

Realismo e experiência em Karl Ove Knausgård

Camilo Gomide Cavalcanti Silva (USP)*
ORCID 0000-0002-2255-0199

Resumo: Este artigo faz uma leitura da série *Minha Luta*, do escritor norueguês Karl Ove Knausgård, tendo como eixo temático as noções de realismo e de experiência, temas, a nosso ver, centrais para o autor na escrita do romance. Esta análise será feita cotejando ideias desenvolvidas pelo autor em *Minha Luta* com teorias produzidas por pensadores sobre o contexto literário no Brasil e na América Latina, como Karl Erik Schøllhammer, Tânia Pellegrini, Josefina Ludmer, entre outros. O objetivo da comparação é mostrar que, apesar da distância geográfica e cultural, existe certa correspondência entre questões debatidas por Knausgård e autores e críticos latino-americanos, que os inserem num contexto global. Também analisamos como as ideias desenvolvidas por Knausgård refletem sobre realismo e experiência na literatura contemporânea.

Palavras-chave: Knausgård; *Minha Luta*; realismo; experiência

Abstract: The present article is a reading of Karl Ove Knausgård's *My Struggle* series, in which the Norwegian writer presents, as his central themes, the notions of realism and experience. This analysis will be done by comparing ideas developed by the author in *My Struggle* with theories on the literary context in Brazil and Latin America by thinkers such as Karl Erik Schøllhammer, Tânia Pellegrini, and Josefina Ludmer, among others. The purpose of the comparison is to show that, despite the geographical and cultural distance, there is a correspondence between issues debated by Knausgård and Latin American authors and critics that place them in a global context. We also analyze how the ideas developed by Knausgård reflect on realism and experience in contemporary literature.

Keywords: Knausgård; *My Struggle*; realism; experience

Resumen: Este artículo es una lectura de la serie *Mi Lucha*, del escritor noruego Karl Ove Knausgård, que tiene como eje temático las nociones de realismo y experiencia, temas, a nuestro juicio, centrales para el autor al escribir la novela. Este análisis se realizará comparando ideas desarrolladas por el autor en *Mi Lucha* con teorías producidas por pensadores sobre el contexto literario en Brasil y América Latina, como Karl Erik Schøllhammer, Tânia Pellegrini, Josefina Ludmer, entre otros. El propósito de la comparación es mostrar que, pese a la distancia geográfica y cultural, hay cierta correspondencia entre los temas debatidos por Knausgård y los autores y críticos latinoamericanos, que los ubican en un contexto global. También analizamos cómo las ideas desarrolladas por Knausgård reflexionan en torno al realismo y a la experiencia en la literatura contemporánea.

Palabras-clave: Knausgård; *Mi lucha*; realismo; experiencia

Recebido em: 06 set. 2021

| Aprovado em: 10 dez. 2021

* Mestre em Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP e doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: camilo.gomide@usp.br.

Introdução

Com a publicação em língua portuguesa do último volume da série autobiográfica *Minha Luta*, do escritor norueguês Karl Ove Knausgård, em novembro de 2020, finalmente o público leitor brasileiro teve a oportunidade de conhecer o desfecho de um dos romances mais aclamadas da literatura contemporânea. É também um momento oportuno para nos aprofundarmos por aqui na discussão crítica da obra, que já se desenvolve entre teóricos escandinavos desde 2011, data de conclusão do romance na Noruega.

Neste artigo, pretendo fazer uma leitura da série tendo como eixo temático as noções de realismo e de experiência, temas, a meu ver, centrais para o autor na escrita do romance. Esta análise será feita cotejando ideias desenvolvidas pelo escritor norueguês em *Minha Luta* com teorias produzidas por pensadores sobre o contexto literário no Brasil e na América Latina, como Karl Erik Schøllhammer, Tânia Pellegrini, Josefina Ludmer, entre outros. O objetivo da comparação é mostrar que, apesar da distância geográfica e cultural, existe certa correspondência entre questões debatidas por Knausgård e autores e críticos latino-americanos, que dizem respeito a um contexto global.

Em *Minha Luta*, Karl Ove Knausgård lança mão de uma escrita autobiográfica para tentar recuperar efeitos de autenticidade e de realidade. O autor relata uma perda de fé na literatura, derivada da percepção de que todas as narrativas, inclusive as documentais, repetiam as mesmas formas e, conseqüentemente, se distanciavam da singularidade e do real. Os únicos gêneros nos quais ele ainda encontrava veracidade eram diários e autobiografias.

Knausgård descreve um mal-estar comum entre escritores contemporâneos. O sentimento de que é preciso restabelecer um compromisso entre literatura e realidade. Da mesma forma, percebe na sociedade do capitalismo recente do século XXI uma desestabilização da experiência do real, atribuída por ele à virtualização extrema da realidade e à massificação das subjetividades.

Nas páginas a seguir, discutirei como as teses de Knausgård em *Minha Luta* dialogam com as dos autores mencionados acima e as perspectivas que sua obra traz para pensarmos essas questões.

1.

