

SER E NÃO SER: O EU E O MUNDO EM *MINHA LUTA*, DE KARL OVE KNAUSGÅRD

— CAMILO GOMIDE

RESUMO

Este artigo discute os pressupostos teóricos que fundamentam o projeto estético da série de romances autobiográficos *Minha luta*, do norueguês Karl Ove Knausgård. Na obra, o autor lança mão da escrita de si como forma de superar um sentimento de esgotamento da ficção e de recuperar uma percepção de veracidade em sua própria literatura. Ao escrever sobre a própria vida copiosamente (a série tem ao todo 3.704 páginas, divididas em seis volumes), tentando ser fiel à própria história, Knausgård resgata um sentido de autenticidade formulado por Rousseau em suas *Confissões* e recria efeitos de realidade ao misturar autobiografia à forma romanesca.

Palavras-chave: Karl Ove Knausgård; *Minha luta*; Escrita de si; Realismo.

ABSTRACT

This article debates the theoretical assumptions that grounds the aesthetic project of the series of autobiographical novels My struggle, by the Norwegian writer Karl Ove Knausgård. In the book, the author makes use of self writing as a way to overcome a feeling of depletion of fiction and to recover a perception of veracity in his own literature. When writing about his life copiously (the series has 3,704 pages, divided into six volumes), trying to be faithful to his own story, Knausgård recover a sense of authenticity formulated by Rousseau in his Confessions and recreates the effects of reality by mixing autobiography with the shape of novel.

Keywords: Karl Ove Knausgård; My struggle; Self-writing; Realism.

Dez anos se passaram desde o lançamento do original do primeiro livro da série *Minha Luta*, do norueguês Karl Ove Knausgård. No Brasil, a tradução do volume um chegou quatro anos depois, em 2013, o que significa que há seis anos venho me dedicando (quase monotematicamente) ao estudo da obra tida por muitos como a maior autoficção de nosso tempo. Como quase tudo relacionado à recepção de *Minha Luta* tende a ser hiperbólico (dada sua natureza escandalosa e a inclinação voyeurística de nossa época) e ainda não dispomos do tempo necessário para criar o distanciamento desejado para se desenvolver uma crítica mais consistente, sinto a necessidade de organizar algumas ideias centrais formadas em torno da obra até agora. Com isso, pretendo descartar julgamentos que me parecem fora de lugar e me aprofundar em pontos que julgo fundamentais para o entendimento desta que, apesar do barulho, é, ao meu ver, com justiça, apontada como uma grande obra da escrita de si do nosso tempo. Dessa forma, espero delimitar um caminho para a minha pesquisa em literatura e, com alguma sorte, contribuir com o estudo de Knausgård no Brasil.

Defendo que *Minha luta* é uma narrativa que remete à tradição da escrita de si, principalmente no que diz respeito à busca de uma verdade sobre si e da ética (como proposto por Rousseau em suas *Confissões*), com um olhar algo impressionista e romântico, mas no contexto da pós-modernidade, no fim da primeira década do século XXI, caracterizada por uma grande demanda de realidade. É, também, um livro que discute, essencialmente, identidade. É uma procura que parte de si, mas aponta para a alteridade, com desdobramentos ontológicos e sociológicos. E, não menos importante, é uma investigação sobre os limites do romance em um contexto de “pós-ficção”¹. Neste artigo, pretendo dar os primeiros passos no traçado de uma espécie de cartografia da série, identificando seus principais temas e os relacionando a teses da filosofia, da teoria literária e de outros campos do conhecimento que ajudem a expandir o que é colocado em discussão pela própria obra. Neste primeiro momento, tratarei do papel da escrita de si para a constituição da verdade e da realidade na narrativa.

