

PUCRS

ESCOLA DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
DOUTORADO EM TEORIA DA LITERATURA

CHARLES DALL'AGNOL

**MINHA LUTA: POR UMA POÉTICA RELIGIOSA DA LEITURA**

Porto Alegre  
2019

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica  
do Rio Grande do Sul

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL

ESCOLA DE HUMANIDADES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

DOUTORADO EM TEORIA DA LITERATURA

CHARLES DALL'AGNOL

***MINHA LUTA: POR UMA POÉTICA RELIGIOSA DA LEITURA***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor em Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Theobald

PORTO ALEGRE, JANEIRO DE 2019

## Ficha Catalográfica

D147m Dall'Agnol, Charles

Minha luta por uma poética religiosa da leitura : por uma poética religiosa da leitura / Charles Dall'Agnol . – 2019.

137.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Theobald.

1. Poética. 2. Crítica literária. 3. Experiência interior. 4. Literatura norueguesa. I. Theobald, Pedro. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).  
Bibliotecária responsável: Salete Maria Sartori CRB-10/1363

CHARLES DALL'AGNOL

***MINHA LUTA: POR UMA POÉTICA RELIGIOSA DA LEITURA***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor em Teoria da Literatura.

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dr. Pedro Theobald – PUCRS

---

Prof. Dr. Raphael Novaresi Darella Lorenzin Leopoldo – FACASC

---

Prof. Dr. Antonio Marcos Vieira Sanseverino – UFRGS

---

Prof. Dr. Charles Monteiro – PUCRS

---

Prof. Dr. Amilcar Bettega Barbosa – PUCRS

**RESUMO:** Este trabalho insere-se na área dos estudos da leitura e consiste em uma análise da obra *Minha luta*, de Karl Ove Knausgård, uma proposta de poética da leitura e um texto de escrita criativa sobre o mesmo tema. Constata-se na obra do autor norueguês uma fonte abundante de diálogo com o tema da espiritualidade secular, o qual este trabalho procura investigar visando a uma poética da leitura. Além do mencionado autor, são centrais para a fundamentação teórica os trabalhos de Georges Bataille, Maurice Blanchot e Marcel Proust. Na análise e na escrita criativa, este trabalho perfaz a descrição de uma poética religiosa da leitura.

**Palavras-chave:** Poética; Crítica Literária; Experiência Interior; Literatura Norueguesa.

**ABSTRACT:** This dissertation derives from reading theory and consists of an analysis of Karl Ove Knausgård's work *My Struggle*, a description of a religious poetics in reading, and a creative text on the same theme. The work of the Norwegian author is an abundant source of dialogue with the theme of secular spirituality, which this work seeks to investigate aiming at a poetics of reading. In addition to the aforementioned author, the dissertation has as a theoretical foundation works of Georges Bataille, Maurice Blanchot and Marcel Proust. In the analysis and in the creative writing, this work accomplishes a description of a religious poetics for reading literature.

**Key words:** Poetics; Literary Criticism; Inner Experience; Norwegian Literature.

**RESUMÉ:** Cette thèse, une recherche dans les études en lecture, consiste en une analyse de *Mon Combat*, de Karl Ove Knausgård, une description d'une poétique religieuse de la lecture et d'un texte créatif sur le même thème. Le travail de l'auteur norvégien est une source abondante de dialogue sur le thème de la spiritualité laïque, que ce travail cherche à explorer dans le but d'une poétique de la lecture. En plus de l'auteur susmentionné, la thèse a pour fondement théorique les travaux de Georges Bataille, Maurice Blanchot et Marcel Proust. Cette thèse détermine une description d'une poétique religieuse de la lecture.

**Mots clés:** Poétique; Critique littéraire; Expérience intérieure; Littérature norvégienne.

## **AGRADECIMENTOS**

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior –, por possibilitar, a mim e a tantos outros, estudar com auxílio financeiro. Ao Professor Pedro Theobald, pela orientação da tese. Ao Professor Ricardo Barberena, por me incentivar ao longo de todos esses anos. À PUCRS. À minha família e aos meus amigos e amigas. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001.