Em sua análise sobre a ficção brasileira contemporânea, de 2009, o crítico Karl Erik Schøllhammer identifica um retorno do realismo entre escritores da geração que despontou na década de 1990 e na primeira década dos anos 2000. Ao longo do século XX, argumenta Schøllhammer, o realismo histórico do século XIX foi rechaçado pelos movimentos literários ao mesmo tempo em que a estética realista retornava sob diferentes formas, como o surrealismo, o realismo mágico, o realismo fantástico, o *new-realism*, o realismo regional, para ficar em alguns exemplos (c.f Schøllhammer, 2009, p. 53).

No final do século XX e início do século XXI, o projeto realista que desponta no Brasil, defende Schøllhammer, não tem como proposta ser representativo, ou seja, não estamos falando de um realismo tradicional em busca da ilusão de realidade, tampouco de técnicas clássicas da verossimilhança descritiva e da objetividade narrativa. O que caracterizaria o projeto realista desses autores seria a intenção de retratar a realidade social brasileira da atualidade, principalmente sob o ponto de vista periférico. A busca pelo efeito de realidade desses “novos realistas” passaria, portanto, por outras vias. Não se trata de um realismo representativo ou mimético, mas da incorporação estética da realidade dentro da obra com a finalidade de transformá-la artisticamente (c.f Schøllhammer, 2009, p. 53).

O dilema desses autores seria conciliar duas vertentes tradicionais da literatura brasileira: o experimentalismo modernista e o realismo engajado, em um contexto marcado por uma grande demanda midiática por realidade. O que mais interessa à mídia de nossa época, argumenta Schøllhammer, são as ditas “histórias reais”. Interesse facilmente verificado na proliferação de formas de comunicação e de entretenimento que têm no corpo presente seu eixo central, como *reality shows*, programas de entrevista, câmeras ocultas, *talk shows*, coberturas jornalísticas em tempo real etc. Essa tendência, naturalmente, também afeta a literatura, e se reflete na profusão de títulos documentais, livros de memórias, biografias, edições de correspondências, autoajudas e autoficções, todos com grande aceitação no mercado (c.f Schøllhammer, 2009, p.56).

O desafio do novo realista brasileiro, segundo o crítico, seria, logo de partida, se diferenciar dessas narrativas que, supostamente, retratam “a vida como ela é”, mas, no fundo, fazem um retrato vazio e superficial. Como narrar a realidade quando todos o fazem? E, mais importante ainda, como fazê-lo de modo não simplificador como a maioria das representações midiáticas? Para Schøllhammer, esse “novo novo realismo” vai se diferenciar do realismo midiático ao “privilegiar o efeito afetivo e sensível em detrimento da questão representativa” (Schøllhammer, 2009, p. 57). A representação, vale destacar, não desaparece completamente da prosa desses autores, mas deixa de ocupar um lugar central. Trata-se aqui, de um outro tipo de realismo, “cuja realidade não se apoia na verossimilhança da descrição representativa, mas no efeito estético da leitura, que visa a envolver o leitor afetivamente na realidade da narrativa” (Schøllhammer, 2009, p. 59). Mais do que representar a realidade, de aludir a objetos e eventos reais, a nova literatura realista quer recriar a realidade dentro da narrativa, por meio da ação performativa da linguagem e da criação de novos efeitos sensíveis. Esta literatura vai “intervir na realidade receptiva e agenciar experiências perceptivas, afetivas e performáticas que se tornam reais” (Schøllhammer, 2013, p. 156). Ela seria, dessa forma, representativa e não representativa ao mesmo tempo.

2.

Para explicar a tese de um realismo que é, simultaneamente, representativo e não representativo, Schøllhammer retoma a discussão da própria concepção do real na literatura. Recua no tempo e demonstra que a paixão pelo real tem raízes mais antigas. Cita Alain Badiou, para quem o século XX se caracteriza por uma verdadeira paixão pelo real, tanto nas artes quanto na política (c.f Schøllhammer, 2013, p. 156).

O real para Badiou era o grande tema do século XX, o que ficaria evidente não apenas pela predominante inclinação ao realismo, mas, principalmente, pela intensidade das críticas à representação mimética e pela desconfiança sobre o poder que a semelhança tem de distorcer a consciência. Um dos efeitos dessa atitude de suspeita foi o distanciamento reflexivo que surgiu nas artes nesse período.

Para Badiou, o que tomamos por real é sempre uma máscara da ideologia dominante. São os discursos do poder de uma época. Visões de mundo que se impõem na ordem do dia e afetam diretamente o funcionamento da sociedade e a vida das pessoas. Como exemplo, o filósofo cita a imobilidade criada nos dias de hoje com a imposição das “realidades da economia do mundo” e o “veredicto dos mercados financeiros” como o real do nosso tempo (c.f Badiou, 2017, p.9). Mas os julgamentos do “mercado”, essa entidade amorfa e sem rosto, além de serem uma explicação parcial da realidade, estão a serviço de um segmento específico da sociedade com interesses particulares. Não dão conta, como qualquer discurso, de explicar a complexidade da realidade e de abarcar sua totalidade.