Antes de partirmos para a análise, no entanto, é necessário fazermos uma breve apresentação do autor e de seu trabalho. Karl Ove Knausgård nasceu em 6 de dezembro de 1968, em Oslo, Noruega. Estreou na literatura com o romance *Ute av verden*² (sem edição no Brasil), publicado em 1998, vencedor do prêmio da Associação de Críticos da Noruega (Kritikerlaget). A conquista deste feito inédito para um autor estreado projetou o nome do escritor no cenário literário de seu país. O segundo

[2] *Fora do mundo*, em tradução livre.

[3] *Um tempo para tudo*, em tradução livre.

livro de Knausgård, *En tid for alt*³ (sem edição no Brasil) veio apenas seis anos depois, em 2004, e teve repercussão mais modesta. Em 2009, Knausgård lança o primeiro volume de *Min Kamp* (*Minha Luta*, Companhia das Letras, 2013), série autobiográfica de seis livros que o consagraria mundialmente. *Minha Luta* já foi traduzida para 35 línguas, foi sucesso de crítica e de público em seu país e no mercado de língua inglesa — um dos mais fechados a línguas estrangeiras. Na Noruega, o primeiro livro vendeu aproximadamente meio milhão de exemplares, o equivalente a um para cada nove habitantes do país. O sexto e último tomo foi publicado no original em 2011. No Brasil, o volume final foi lançado em dezembro de 2020 pela Companhia das Letras com o título de *O fim*.

O COMPROMISSO COM A VERDADE E O REAL

Minha luta é uma obra que nasceu do incômodo do autor com a forma tradicional da ficção. Mais do que isso, é o resultado de uma busca autoral por uma expressão sincera. Depois da escrita do seu primeiro romance, Knausgård passou anos tentando dar forma a uma história que partia de uma experiência pessoal: uma viagem para pescar com o pai, com o qual tinha uma relação difícil. Dessa situação nasceu o esboço de um conto, que se transformou radicalmente em outra narrativa, que viria a compor o motivo principal de seu segundo livro, *En tid for alt*, um romance sobre um pesquisador da história dos anjos cuja sanidade é questionada. No hiato de seis anos da escrita do primeiro para o segundo livro, o escritor tentava contar a história da relação com o pai, mas acabava, invariavelmente, em um relato ficcional completamente diferente e distante de sua ideia original. Com o tempo, as reiteradas tentativas frustradas resultaram em um bloqueio criativo.

Em um dado momento, Knausgård percebeu que no processo de transformação da matéria biográfica em conteúdo ficcional perdia algo essencial: a autenticidade.

(...) 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.⁴

[4] Tradução livre: “*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.*” (KNAUSGÅRD, 2016)

A insatisfação com o modo literário se estendia para outros critérios

formais. Para Knausgård, a composição narrativa clássica, com enredos, tramas e personagens inventados, já não fazia sentido na contemporaneidade por não dar conta da complexidade do mundo atual. A ficção teria perdido sua legitimidade à medida que as narrativas se distanciaram da experiência e dos fatos; as narrativas, para Knausgård, estavam ocas e tudo o que exibiam eram suas frágeis estruturas, nunca o mundo, a vida, as pessoas, aquilo que elas diziam retratar. Uma das perguntas que o autor nos coloca em determinado momento é: se nosso único acesso à experiência e ao mundo é intermediado pela linguagem, o que acontece quando todas as narrativas são reduzidas a uma fórmula simplificada (e simplificadora) e produzidas em série?

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

O sentimento de insuficiência da ficção, embora pareça ter ganhado maior relevo recentemente, vem sendo descrito por diferentes autores há muitos anos. O escritor e crítico literário Julián Fuks é um dos estudiosos que tem abordado o assunto tanto teoricamente, quanto no próprio fazer literário. Fuks defende a ideia de que em tempos de pós-verdade, no qual a verdade entra em descrédito nos mais diversos campos do conhecimento, muitos escritores se viram na obrigação de reivindicar para a ficção o inusitado papel de contar a verdade, num sentido como o formulado por Tolstói: "(...) a virtude maior de todo artista que se prezasse devia ser a sinceridade, expressa em seu apego rigoroso à verdade" (Funks, 2017, p. 76).

