funciona, basta prestar atenção no modo como costumam se expressar pessoas que involuntariamente testemunharam acidentes fatais ou assassinatos. Dizem sempre a mesma coisa, *tudo parecia irreal*, ainda que queiram dizer o contrário. Foi tudo muito real. Mas nós não vivemos mais nessa realidade. Para nós, tudo virou de cabeça para baixo, para nós o real é irreal e o irreal é real. E a morte, a morte é o último grande além. Eis por que deve continuar a ser escondida. Porque a morte pode estar além do nome e além da vida, mas não está além do mundo (KNAUSGÅRD, 2013, ML1, pp. 263-4, destaque do autor).

Este último trecho destacado antecede o clímax do primeiro livro da série. No parágrafo seguinte, Knausgård relata a experiência de ter visto pela primeira vez um cadáver. Era seu pai. A esta altura do romance, já sabemos sobre a relação complicada dos dois e do peso que a sombra autoritária do pai exerce sobre o narrador adulto. Acompanhamos muito da trajetória de formação dessa personalidade que narra, da infância à maturidade, e o impacto que o confronto com o cadáver paterno exerce é enorme. Ao se deparar com o corpo do pai, Knausgård percebe a cisão entre esses dois mundos:

[...] Eu estava acostumado àquelas feições, mas não à expressão que elas adquiriram. A tez escura e amarelada juntamente com a perda da elasticidade da pele davam a impressão de que seu rosto fora entalhado em madeira. Aquela emadeiração impedia qualquer sensação de intimidade. Eu não estava mais olhando para uma pessoa, mas para algo que parecia uma pessoa. Ele tinha sido levado de nós, e o que dele ainda existia em mim se estendia como um véu de vida sobre a morte (KNAUSGÅRD, 2013, ML1, pp. 264-5).

O cadáver do pai desperta no narrador a percepção de que, no final das contas, também somos seres biológicos como todos os outros. “Para o coração a vida é simples: ele bate enquanto puder. E então para” (KNAUSGÅRD, 2013, ML1, p. 7). As duas primeiras sentenças da primeira página da série, de uma sequência de mais de três mil, sintetizam bem a ideia central da obra: o coração, metáfora por excelência dos afetos, aqui aparece como órgão, bomba de sangue vital para o funcionamento do corpo, mas não sem alguma dose de lirismo. O que se segue é uma descrição que transita entre a linguagem técnica e a lírica:

[...] Cedo ou tarde, mais dia, menos dia, cessa aquele movimento repetitivo e involuntário, e o sangue começa a escorrer para o ponto mais inferior do corpo, onde se acumula numa pequena poça, visível do exterior como uma área escura e flácida numa pele cada vez mais pálida, tudo isso enquanto a temperatura cai, as juntas enrijecem e as entranhas se esvaem. Essas transformações das primeiras horas se dão lentamente e com tal constância que há um quê de ritualístico nelas, como se a vida capitulasse diante de regras determinadas, um tipo de *gentlemen`s agreement* que os representantes da morte respeitam enquanto aguardam a vida se retirar de cena para então invadirem o novo território. Por outro lado, é um processo inexorável. Bactérias, um exército delas, começam a se alastrar pelo interior do corpo sem que nada possa detê-las. Houvessem tentado apenas algumas horas

antes, e teriam enfrentado uma resistência cerrada, mas agora tudo em volta está calmo, e elas avançam pelas profundezas escuras e úmidas (KNAUSGÅRD, 2013, ML1, pp. 7-8, destaque do autor).