Se o real é um semblante, precisa ser visto como tal. Para Badiou, a única forma de vislumbrarmos o que se esconde atrás dessa máscara, que se assume como a realidade – no entanto, a oculta – é através do gesto do desmascaramento. É preciso se distanciar do real, reconhecê-lo como máscara, indicá-lo e desmascará-lo. A arte teria uma posição privilegiada nesse jogo, por ser capaz de encenar o ato de desmascarar de maneira complexa, sob diferentes pontos de vista, tendo, inclusive, a condição de problematizar o aspecto ocultador que o gesto desmascarador carrega consigo, denunciando, dessa forma, a própria operação de “fabricação do real” de qualquer discurso que se coloca como representativo da realidade. Ao fazer isso, a arte coloca em questão também a própria representação.

Essa atitude desconfiada e desveladora, que teve no teatro de Brecht sua principal expressão, teria, segundo esses autores, marcado a arte no século XX. E, ao “radicalizar a diferença entre o real e sua encenação e problematizar os elos ‘íntimos e necessários’ que unem o real com a semelhança” (Schøllhammer, 2013, p. 157), ao tornar-se reflexiva e “revelar os mecanismos da sua potência ficcional, ao exibir seu próprio processo e idealizar sua própria materialidade, a arte e a literatura colocavam em evidência a brecha entre o real e sua representação, canalizando e expressando assim sua realidade” (Schøllhammer, 2013, p. 157). Em outras palavras, o realismo da arte que denunciava a falsidade da representação realista que a precedeu advém de sua capacidade de denunciar a porosidade da própria noção de representação.

Esse é o paradigma que vai nortear também a arte no final do século XX e na entrada do século XXI. A discussão sobre o realismo na contemporaneidade passa, necessariamente, pelas questões das condições representativas e pela crise do conceito de representação. É neste contexto que Schøllhammer propõe o surgimento de outras formas de realismos, entre elas, o que denominou “realismo afetivo”, uma combinação ao mesmo tempo representativa e não representativa que busca seus efeitos de realidade no agenciamento de *afetos e de perceptos*.

As origens do realismo afetivo estão no que Schøllhammer chama de “realismo do choque”, concepção retirada das teses sobre o retorno do real do crítico de arte Hall Foster. Segundo Foster, uma nova forma de realismo, já mais distanciada do realismo histórico, surge nas últimas décadas do século XX em diálogo com a vanguarda das artes plásticas. O realismo descrito por Foster encontra seus efeitos de real no contato com o trauma. A obra de arte torna-se realista à medida que reproduz um evento traumático com maior fidedignidade. Quanto menos mediado for o contato com o trauma, maior será seu potencial expressivo do real. Essa estética está intimamente relacionada à lógica do choque e, justamente por isso, encontra sua força expressiva em temas ligados à morte e ao sexo, e acaba sendo, muitas vezes, violenta, cruel e abominável. O realismo do choque, reproduzindo a lógica psicanalítica do trauma, coloca em jogo aquilo que existe de mais sensível na experiência, fazendo com que o conteúdo traumático seja, simultaneamente, ocultado e revelado. O real vem desse encontro impossível com uma experiência que transcende tanto a representação quanto o simbólico.

Como desdobramento dessa ideia, surge o que o filósofo Mario Perniola, evocado por Schøllhammer, chama de “realismo psicótico”, que seria um terceiro momento desse processo, e pode ser descrito como “uma obsessão pelo exterior que pode beirar a loucura” (Schøllhammer, 2013, p. 171). Perniola descreve a experiência de um eu que se apaga e se funde com o meio externo, um verdadeiro fascínio com a exterioridade:

Trata-se de um apagamento eufórico dos limites entre o “eu” e sua realidade, também uma forma de trauma, sem dúvida, porém numa espécie de experiência de plenitude exagerada como expressada em

certas celebrações do corpo virtual feito possível com as novas tecnologias. Crucial é a redefinição do corpo e da indiscernibilidade em certas experiências entre sujeito e objeto, corpo e matéria, ação e paixão, em função do registro de potências que se realizam em encontros e em certas vivências sensíveis e afetivas. (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 171)

Schøllhammer vê na análise de Perniola uma leitura mais fecunda do que a de um realismo traumático para pensarmos as artes e a literatura na contemporaneidade, porque amplia o entendimento para um realismo que ele identificou em formas contemporâneas que vai além da lógica do trauma e dos efeitos. Os afetos, diz Schøllhammer, “operam por meio de singularidades afirmativas e se realizam em subjetividades e intersubjetividades dinâmicas” (Schøllhammer, 2013, p. 171).

Para entendermos o que Schøllhammer está nomeando como afeto, é preciso compreender a noção de *afetos e perceptos* de Deleuze e Guattari, como o próprio crítico sugere. Os afetos e perceptos seriam sentidos da experiência que subsistem autonomamente: “O afeto é assim a entender como a transformação sensível em reação a certa situação, coisa ou evento” (Schøllhammer, 2013, p. 173). Ou, ainda, nas palavras de Deleuze trazidas por Schøllhammer, o afeto é o “verbo que se torna um evento” (c.f. Schøllhammer, 2013, p. 173).