Outro aspecto dessa questão, que caminha na mesma direção, é o compromisso em retratar a realidade. O crítico Karl Erik Schøllhammer, em seu panorama sobre a ficção brasileira contemporânea, identifica entre esses escritores a tendência de buscar formas de representar o real que se diferenciem das narrativas simplificadoras da realidade:

(...) 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)

A ficção para Knausgård tornou-se insuficiente (ou uma fraude) por dois motivos: 1) era uma máscara sob a qual ele próprio se escondia; e 2) virou uma forma narrativa vazia e falseadora da realidade. Em outras palavras, a ficção atuava como uma máscara de si e do mundo.

Quando fala da ficção, Knausgård fala, também, da linguagem, que intermedeia a relação do ser com o mundo. Sua crítica em relação à ficção, portanto, é, no fundo, uma crítica mais profunda sobre a forma como o ser humano se relaciona com o mundo na contemporaneidade. Se todas as nossas relações com o mundo são intermediadas pela linguagem e as narrativas que dão conta dessa relação são estruturas frágeis, incapazes de assimilar a complexidade dessa experiência, logo as bases de nossa própria existência estão profundamente abaladas. Esta é a tese que subjaz no primeiro romance e funciona como força propulsora de todo o projeto da série.

Neste mundo soterrado por narrativas e imagens falseadoras da realidade, defende Knausgård, perdemos o contato com o real em sua dimensão mais concreta, em seu aspecto físico. Em uma passagem do segundo volume da série, em um diálogo com um amigo sobre o projeto literário de cada um, Knausgård discorre sobre o assunto:

(...) Em Lucrecio 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 por-

que 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. (Knausgård, 2014, p. 545)

Para recuperar esse mundo, seria preciso, ao mesmo tempo, resgatar esse sentido de verdade íntima. Seria preciso desvencilhar-se da voz de um narrador ficcional, assumir a própria voz e ser sincero. Tirar a própria máscara e com o mesmo gesto desvelar o mundo para, então, reconstruir ambos. Este é o ato fundador da série e suas motivações.

A VERDADE POSSÍVEL À AUTOBIOGRAFIA

Existe um consenso muito bem fundamentado sobre o caráter imaginário inerente do eu. A intangibilidade de uma essência da noção de si mesmo foi intuída por Rousseau, em suas *Confissões* (um marco da autobiografia moderna), demonstrada por Freud e seus sucessores da psicanálise com a “descoberta” do inconsciente e, mais recentemente, comprovada pela neurociência. A natureza fictícia do relato autobiográfico é um dado assumido até mesmo entre os autores pioneiros da autoficção, como Serge Doubrovsky, inventor do termo. Se em um primeiro momento Doubrovsky definiu a autoficção como “Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais”, quarenta anos depois afirmou:

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

Qualquer escritor cuja intenção seja escrever sobre a verdade da própria vida precisa estar ciente da inconsistência do terreno em que está pisando. Não à toa, a maior parte dos autores de autoficção trafega, propositalmente, na zona da indecidibilidade do gênero, ou seja, preferem explorar a instabilidade da identidade autor/narrador/personagem ao invés de afirmar sua identificação. Knausgård segue na contramão: insiste que aquela é mesmo sua história e que tudo o que aconteceu é verdade. Assume as contradições de seu relato, a falibilidade de sua

memória; confessa suas falsidades e dissimulações, mas não abre mão da premissa e da convicção de dizer a verdade.

É importante destacar aqui que não nos interessa saber se o homem Karl Ove Knausgård mente ou não, mas sim entender quais as implicações que essa intenção de honestidade do sujeito performativo tem para a narrativa. É indiferente se os fatos narrados por Knausgård aconteceram tal qual ele narra, seja porque ele se enganou ou, até mesmo, se levamos em consideração a hipótese improvável dele ter inventado tudo como parte de um grande número performático. Dito isso, podemos voltar ao que nos interessa.