O narrador não tem coragem de encarar o corpo do pai, porque nunca fora capaz de fazê-lo em vida, pelo medo que sentia dele. Ele demora a entender que aquele já não é mais o homem que o criou:

[...] Então o rumor do cortador de grama repercutiu nas paredes da capela. A expectativa criada por aquele barulho súbito, de que ele faria os olhos de papai voltarem a se abrir, foi tão grande que involuntariamente dei um passo para trás. [...] Eu acreditava mesmo que o morto poderia despertar? Acreditava que o pedaço de madeira poderia se tornar homem novamente? (KNAUSGÅRD, 2013, ML1, p. 265)

Ao longo do processo de luto, que envolve a limpeza da casa da avó, onde o pai morou em seus últimos dias, desempregado e alcoólatra, o narrador formula, aos poucos, sua teoria:

[...] Mas papai já não respirava. Fora isso que acontecera com ele, sua ligação com o ar havia sido interrompida, agora o ar apenas o envolvia como envolve qualquer outra coisa, um tronco de árvore, um barril de petróleo, um sofá. Ele já não tomava posse do ar, pois é isso que fazemos quando respiramos, invadimos, invadimos continuamente o mundo (KNAUSGÅRD, 2013, ML1, p. 406).

Knausgård volta, então, uma última vez à capela onde o corpo do pai era velado para encará-lo mais uma vez. Dessa visão, elabora o significado sobre a morte que encerra o primeiro livro:

[...] Dessa vez estava preparado para o que me esperava, e seu corpo, a pele devia ter escurecido ainda mais com o passar de mais vinte e quatro horas, não despertou nenhuma das sensações que tinham me invadido na véspera. Agora eu via somente a ausência de vida. E já não havia diferença entre aquilo que um dia fora meu pai e a mesa onde ele jazia, ou o chão onde estava a mesa, ou a tomada na parede embaixo da janela, ou o fio que ia até a luminária ao lado dele. Pois os seres humanos são apenas formas em meio a outras formas, as quais o mundo não cessa de reproduzir, não só naquilo que tem vida, mas também naquilo que não tem, desenhado na areia, na pedra e na água. E a morte, que eu sempre considerara a maior dimensão da vida, escura, imperiosa, não era mais que um cano que vaza, um galho que se quebra ao vento, um casaco que escorrega do cabide e cai no chão (KNAUSGÅRD, 2013, ML1, p. 511).

O ser humano como “objeto significativo”: dotado de linguagem, sentimentos, singularidade, mas, ao final, apenas uma dentre tantas outras formas materiais a circular no mundo. Este “eu” que se constitui subjetivamente, ao mesmo tempo em que reforça, o tempo todo, a consciência de ser, também, corpo, que remete, ainda, a um sujeito exterior ao texto: o próprio autor, que é, afinal de contas, a fonte primária do efeito de real em *Minha Luta*.

Na *wunderkammern* de Knausgård, o homem caminha em um mundo muito maior que ele. O ser humano se apropria do mundo enquanto é vivo e se diferencia dele pela linguagem; quando morre, porém, passa a ser apenas matéria. Em *Minha Luta*, acompanhamos a trajetória de um indivíduo que luta para resgatar este sentido, ao mesmo tempo em que se esforça para restabelecer o significado da experiência. Este sujeito busca, simultaneamente, o cerne da existência, uma experiência profunda de interioridade, um desvelamento de si. Ao assinalar a concretude do mundo, reforça-se o efeito de realidade;

explorando a profundidade de seu mundo interior, expondo insistentemente suas fraquezas, o narrador soa sincero. A contaminação entre autor, narrador e personagem, por sua vez, potencializa essas impressões, deixando a sensação de que a luta de Knausgård é a mesma de cada um de nós.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A formulação de nossas considerações finais passa, necessariamente, por uma reflexão sobre as relações entre as duas obras analisadas. A aproximação se justifica pela questão central que precede o projeto literário dos livros escolhidos de ambos os escritores: como contar a verdade e encontrar uma nova expressão realista em uma obra de ficção?