Os afetos, então, seriam esses vestígios de experiência que se descolam do sujeito ao qual estiveram inicialmente vinculados e sobrevivem num determinado espaço. O que se sugere aqui é que dentro de uma obra existem conjuntos de afetos que circulam autonomamente e podem ser agenciados criando efeitos sensíveis:

[...] para Deleuze e Guattari, os afetos operam numa dinâmica de desejos dentro do agenciamento da obra ou do texto, como uma força expressiva que intervém performaticamente, manipulando sentidos e relações, informando e fabricando desejos, gerando intensidades e produzindo outros afetos. Os afetos expressam as potências em geral, e é nas obras de arte e na literatura em particular que atuam na produção social e ganham poderes fisiológicos, ontológicos e éticos. (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 174).

Já os perceptos seriam visões e audições independentes de um sujeito que as percebe e também autônomas em relação às percepções que representam. São as muitas vozes e visões que existem em uma obra e não remetem a seu autor e também não estão, necessariamente, vinculadas a sentidos e discursos existentes no mundo real. A conclusão a que se chega a partir dessas explanações e que nos interessa, particularmente, é a de que a consciência, para Deleuze:

[...] é um tipo de membrana que está em contato com o mundo externo ao mesmo tempo que é parte desse mundo externo. Nesse sentido o self não é distinto do mundo externo, mas um tipo de dobra no mundo, uma membrana entre o interior e o exterior capaz de capturar e transmitir forças afetivas. Estamos aqui no limite do campo semiótico, no qual a semiologia torna-se pragmática e os efeitos da performance substituem a representação do sentido. Estamos então falando da realidade do que o texto faz e não do que representa; não abrimos mão da representação, mas o que nos interessa é o que acontece em função da sua gestão. (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 175)

Outro aspecto do realismo contemporâneo, segundo Schøllhammer, é a criação de efeitos de realidade indexicais. O índice, como estabelecido na semiótica por Charles Sanders Peirce, se define por sua relação física e existencial entre o objeto e o signo (cf. Schøllhammer, 2013, p. 175). O índice é um indício da existência do objeto. Não é semelhante a ele, é um indício da realidade do objeto, uma marca, um testemunho de sua presença. É a fumaça para o fogo, a sombra para o corpo, o farelo para o pão.

Se, num primeiro momento, o realismo se apoiava nas descrições de objetos da realidade apenas para denotar a existência de itens do mundo real no texto, criando assim o “efeito de real” de seus romances, como descrito por Barthes, na literatura contemporânea, esses elementos externos são incorporados à escrita numa relação indexical:

Em livros como *Capão Pecado*, de Férrez, *Treze*, de Nelson de Oliveira, *Angu de sangue*, de Marcelino Freire, e até *Nove noites*, de Bernardo Carvalho, percebemos a importância da inclusão de fotos que não servem para ilustrar o texto, mas criam uma tensão que corrói os recursos narrativos convencionais e a relação equilibrada entre a história e a imagem. Assim como a fotografia funciona como índice não representativo de contextualidade, a inclusão de nomes próprios, citações, cartas, desenhos, letras de músicas etc. cria uma espécie de realismo textual que desequilibra a relação entre ficção e documento. São todos elementos de uma indexação do relato, são índices reais que projetam sua própria sombra no texto e permitem a passagem de um realismo descritivo para um realismo indexical. (SCHØLLHAMMER, 2013, p. 177)

Schøllhammer argumenta que não se trata de um procedimento documental nem de tentar levar a realidade à literatura, mas de buscar dar poesia à vida. Os conteúdos reais incorporados indexicalmente a essas novas narrativas realistas funcionam mais como “um coágulo insolúvel de realidade dentro da representação simbólica” (Schøllhammer, 2013, p. 178) do que como objetos insignificantes cuja única função é denotar o real. A literatura que incorpora o índice estaria mais preocupada em intervir poeticamente no mundo, buscando efeitos e afetos que “marcam as intersecções dos nossos corpos na realidade da qual todos somos partes” (Schøllhammer, 2013, p. 178).

Também podemos levar em consideração a perspectiva histórico-teórica, como proposta por Tânia Pellegrini, que vai explicar a recorrência do realismo ao longo da história como a persistência de uma necessidade de se contrapor à ordem de um “mundo hostil”. A autora, destacando a definição de Raymond Williams, defende que a especificidade realista do realismo está em fazer da realidade física e social a base do pensamento, não permitindo assim que a literatura esteja voltada apenas para si mesma, contrapondo-se à visão estruturalista. A partir desse ponto de vista, o realismo deve ser entendido como uma forma de representar a relação indivíduo/sociedade sem criar entre estes hierarquias, pois não opera uma cópia ou imitação da realidade, mas uma refração. Seria, portanto, uma interpretação estética do mundo, em qualquer época, que coloca o indivíduo diante de sua sociedade.

Todos esses modos de ver o realismo trazem questões que reverberam na escrita de Knausgård, como veremos mais adiante.

3.

Por mais diferentes que sejam as realidades escandinavas e brasileiras, parece haver

um pano de fundo comum a diferentes contextos socioculturais no mundo de hoje que nos permite identificar questões e ocorrências muito similares, mesmo que parciais, em partes diversas do planeta, ainda que não coincidam completamente.