A questão colocada por Knausgård é: que tipo de verdade é possível àquele que se propõe a investigar o próprio caráter e a pintar um autorretrato sincero e cristalino? A resposta, acredito, pode vir da leitura de Jean Starobinski (1991) sobre as *Confissões* de Rousseau. O filósofo francês do século XVIII teve como proposta para a escrita de suas *Confissões* descrever a trajetória de seu pensamento a fim de oferecer ao leitor uma imagem límpida de sua personalidade.

Rousseau, afirma Starobinski, julgava-se alguém de alma transparente, incapaz de dissimular. Todavia, percebia que a imagem que tinha de si não era assimilada por todos. A escrita de suas *Confissões* tinha como objetivo acabar com essa discrepância. Escreveria um relato autobiográfico sem precedentes, no qual passaria a limpo a própria vida, sem esconder nada, iluminando camadas obscuras, e provaria a todos a própria integridade. Seria “(...) o único, o primeiro, a oferecer de si um retrato completo. Pela primeira vez, um homem vai pintar-se tal como é...” (Starobinski, 2011, pp. 256-122).

Mesmo ainda distante das ideias sobre o inconsciente, Rousseau estava ciente das armadilhas da autocondescendência. Para não cair no erro de traçar um quadro parcial de si, foi preciso criar um método narrativo. A saída encontrada pelo filósofo foi fazer uma exposição abrangente e minuciosa de todos os seus pensamentos, sentimentos e fatos de sua vida, sem fazer uma síntese própria, deixando esta tarefa ao leitor. Rousseau acreditava na unidade de seu caráter e não temia a exposição de suas contradições. Além disso, estava seguro de que ao não interferir na montagem final das peças garantia a fiabilidade de seu relato:

(...) 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. (apud Starobinski, 2011, p. 259)

Ao longo do processo, no entanto, Rousseau se depara com a impossibilidade objetiva de narrar todos os fatos de sua vida. Todavia, era necessário e possível manter a premissa de “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).

O método que tornava essa iniciativa possível fora desenvolvido pelo próprio Rousseau em seu *Discurso sobre a origem da desigualdade*. Neste, o filósofo defende a ideia de que para descobrir as motivações do presente é preciso voltar o olhar ao passado. Assim, para encontrar a verdade sobre a própria história faz-se necessário remontar as primeiras impressões e seguir suas reverberações ao longo de sua trajetória. Rousseau percebe que às primeiras impressões, outras se somam, criando novos desdobramentos, mas não vê nisso um obstáculo para a coerência biográfica, pois entende esse movimento como parte da natureza humana.

(...) 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. (apud Starobinski, 2011, p. 264)

Rousseau percebe, à medida que desenvolve seu trabalho, que a verdade sobre seu passado (e sobre sua vida, por extensão) aparece na própria escritura, no presente da rememoração, sujeita aos sabores do seu humor naquele instante, e descobre no desvio a autenticidade:

(...) 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. (apud Starobinski, 2011, p. 266)

Para Starobinski, ao deixar que a linguagem e as lembranças assumam o controle da enunciação, deixando a reflexão racional em segundo plano, Rousseau funda uma nova concepção de escrita de si que reverberaria até os surrealistas. Dessa forma, a linguagem deixou de ser uma ferramenta a serviço do enunciador e passou a se confundir com o próprio indivíduo. “Sujeito, linguagem, emoção já não se deixam distinguir”(Starobinski, 2011, p. 267).

A falibilidade da memória e a impossibilidade de se reconstituir o passado de maneira objetiva ficam evidentes para Rousseau. O filósofo acredita que a verdadeira recuperação do passado não se dá por meio dos fatos, mas dos sentimentos. Se a memória é matéria volátil e os fatos estão sempre sujeitos à interpretação, os sentimentos, por outro lado, guardam uma essência que permanece intacta. O sentimento seria o “coração indestrutível da memória” (Starobinski, 2011, p. 269).