## Sumário

Introdução .....	8
1. <i>Minha luta</i> , de Karl Ove Knausgård .....	12
1.1 Desafiando a sociedade: a recepção escandalosa de <i>Minha luta</i> .....	19
1.2 Às cegas: a literariedade “desliterarizada” de <i>Minha luta</i> .....	28
2. Teorias da leitura: revisão literária do tema .....	46
3. Experiências interiores: quatro cosmovisões em <i>Minha luta</i> .....	57
3.1 A catedral da recordação .....	57
3.2 A solidão essencial.....	62
3.3 Morte: mundos que se abrem .....	70
3.4 Inexauribilidade: um senso de religiosidade literária .....	74
4. Escrita criativa.....	80
4.1 Relato pessoal da trajetória da tese .....	80
4.2 <i>Variações do meu nome</i> : diário batailliano.....	91
5. O Leitor Religioso: arbitrando uma fé ficcional em um deus literário .....	121
Conclusão .....	131
Referências .....	134

## Introdução

Às vezes, na leitura literária, o leitor(a)<sup>1</sup> é surpreendido por uma experiência de imersão e ascensão simultâneas em direção à literatura, e experimenta o afluxo de efeitos literários imanentes ao texto e à sua individualidade. Falar desse afluxo é o que Roland Barthes descreveu como “interrogar minha própria leitura, tentar captar a *forma* de todas as leituras (a forma: único lugar da ciência), ou ainda: chamar uma teoria da leitura” (BARTHES, 1988, p. 40) [itálico do autor]. Nas interrogações que fiz à minha leitura neste trabalho, o mundo virou livro, minha individualidade também, e tudo – absolutamente tudo que se experimenta – virou leitura, transposição imaginativa, metaforização. Durante os quatro anos de doutorado, perguntando-me barthesianamente<sup>2</sup> “o que é a leitura para mim?”, tentando entender minha experiência personalíssima com ela, a resposta foi esta tese: a descrição de uma poética da leitura a qual, a partir de Marcel Proust, Maurice Blanchot e Georges Bataille – e tendo como eixo de análise a obra de Karl Ove Knausgård –, chamei de “poética religiosa da leitura” ou simplesmente “leitor reiligioso”.

A leitura literária é uma experiência interior, intensamente fértil, criadora de cosmovisões. Formulando de outra maneira: porque somos capazes de olhar, somos capazes de criar mundos.

Ora, devido ao fato de a leitura literária ser uma experiência interior, a poética, enquanto ciência da literatura, há muito tem na leitura um empecilho, um *embarras de richesses*. Evidentemente, a literatura está no mundo sob a forma textual, e é esta que a poética analisa para falar daquela, uma análise eficiente embora incompleta (talvez deliberadamente incompleta para poder ser eficiente).

---

<sup>1</sup> Quando nos virmos gramaticalmente obrigados a escrever no masculino ao longo desta tese, esperamos sempre comunicar a ideia de “o(a)”, ou ainda, de devir deleuziano.

<sup>2</sup> Cf. BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2010. Escreve Barthes: “Se aceito julgar um texto segundo o prazer, não posso ser levado a dizer: este é bom, aquele é mau. Não há quadro de honra, não há crítica, pois esta implica sempre um objetivo tático, um uso social e muitas vezes uma cobertura imaginária. Não posso dosar, imaginar que o texto seja perfectível, que está pronto a entrar num jogo de predicados normativos: é demasiado isto, não é bastante aquilo; o texto (o mesmo sucede com a voz que canta) só pode me arrancar este juízo, de modo algum adjetivo: é isso! E mais ainda: é isso para mim! Este ‘para mim’ não é nem subjetivo, nem existencial, mas nietzschiano (‘no fundo, é sempre a mesma questão: O que é que é para mim?...’)” (p. 20-21).



É preciso registrar meu intento, corolário essencialmente dos estudos de Bataille – um pensador dedicado às possibilidades de uma vida espiritual, um ateu conhecedor das Escrituras, um filósofo interessado na relação entre arte e religião, na natureza da experiência mística, no elo entre a escrita e o sagrado e nas possibilidades de uma ética desprovida de autoridades: desmanchar o teísmo e o próprio ateísmo. O que sobra é a verdade da fé literária, fé na palavra e na sua inexauribilidade emocional.

A literatura está completa somente na experiência interior – essa é a hipótese de que parti, incorporando outros pesquisadores no caminho, para a elaboração de minha perspectiva. E se a experiência interior, como diz Bataille em sua *suma ateológica*<sup>3</sup>, é a única autoridade desde a morte de Deus, minha perspectiva, minha poética, está tanto para uma ciência quanto para uma religião da literatura.

Este trabalho justifica-se como uma colaboração ao debate acerca da poética da leitura. Só recentemente, nos anos 1980, interessou-se a teoria literária em estudar a leitura. Nas décadas anteriores, a poética enquanto estudo sistemático dos componentes formais da literatura liderou – tendo à frente o estruturalismo francês e, antes dele, o formalismo russo – uma revolução terminológica que permitiu à teoria literária autonomizar suas investigações. Entretanto, como nos relata Vincent Jouve (2002), precisou-se ver as abordagens estruturalistas sofrerem certa exaustão antes de a poética começar a estudar sistematicamente este fenômeno fundante de literatura, este nascedouro de cosmovisões, a leitura literária.