Sabemos que, para um escritor contemporâneo, seria extremamente ingênuo partir de um ponto de vista que admite a noção de deter a realidade dos fatos. Vimos até aqui que a natureza do discurso autobiográfico, em última instância, é a mesma da do fictício. Em outras palavras, tanto a autobiografia quanto a autoficção são invenções do sujeito autoral. Apesar disso, vimos que o eu tem ganhado espaço na narrativa contemporânea pela força de seu testemunho e de sua experiência particular. Sendo assim, a pergunta que nos coube fazer foi: como é possível a um autor, dentro desse paradigma, perseguir ideais tão proteiformes como “verdade” e “realidade”?

Procuramos respostas em escritores que levaram os problemas da legitimidade da escrita de si a zonas ainda mais cinzentas. Se, por um lado, temos autores que apostam na autoficção como forma de confundir intencionalmente o leitor sobre o caráter do texto, embaralhando ainda mais as noções de ficção e autobiografia, há uma preocupação genuína com a sinceridade, mesmo quando explicitam a indecidibilidade do relato. Este parece ser o caso de Fuks e de Knausgård.

As análises de *Minha Luta* e de *A resistência* demonstram que os dois narradores têm plena consciência da complexidade da matéria da qual estão tratando. Sabem da fluidez da identidade e da imaterialidade da memória. Mesmo assim, ambos se lançam na tentativa de desnudar a própria história, assim como na representação mais contundente da realidade. Há diferenças fundamentais nas estratégias de cada um, a começar pelo modo de representar o real.

Para abordar o realismo nas produções literárias contemporâneas é preciso fazer algumas ponderações. Essas novas propostas realistas do século XXI se distanciam do realismo histórico. Conforme Schøllhammer, a representação da realidade, para esses “novos realistas”, já não está mais calcada na ilusão referencial e na verossimilhança tradicionais:

[...] É claro que ninguém está comparando-os estilisticamente aos realistas do passado, pois não há nenhuma volta às técnicas da verossimilhança descritiva e da objetividade narrativa. [...] Não se trata, portanto, de um realismo tradicional e ingênuo em busca da ilusão de realidade. Nem se trata, tampouco, de um realismo propriamente representativo; a diferença que mais salta aos olhos é que os novos “novos realistas” querem provocar efeitos de realidade por outros meios. [...] Essa procura por um novo tipo de realismo na literatura é movida, hoje, pelo desejo de realizar o aspecto performático e transformador da linguagem e da expressão artística, privilegiando o efeito afetivo e sensível em detrimento da questão representativa (SCHØLLHAMMER, 2009, pp. 53-4, 57).

No caso de Fuks, a reflexão contínua sobre a natureza impalpável da própria escrita é a principal força propulsora dos efeitos de realidade e de sinceridade. O narrador de *A resistência*, 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 sua face imaterial. Em outras palavras, não interessa a ele a realidade objetiva do passado (os detalhes do quarto que dividia com o irmão, por exemplo), mas as ausências que se fazem presentes na vida de seus personagens, os signos que se tornam sintomas.

Em uma época em que narrativas elogiosas de si proliferam nas redes sociais, o autorretrato corrosivo de Knausgård tem um efeito desmascarador. A impressão de sinceridade vem da confissão, da ausência de ironia, da autoanálise não condescendente. Esse narrador se expõe não apenas ao trazer à tona sua intimidade e revelar suas fraquezas, mas ao falar demais. Não há controle que resista à verbosidade de um projeto literário como *Minha Luta*. Essa escrita desenfreada, que exhibe 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.

A forma como Knausgård lida com suas lembranças, no entanto, é problemática. Por um lado, ele reconhece a precariedade de sua memória, por outro, reconstitui episódios do passado com uma riqueza inverossímil de detalhes. É um ponto fraco numa obra que se pretende realista. As fontes dos efeitos de realidade de Knausgård são 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, e o discurso confessional do narrador, profundamente identificado com o autor. Por mais impressionante que seja a prosa de Knausgård, Fuks, ao não fazer concessões ao próprio relato, parece ter criado um efeito de real mais pungente.