Dentro dessa lógica, a realidade objetiva dos fatos deixa de fazer sentido e a natureza da verdade autobiográfica passa a ser outra. Não interessa se a memória distorce o passado, porque até mesmo nessa distorção o autor se revela em seu autorretrato. O que podemos esperar de um autorretrato nunca é a cópia fiel de seu objeto, mas a representação de uma busca de si. Não estamos mais no domínio da “verdade”, mas no da “autenticidade”.

(...) 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)

O EU E O MUNDO

É a partir da concepção de discurso autêntico formulado por Starobinski e da função da escrita de si estabelecida por Rousseau que proponho pensarmos o projeto autobiográfico de Knausgård. As definições de autoficção parecem não ser suficientes para dar conta de *Minha luta*, uma vez que a obra e o autor resistem firmemente à ideia de invenção (voluntária) e mantêm-se firme ao compromisso com uma verdade pessoal e em retratar a realidade fidedignamente.

Tal qual Rousseau, Knausgård vai revelar as sinuosidades do próprio caráter, jogar luz sobre a própria sombra. Parte da observação do próprio rosto para a interioridade. Admite a própria duplicidade, confessa suas fraquezas e revela detalhes incômodos de sua personalidade.

(...) 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. (...) Nunca expressei o que realmente penso, o que realmente quero dizer, mas sempre concordo mais ou menos com o meu interlocutor diz, finjo que o que ele diz me interessa, a não ser quando bebo, nesse caso costumo agir de maneira oposta e acordar no dia seguinte com a sensação de ter ultrapassado os limites, algo que só tem aumentado com o passar

dos anos, e agora pode se prolongar por semanas. (...) Não quero que se aproximem de mim, não quero que me vejam, e é assim que as coisas têm sido: ninguém se aproxima e ninguém me vê. É isso que deve ter ficado gravado no meu rosto, é isso que deve tê-lo feito tão duro e com aspecto de máscara, é quase impossível associá-lo a mim mesmo quando me acontece de deparar com ele numa vitrine de loja. (Knausgård, 2013, p. 32-33)

Da mesma forma, existe em Knausgård a entrega à linguagem e à rememoração na reconstituição do passado. As tramas de sentido trazidas pela memória, por sua vez, só podem ser significadas por meio da escrita, pois “Escrever é retirar da sombra a essência do que sabemos” (Knausgård, 2013, p. 225). É através de imagens do passado que emergem redes complexas de significados no presente, como no episódio em que, ao ver nos nós da madeira do piso de seu apartamento uma figura semelhante a Cristo, o autor se recorda de uma situação vivida na infância e toda a atmosfera daquele momento:

(...) 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 pescueiro 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, p. 223)

Todavia, a intenção de Knausgård não é apenas falar a verdade sobre si. Sua intenção também é resgatar o sentido de experiência e de fisicalidade do mundo por meio da escrita. A busca de si é uma busca do lugar do ser no mundo. Ao mesmo tempo em que investiga a própria interioridade, o narrador reconstitui minuciosamente seu entorno. São abundantes as descrições de objetos e atos cotidianos na narrativa. Garrafas, fraldas, alimentos, roupas, árvores, pedras, rios, montanhas, o céu etc., estão no mesmo plano das meditações do narrador. Deixam de ser objetos insignificantes, como proposto por Barthes em *O efeito de real*, pois não estão ali apenas para referenciar o mundo externo, tangencialmente; sua presença assume uma função central, estão ali para denotar a

materialidade do mundo, a fisicalidade aludida pelo autor que nos foi roubada pela virtualidade que tomou conta da experiência contemporânea.