Uma explicação possível para o fenômeno é a globalização, o terceiro estágio do capitalismo, como sugere Fredric Jameson. Em seu artigo “La estética da la singularidade”, Jameson argumenta que a produção e a recepção artística estão profundamente vinculadas ao funcionamento do modelo econômico. A economia ocupa um lugar central na pós-modernidade e seria impossível pensar a pós-modernidade sem levar os mecanismos financeiros em consideração (c.f Jameson, 2015, p. 124).

Dito de maneira simplificada, a principal característica da economia pós-moderna foi a substituição da antiga produção industrial pelo capital financeiro. As empresas tradicionais, que produzem bens, tiveram seu valor convertido em ações para as bolsas de valores. Há nesse processo uma virtualização da economia. O dinheiro adquire um caráter fictício. Esse “giro especulativo” vai impactar, também, a cultura e a produção artística. Para Jameson, esta é a origem do retorno de certo realismo à arte, não o realismo referencial, mas o simulacral, da “imagem, da fotografia e da chamada ‘sociedade do espetáculo’” (Jameson, 2015, p. 125).¹

O sentimento de erosão do real, que aparece na análise de Schøllhammer como consequência de um empobrecimento das narrativas da realidade provocado pela mídia de massa, é explicado por Jameson por meio de outra hipótese, que leva em consideração os mecanismos do capitalismo financeiro. Para Jameson, o paradigma da pós-modernidade está na lógica dos derivados financeiros.

Os derivados financeiros são instrumentos que determinam o processo de transformação do velho mercado no sistema acionário. Para explicá-los, Jameson recorre a um exemplo extraído do estudo *Financial Derivatives and the Globalization of Risk*, de Edward LiPuma e Benjamin Lee:

Seus autores imaginam uma corporação estadunidense que assina um contrato para fornecer dez milhões de telefones móveis a uma filial brasileira de uma empresa sul-africana. A arquitetura interior do aparelho será fabricada por uma empresa germano-italiana; a carcaça, por um fabricante mexicano, e uma empresa japonesa fornecerá os demais componentes. Aí temos ao menos seis moedas diferentes, cujos tipos de câmbio flutuam constantemente, como é norma na globalização atual. O risco de variações imprevistas entre esses tipos de câmbio será então coberto por uma espécie de seguro, que combina seis ou sete contratos diferentes; e é todo esse pacote que constituirá o “instrumento financeiro” que é o derivado único em questão. (JAMESON, 2015, p. 126).

A conclusão dos autores citados por Jameson é que, dada a natureza instável e altamente complexa desses arranjos, é impossível estabelecer uma regulamentação efetiva sobre eles. São conjuntos compostos por elementos radicalmente diferentes, sujeitos a inúmeras variáveis imprevisíveis, fundamentados em acordos diversos de difícil execução, e, portanto, de muitas maneiras, sem lastros com a realidade material. O que está em operação no funcionamento dos derivados financeiros, que é a própria lógica do capitalismo, é a homogeneização da heterogeneidade, a transformação do que é múltiplo em algo uno. E assim realidades múltiplas são apagadas e reduzidas a um organismo pretensamente homogêneo.

¹ Todos os trechos do ensaio de Jameson (2015) são citados aqui em tradução livre, de minha autoria.

4.

É nesse contexto que surge na literatura uma série de autores heterogêneos, com projetos literários igualmente diversos, mas com pontos de contato significativos que permitem aproximá-los em torno de algumas questões centrais. Entre estas, destaco a forma como a realidade é abordada nessas obras.

Um primeiro aspecto a se observar é o desejo de incorporar a realidade à literatura por outras vias que não as tradicionais, como apresentado por Schøllhammer. Parece existir entre alguns autores um certo compromisso em recuperar uma noção de real diluída nas narrativas midiáticas que dominam o cotidiano contemporâneo. Por outro lado, é possível abordar o mesmo fenômeno por outro ângulo.

Em seu manifesto sobre as literaturas pós-autônomas, Josefina Ludmer defende a tese de que vivemos em um contexto em que a distinção entre literário e não literário não existe mais. Ludmer parte de um diagnóstico bem parecido com o de Jameson, de que é impossível pensar a cultura e a economia como categorias distintas, já que “todo lo cultural [y literario] es económico y todo lo económico es cultural [y literario]” (Ludmer, 2006, p. 2), para concluir que realidade e ficção no mundo globalizado e conectado também se confundem, “la realidad [si se la piensa desde los medios, que la constituirían constantemente] es ficción y que la ficción es la realidad” (Ludmer, 2006, p. 2). Ou seja, não só a categoria de ficção teria sido transformada como a de realidade. Num cenário onde a ficção invade a realidade e a realidade invade a ficção constantemente não faria mais sentido pensar em noções como realismo e relações de referência e verossimilhança. “Todo es realidad”, diz Ludmer:

Pero no la realidad referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia desarrollista [la realidad separada de la ficción], sino la realidadficción producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. Una realidad que es un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades y densidades, interiores-exteriores al sujeto (que es privado público). Esa realidadficción tiene grados diferentes e incluye el acontecimiento pero también lo virtual, lo potencial, lo mágico y lo fantasmático; es una realidad que no quiere ser representada o a la que corresponde otra categoría de representación. (Ludmer, 2006, p. 3)

Existiria, portanto, um espaço de “realidadeficção”, cuja essência seria a ambivalência, no qual esse tipo de literatura que não se diferencia de outros discursos e da própria realidade circula – já que incorpora imagens e acontecimentos reais. Por fim, é importante frisar que, para Ludmer, a existência desse contexto não elimina a ocorrência da “boa e velha literatura” e de outras modalidades literárias.