No que diz respeito ao pacto autobiográfico, também há distinções essenciais. Não fosse pela decisão de Julián Fuks de declarar publicamente que o livro é autobiográfico, jamais saberíamos se tratar de uma autoficção. Mesmo se fosse este o caso, como vimos, o livro poderia ser trazido para a discussão, porque os problemas sobre a representação de si e da realidade são temas do narrador.

Já no caso de *Minha Luta*, o pacto autobiográfico firma-se desde o início graças à identificação onomástica, não, apenas, do autor, mas de sua mulher, de seus filhos, de seu irmão, de sua ex-mulher, de familiares e de amigos. O narrador ressalta, reiteradas vezes, que aquela é a história de vida de Karl Ove Knausgård e apresenta várias informações que podem ser verificadas fora do texto. Mas, assim como em *A resistência*, os impasses da

escrita autobiográfica também são discutidos pelo narrador, que percebe seu desdobramento.

É inevitável retomar, agora, à luz dessas considerações, a questão da posição do autor no texto literário. 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 autor, publicamente, inclusive.⁹

Knausgård, por outro lado, parece não se conformar com a impossibilidade de uma representação cristalina de si e, nesse sentido, *Minha luta* se assemelha muito às *Confissões* de Rousseau. Não há, nos volumes analisados por este trabalho, nenhuma reflexão crítica do narrador de *Minha luta* que contrarie essa hipótese. As declarações públicas do autor, também, corroboram com essa suposição. 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).

Em *Mutações da literatura no século XXI*, no capítulo em que discute a autoficção e os limites do eu, Leyla Perrone-Moisés retoma uma reflexão de Barthes que serve como comentário exemplar aos problemas levantados pelos autores que analisamos:

O real não é representável, [...] mas somente demonstrável. [...] não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem). [...] Que não haja paralelismo entre o real e a linguagem, com isso os homens não se conformam, e é essa recusa, talvez tão velha quanto a própria linguagem, que produz, numa faina incessante, a literatura (BARTHES apud PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 208).

Fuks e Knausgård, cada um à sua maneira, contaminam ficção com histórias reais, além da força de seus testemunhos, na tentativa de colocar em tensão as fronteiras entre estas duas ordens inconciliáveis.

Há uma motivação importantíssima que não podemos perder de vista nestas investidas literárias que almejam conjugar realidade e ficção: renovar o sentido da própria literatura enquanto discurso singular capaz de transcender a experiência comum. Knausgård luta para ser um grande escritor de ficção; Fuks resiste para continuar criando. Ambos relacionam a literatura à utopia.

Minha Luta e *A resistência* são retratos de uma procura de si que se sabe inconclusiva e impossível. São “eus” que se constituem no presente da escrita e têm

⁹ Recentemente, em colóquio realizado na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), o autor contou que, num primeiro momento, ao invés do pseudônimo Sebastián, usou o próprio nome, porém, voltou atrás ao perceber que aquela não seria a escolha mais sincera, pois as palavras distorciam, inevitavelmente, a própria história.

consciência de que já não serão os mesmos no instante seguinte, mas precisam deixar inscritas as marcas desta busca. Em ambos, estes rastros apontam para uma tentativa de transcendência do pequeno “eu” em direção ao encontro com o outro, por meio de uma palavra sem máscara.

Mas, se concordamos que, em um texto autobiográfico, aquele que escreve “eu” coloca em cena um eu ausente e o cobre com uma máscara que nada mais é do que um reflexo deste eu desconhecido (c.f Sarlo, 2007, capítulo 1), que espécie de verdade pode emergir da autoficção? Ou, como formulado por Schøllhammer (2016, p. 28), “[...] há na construção dessa imagem autoficcional alguma legitimidade que poderíamos entender à luz da ideia foucaultiana de uma escrita de si, de uma estética da existência?”:

[...] 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, pp. 28-9).

Para Schøllhammer, a posição do autor autoficcional pode ser entendida à luz do conceito de *parresía* de Foucault. A legitimidade do narrador em primeira pessoa da autoficção advém do compromisso que o enunciador firma com o leitor ao se expor e sublinhar que aquela opinião é dele:

[...] 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).