Para Knausgård, esse processo de virtualização do mundo e sua consequente desconexão com o real deve muito às recentes transformações das tecnologias de informação, mas tem raízes filosóficas mais profundas, que dizem respeito à centralidade que o homem adquiriu em relação à natureza desde o Iluminismo:

(...) Na história da arte norueguesa essa ruptura se deu com Munch, foi nas suas pinturas que o ser humano, pela primeira vez, ocupou todo o espaço. 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. (...) Nosso mundo está encerrado em si mesmo, encerrado em nós, e não há mais como escapar dele. Quem nessas circunstâncias clama por mais interioridade, mais espiritualidade, não entendeu nada, pois aí é que está o problema, o espírito tomou conta de tudo. Tudo se tornou espírito, até mesmo 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, p. 261-263)

No império das imagens, defende Knausgård, no qual a concretude do mundo vai sendo substituída pelo etéreo da efígie, a última fronteira do apagamento é a realidade da morte e do corpo:

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. (Knausgård, 2013, p. 263-264)

O ponto alto da tensão entre essas duas dimensões é o confronto do autor/narrador com o cadáver do próprio pai. É ao encarar o corpo do pai que Knausgård faz na narrativa sua síntese sobre a natureza desses dois mundos e sobre a ordem do homem e das coisas.

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, pp. 511-264)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que Knausgård acaba por fazer em *Minha Luta* é e não é reconciliar essas duas ordens irreconciliáveis (o que pertence ao imaterial x o que

diz respeito ao mundo físico). O autor assume o paradoxo de construir uma narrativa cujo centro é o sujeito que narra a si mesmo, mas o objetivo final é descentralizar esse sujeito e devolver ao mundo o protagonismo. Pretende resgatar a materialidade da experiência, mas dispõe apenas da linguagem e tem consciência disso. O que é possível ao escritor, neste caso, é criar novos efeitos de realidade e renovar os pactos ficcionais, por meio de uma narrativa híbrida, que se vale de discursos não ficcionais (como o ensaio), aponta o tempo todo para referências externas, como o próprio autor, seus amigos e familiares, e traz para o interior do texto vestígios do mundo real. A escrita de si, por sua vez, surge como fonte de autenticidade ao abrir mão da distância da terceira pessoa e ao assumir a identificação entre autor e narrador/personagem. O gesto autobiográfico é potencializado pelo constante questionamento do próprio relato e pela entrega do autor à memória e à linguagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DOUBROVSKY, Serge. "O último eu". In: *Ensaio sobre a autoficção*. Noronha, Jovita Maria Gerheim (Org.). Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, pp. 111-125.

FAEDRICH, Anna. "Autoficção: um percurso teórico." In: *Criação E Crítica*. São Paulo, n. 17, pp. 30-46, dez. 2016. Disponível na internet.

FUKS, Julián. "A era da pós-ficção: notas sobre a insuficiência da fabulação no romance contemporâneo". In: *Ética e pós-verdade*. Dunker, Christian et al. Porto Alegre: Dublinense, 2017, pp. 73-94.

Knausgård, Karl Ove. *A morte do pai: minha luta 1*. Trad. Leonardo Pinto Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

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

Knausgård, Karl Ove. *Karl Ove Knausgaard: the shame of writing about myself*. The Guardian. Londres, 26 fev. 2016. Disponível na internet.

Schøllhammer, Karl Erik. "O realismo de novo". In: *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009, pp. 53-103.

Starobinski, Jean. "Os problemas da autobiografia". In: *Jean-Jacques Rousseau: A transparência e o obstáculo*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, pp. 246-273.

CAMILO GOMIDE – Desenvolve trabalho de doutorado sobre as relações entre realidade e ficção na escrita de si, com foco na obra do escritor norueguês Karl Ove Knausgård, no Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. Ensaio apresentado à disciplina Aspectos da Relação entre Narrativa e Memória na Contemporaneidade, ministrada pela professora Andrea Saad Hossne, no primeiro semestre de 2019. Contato: camilo.gomide@usp.br