5.

Por mais que as análises de Schøllhammer e Ludmer se limitem ao contexto brasileiro e latino-americano (em especial, o argentino), respectivamente, é curioso notar como suas constatações encontram correspondência na literatura de outros países. Penso nos projetos literários de Elena Ferrante, em especial na *Tetralogia Napolitana*; de Rachel Cusk, em sua trilogia composta por *Esboço*, *Trânsito* e *Mérito*; e de Karl Ove Knausgård, em sua série autobiográfica *Minha Luta*, objeto de análise deste artigo. Cada um deles, de diferentes maneiras, problematizam as relações entre realidade e ficção a partir dos vínculos entre o eu e o outro e entre coletividade e individualidade.

Na *Tetralogia Napolitana*, série de quatro livros sobre a relação de duas amigas que se constrói entrecruzada com a história da Itália do pós-guerra até o século XXI, é criado um jogo especular vertiginoso de identidades no qual a indecidibilidade é a principal marca. Isso se dá, em grande medida, pela confusão criada pelo anonimato de sua autora, que se esconde atrás do pseudônimo de Elena Ferrante, mas, dentro da própria obra, as identidades das personagens se misturam e fazem referência ao universo extraliterário o tempo todo. A narradora do livro, Elena Greco, atua como um pseudônimo de Elena Ferrante, que é, por sua vez, uma personagem da autora oculta da obra. E a história de Greco ao longo da série se deixa confundir com a de Lila, a amiga desaparecida cuja história a narradora tenta resgatar do esquecimento.

Por sua vez, em sua trilogia, Rachel Cusk joga com a instabilidade do real ao desestabilizar o olhar do narrador. A narradora de Cusk é uma mulher que, como ela, é escritora e dá aulas de escrita criativa. É uma narradora em primeira pessoa que fala muito pouco de si. A narração se detém obsessivamente sobre o que dizem as pessoas que cruzam o caminho da protagonista. O resultado é uma narrativa onde todas as identidades não passam de um contorno, evidenciando a casca frágil da percepção e colocando em xeque o tempo todo o que se toma por real.

Mas é em Knausgård, a meu ver, que as tensões entre realidade e ficção são tratadas de maneira mais explícita. *Minha luta* é uma série autobiográfica que nasceu de uma crise pessoal do autor com a ideia de escrever ficção. Knausgård relata que por dez anos tentou abordar a relação com o pai em um romance, mas sempre se frustrava, por achar o resultado pouco autêntico. Foi apenas ao deixar de tentar ficcionalizar a experiência e lançar mão da autobiografia, ao escrever a própria história tentando ser o mais sincero possível, usando nomes reais, que encontrou a forma adequada para narrar a história que há tanto tempo tentava contar.

Minha luta é uma obra de difícil classificação. O termo mais adequado talvez seja o de autoficção, embora as definições do gênero pareçam insuficientes para defini-la. Ao contrário do que acontece em boa parte das autoficções, Knausgård sustenta ao longo dos seis volumes que compõem a série um compromisso com a veracidade da história. Há uma vontade expressa de não borrar as fronteiras entre realidade e ficção, pelo contrário, existe um grande esforço em tentar diferenciá-las – posição assumida tanto na obra quanto nas entrevistas e aparições do autor, marcadas por um cuidado visível em como se apresentar e falar.

O primeiro volume da série, *A morte do pai*, cujo título é autoexplicativo, tem como eixo central a relação do autor com seu pai, um homem autoritário que deixou marcas profundas na personalidade do filho e teve um fim decadente causado pelo abuso de álcool. A narrativa parte de um ensaio sobre a morte, que desemboca numa memória de infância do narrador, para então chegar ao momento da escrita do livro, no qual o autor se apresenta. A partir daí, entra num fluxo que intercala o presente, digressões, reflexões pessoais e ensaios filosóficos sobre arte, literatura, religião, sociologia, biologia, a natureza da realidade, entre outros assuntos.

Se pudermos apontar uma trama na série, é a seguinte: 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 temas. 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 literária que se intitula como um romance, mas é e não é ficção, ao mesmo tempo.

Ao abordar os motivos que o levaram a entrar em crise criativa, Knausgård fala sobre um sentimento de esgotamento da ficção no mundo contemporâneo, muito condizente com os panoramas descritos por Schøllhammer e Ludmer. Knausgård é um escritor que se vê diante de uma realidade inundada por discursos pretensamente realistas, mas que operam um esvaziamento e um falseamento do real, e que o levam a querer restaurar na literatura uma noção de verdade que ele julga perdida no mundo:

[...] 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).