Schøllhammer sugere que, em um contexto social como o nosso, caracterizado por uma demanda midiática geral por realidade e pelo interesse público sobre o que é privado, inclusive sobre a figura do escritor, o autor ressuscita na literatura, ocupando o centro do debate (Schøllhammer, 2016, p. 22). Nesta conjuntura, a separação entre vida e arte deixa de existir e a literatura autobiográfica ganha uma dimensão ética. A autoficção, que se pretende firmar como uma estética da existência, portanto, precisaria resgatar os valores de sinceridade das escritas de si:

[...] 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).

Colocar-se no centro do relato, portanto, é um gesto político e ético. Mais do que atestar a suposta veracidade do relato, a autoficção é, como nos parece, uma forma encontrada por estes autores para estabelecer um comprometimento maior com a própria literatura.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Jonnefer. Proust e os limiares. In: **Revista Fronteiraz**. São Paulo, n. 15, dez. 2015, pp. 105-19.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Língua Geral II**. Campinas: Editora Pontes, 1989.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **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: 10 mai. 2017.

CENTRO DE INFORMACION JUDICIAL. **La Cámara Federal porteña identificó los restos de una persona desaparecida**. 14 fev. 2011. Disponível em: <<http://www.cij.gov.ar/nota-6165-La-C-mara-Federal-porte-a-identific--los-restos-de-una-persona-desaparecida.html>>. Acesso em: 2 jun. 2017.

COMPAGNON. Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

FAEDRICH, Anna. Autoficção: um percurso teórico. In: **Criação E Crítica**, n. 17, pp. 30-46, dez. 2016. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em: 17 fev. 2017.

FOUCAULT. M. **Ética, sexualidade e política**. Trad. Manoel Barros da Mota. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. (Ditos e escritos)

_____. **Estética, literatura e pintura, música e cinema**. Org. e seleção de textos Manoel Barros da Mota. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. (Ditos e escritos, III)

FUKS, Julián. **A resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. **História abstrata do romance**. 2016. 144 f. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

_____. O escritor que não sabia inventar. s.d. In: **Suplemento Pernambuco**. Disponível em: <<http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%c3%a7%c3%b5es-anteriores/67-bastidores/1702-o-escritor-que-n%c3%a3o-sabia-inventar.html>>. Acesso em: 07 fev. 2017.

GELI, Carles. Karl Ove: “Minha luta é escrever ao mesmo tempo que viver a vida cotidiana”. 9 ago. 2017. In: **El País**. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/06/27/cultura/1498586243_922187.html>. Acesso em: 12 ago. 2017.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. 2ª edição. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

KNAUSGÅRD, Karl Ove. **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. 26 fev. 2016. In: **The Guardian**. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2016/feb/26/karl-ove-knausgaard-the-shame-of-writing-about-myself>>. Acesso em: 15 abr. 2017.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico. De Rousseau à Internet**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

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

SANTIAGO, Silvano. **Meditação sobre o ofício de criar**. 2007. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/meditacao-sobre-o-oficio-de-criar-de-silvano-santiago-2/>>. Acesso em: 29 ago. 2017.

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

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____. A volta vitoriosa do eu na narrativa contemporânea. In: OLIVEIRA; Maria Rosa Duarte de; PALO, Maria José (orgs.). **Impasses do narrador e da narrativa na contemporaneidade**. São Paulo: Educ, 2016.

STAROBINSKI, Jean. **Os problemas da autobiografia**. Jean-Jacques Rousseau: A transparência e o obstáculo. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

WOOD, James. Total Recall. Karl Ove Knausgaard's "My Struggle". 13 ago. 2012. In: **New Yorker**. Disponível em: <<http://www.newyorker.com/magazine/2012/08/13/total-recall>>. Acesso em: 13 mai. 2017.