Há no discurso do autor uma preocupação em resgatar uma noção de experiência com a fisicalidade do mundo. Knausgård lamenta que na sociedade das imagens repetidas em série que inundam nosso cotidiano e obliteram a realidade tenhamos perdido o contato com o real em sua dimensão material. Isso levaria a um apagamento da individualidade e, por consequência, da subjetividade e, por fim, da nossa própria humanidade. São teses que ecoam as ideias de perda da experiência, de Walter Benjamin.

Por mais que Knausgård reivindique em seu relato o caráter de testemunho de vida, não se pode perder de vista que ele também está comprometido com a retomada de um estatuto de autenticidade para a ficção – *Minha luta*, afinal de contas, é classificada como romance na capa de todas as edições ao redor do mundo. Ou seja, a crise pessoal do escritor é também a crise de um narrador.

É possível pensar no incômodo de Knausgård com a virtualização do real como um desdobramento da crise da narrativa anunciada por Benjamin com o domínio da informação na comunicação. Em 1940, em *O narrador*, Benjamin afirmava que, embora notícias do mundo todo fossem recebidas diariamente, as pessoas continuavam pobres em experiências. Isso aconteceria porque a informação era excessivamente explicativa. Os dados do mundo chegariam por essa via já interpretados e encerrados; ao contrário do que acontecia na tradição das grandes narrativas, nas quais uma experiência de vida era transmitida com uma proximidade maior – física, inclusive. No mundo moderno, a narrativa, como concebida por Benjamin, foi soterrada pela informação, e o ser humano via-se cada vez mais atravessado pelos fatos sem, no entanto, ser tocado pelas experiências do que lhe era informado.

O excesso de informação, para Knausgård, resulta num fechamento da percepção, numa limitação do mundo:

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. (KNAUSGÅRD, 2013, p. 258)

Esse embotamento, essa perda de contato com o real, para Knausgård, tem como consequência última a obliteração da experiência da morte, que nos leva, paradoxalmente, a escondê-la, transformando-a num tabu e, ao mesmo tempo, a banalizá-la (uma vez que sua imagem é onipresente na mídia):

Um pai e seu filho são mortos quando o pai tenta resgatar a criança da linha de tiro numa cidade qualquer do Oriente Médio, e a imagem dos dois abraçados enquanto os projéteis atravessam a carne, fazendo chacoalhar seus corpos por assim dizer, é capturada pelas câmeras, transmitida para um dos milhares de satélites em órbita na Terra, e ganha as telas de TV do mundo, de onde penetra em nossa consciência como mais uma imagem da morte ou de moribundos. Essas imagens não têm peso, profundidade, tempo ou lugar, nem têm ligação alguma com os corpos dos quais provêm. Não estão em lugar nenhum e estão em todos os lugares. A maioria delas apenas passa por nós e se vai, algumas poucas, por razões insondáveis, permanecem nos recantos obscuros do nosso cérebro. (KNAUSGÅRD, 2013, p. 11-12)

Noção que coincide plenamente com o raciocínio de Benjamin em *O narrador*: “Hoje, a morte é expulsa para cada vez mais longe do universo dos vivos” (2012, p. 223-24). Para Benjamin, o que se perde nesse contato com a morte é a relação com a ideia de eternidade, por consequência, com o sentimento de continuidade e, por fim, com a transmissão e a comunhão de uma experiência humana que é comum a todos.

Para Knausgård, em *Minha luta*, a ocultação da morte é o próprio paradigma da irrealidade:

[...] 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, p. 264).

A pergunta que se impõe a Knausgård, então, é: como recuperar esse sentido de realidade e experiência? Como abrir uma brecha no mundo que rompa com esse sentimento de esgotamento? A resposta encontrada pelo autor está na forma híbrida utilizada na composição da série, que mistura autoficção, ensaios, metaficção e elementos que renovam a linguagem realista, passando pelas vias da representação e da não representação.

A articulação de diferentes discursos, a narração detalhada – e até excessiva – de objetos, gestos e situações cotidianas, o uso performático da própria vida e de eventos reais, o esforço por criar um efeito constante de presente, o questionamento recorrente do

próprio ponto de vista, todos esses elementos, colocados dentro da mesma hierarquia na estrutura do romance, criam um efeito poderoso de realidade.

Esse efeito de realidade, no entanto, oscila muito ao longo da obra. Se nos dois primeiros volumes (*Minha Luta 1 - A morte do pai* e *Minha Luta 2 - Um outro amor*), o sentimento de desejo por autenticidade do autor é intenso, nos dois subsequentes (*Minha Luta 3 - A ilha da infância* e *Minha Luta 4 - Uma temporada no escuro*) o pacto de veracidade com o leitor parece se enfraquecer à medida que o narrador se distancia cada vez mais da história para narrar a infância e a adolescência. Mais tarde, no sexto volume, saberíamos pelo próprio autor que estes foram livros escritos sob muita pressão externa. Devido à repercussão dos dois primeiros volumes, nem sempre favorável, Knausgård recuou em sua intenção de narrar a própria verdade da forma mais sincera possível, em especial no que dizia respeito ao quarto livro, no qual, contrariando seu projeto, inventou personagens, cenários e alterou nomes e situações. Por outro lado, ao tematizar a impossibilidade de ser fiel aos fatos e ao colocar em xeque a própria memória, acaba por recuperar, de certa forma, a confiabilidade como narrador, ao perceber-se como não confiável.

A problematização do próprio projeto estético em *Minha Luta* ocupa um espaço considerável de *Minha Luta 6 - O fim*, no que parece ser um grande esforço apologético do autor. Knausgård procura justificar todas as suas escolhas, desde o uso do polêmico título homônimo ao livro de Hitler, até pormenores relativos à linguagem da escrita de si, em ensaios que se intercalam à narração de sua vida – trechos nos quais aborda, entre outros assuntos, a repercussão negativa do livro entre familiares, como a então esposa, a escritora Linda Boström, e o irmão do pai – cujo nome descobrimos ter sido alterado – que ameaça embargar o livro.

No sexto livro, o autor também discorre sobre a importância de usar os nomes reais para estabelecer uma relação de veracidade com a obra, ato que lhe foi negado por alguns personagens envolvidos. O caso mais emblemático é a tentativa do tio de censurar-lhe o uso do nome do próprio pai, o que explica, segundo o autor, o fato de o pai não ter sido nomeado até o último romance. Sobre isso, Knausgård escreve:

Quando eu comecei a escrever esse romance eu queria escrever sobre meu pai, e como a natureza da ficção é fazer com que aquilo que diz respeito ao indivíduo diga respeito a todos, de maneira que determinado pai se transforme em “pai”, determinado irmão em “irmão”, determinada mãe em “mãe”, eu usei o nome real dele. (...) O nome é a única realidade que pode existir inalterada fora do romance, todo o restante são referências a outras coisas (...), somente o nome pode ser o mesmo no romance e na realidade. Eu podia mudar o nome de todas as pessoas, mas não o nome dele. Também porque eu estava escrevendo a respeito de mim mesmo e da minha própria identidade: em quem eu me transformaria se o nome do meu pai fosse Georg Martinsen? (...) Então eu resolvi essa questão deixando de mencionar o nome dele. No romance o meu pai é um homem sem nome. (KNAUSGÅRD, 2020, p. 366-367)

Mais adiante, 574 páginas depois, já na conclusão do livro, num gesto performático contundente, o autor nomeia, enfim, o próprio pai, encarnando-o e reivindicando a legitimidade do próprio relato:

Eu o odiava, eu o temia, e eu o amava. Assim era. E eu tinha escrito um romance sobre ele. Não era um romance bom, mas por outro lado a vida dele também não tinha sido muito boa. Aquela foi a vida dele, que

acabou na cadeira de uma casa em Kristiansand, porque havia chegado a um ponto em que tinha abandonado toda a esperança. Não havia esperança. Tudo estava destruído. E então ele morreu. Nós podíamos ter ido até lá, pedido uma internação compulsória, se fosse o caso, ou encontrado outra forma de tirá-lo de lá. Não fizemos nada disso. E eu não me arrependo. Ele queria aquilo, e ele era o nosso pai. Eu sou o filho dele. A história dele, Kai Åge Knausgård, é também a minha, a história de Karl Ove Knausgård. Foi essa a história que eu contei. Exagerei, acrescentei e omiti, e há muita coisa que não compreendi. Mas isso não é uma descrição; é a imagem que tenho dele. E essa imagem agora está completa. (KNAUSGÅRD, 2020, p. 941)

Ao incorporar a discussão crítica do livro e expor a própria escrita, desnudando-a, Knausgård retoma um procedimento igualmente importante para a constituição do efeito de autenticidade da série: a confissão. Ao mesmo tempo, nos faz questionar o quanto não existe de controlador nesse gesto de querer explicar a própria obra num último volume que supera as mil páginas – praticamente um terço de toda a série. Knausgård parece, em certo ponto, não se conformar com a perda de autoridade do autor, o que pode ser percebido no imenso ensaio sobre o nazismo – que parece querer devolver a um autor o controle de uma grande narrativa histórica – e a defesa contundente do individualismo. Todavia, Knausgård demonstra ter consciência crítica disso e problematiza o próprio ponto de vista frequentemente. Talvez seja esse o sentido sugerido pelo final do livro, no qual o narrador declara estar pronto para, finalmente, poder aproveitar o fato de não ser mais um autor², como se renunciasse antes ao conceito autoritário de autoria em nome da vida, do que ao ofício de escritor – o que faz bem mais sentido assumir no contexto da obra, ainda mais sabendo que Knausgård nunca parou de escrever.

Referências

- BADIOU, Alain. **Em busca do real perdido**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- JAMESON, Fredric. La estética de la singularidade. **New Left Review**, n. 92, p. 109-141, 2015.
- 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.
- _____. **O fim: minha luta 6**. Trad. Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- LUDMER, Josefina. Literaturas postautónomas. Linkillo (cosas mias), 2006. Disponível em: http://linkillo.blogspot.com/2006/12/dicen-que_18.html. Acesso em: 12 dez. 2020.
- PELLEGRINI, Tânia. Realismo: a persistência de um mundo hostil. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 14, 2009.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Cena do Crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- _____. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

² A tradução da Companhia das Letras optou por traduzir “forfatter” como “escritor”, ao contrário da edição em língua inglesa, que usou “author”, termo que nos parece muito mais adequado.