Jouve, em seu *A leitura*, afirma que, quando ocorre essa exaustão estruturalista na Europa durante os anos 1970, “[a] poética está num impasse: um estudo limitado às estruturas leva a modelos demasiado incompletos ou demasiado gerais”; e prossegue:

De fato, por um lado, os procedimentos que os teóricos levantam como constitutivos da literatura encontram-se fora dela: Roland Barthes aplica o método estrutural aos filmes de James Bond, e Greimas reconhece facilmente as grandes formas “literárias” no enunciado de uma receita culinária. Por outro lado, a poética, ciência do geral, não consegue mostrar a originalidade de cada texto: se o uso da “polifonia” (a multiplicação dos pontos de vista) é de fato um dos maiores interesses da obra de Dostoiévski, deve-se admitir que o procedimento não suscita o mesmo fascínio em autores mais medíocres. O valor de uma obra literária não se reduz à utilização desta ou daquela técnica (JOUVE, 2002, p. 12).

---

<sup>3</sup> A “suma ateológica”, é como é conhecido o “tríptico” composto pelos livros *A experiência interior* (1943), *O culpado* (1944) e *Sobre Nietzsche* (1945).

Uma obra literária é irredutível, mantém-se sempre gerando novas poéticas no leitor, novas concepções de literatura e vida; fornece, assim, um espaço de inexauribilidade – o qual formalismos de toda espécie têm dificuldade em tornar objeto de ciência. Paralelo a isso, escritores como Knausgård, Bataille, Blanchot e Proust refletem sobre esse espaço com bastante virtuosismo. É neles que iremos nos apoiar na busca por nossa poética da leitura, teorizada a partir de experiências interiores transcritas no romance *Minha luta* e que compreendem, cada uma, ao mesmo tempo um fenômeno literário e uma cosmovisão. Oh, leitores, com a cabeça levantada, lemos ainda, ainda nos encontramos com a literatura!

É como poética da inexauribilidade que o espaço literário se apresenta em *Minha luta*. Ainda assim, em minha análise tentei não incorrer no risco, enfatizado por Jouve, de uma abordagem ou ampla demais ou restrita demais. Tentei, outrossim, situar-me dentro da visão de mundo do narrador, dentro de seu universo mental, visando a depois elaborar como essa cosmovisão permaneceu comigo, livro fechado e cabeça levantada. O que o autor oferece a seus leitores é uma capacidade de se dedicar aos mínimos detalhes de estar vivo com o mesmo olhar inexaurível dele, uma oportunidade de santificar a vida em meio ao enorme reino da morte (o mundo exterior) e sentir que “Eu sou você, e isso não tem nada a ver com o nós social” (KNAUSGAARD<sup>4</sup>, 2018, p. 830).

São objetivos desta tese: a) Teorizar sobre ficção a partir da ficção de Knausgård e Proust; b) Fazer revisão literária sobre as teorias da leitura, juntamente com uma nova proposta na área; c) Investigar a cosmovisão que percebemos no romance *Minha luta*, argumentando a partir da experiência interior batailliana; d) Formalizar, a partir da leitura de Knausgård, uma Cosmovisão segundo a qual a arte é sagrada; e) Descrever uma metáfora de leitura a que chamamos “Leitor Religioso”.

Estruturalmente, além da tradicional análise contextual e textual da obra-alvo, na seção 1, e da também tradicional revisão literária sobre o tema da teoria da leitura, na seção 2, criei e descrevi quatro cosmovisões da experiência literária baseadas nas potencialidades que existem para isso em Knausgård, partindo da hipótese de que uma imagem, um lugar, um objeto, uma pessoa, uma situação, enfim as coisas do mundo exterior, partilham da mesma qualidade hermenêutica de um texto ou, em outras palavras:

---

<sup>4</sup> Aparecerão, neste trabalho, duas grafias para o sobrenome do autor norueguês: “Knausgård”, grafia norueguesa, e “Knausgaard”, conforme se convencionou grafar nos países de língua inglesa. Quando for feita referência a um trabalho que utiliza a grafia “Knausgaard”, manterei esta grafia.

de imagens desenvolvemos metáforas, essas metáforas podem servir de base para explorar a leitura enquanto configuração do olhar, máquina de fazer cosmovisões. É com esse sentido em mente que, nas duas seções restantes, desejo encaminhar os significados dessas cosmovisões para uma cosmovisão central, a saber, “o Leitor Religioso”, isto é, a experiência leitora enquanto religiosidade.

É preciso ainda, sem embargo, apresentar esta tese como uma tese que se aproxima da Escrita Criativa. Continuando a metodologia barthesiana<sup>5</sup> que desenvolvo desde o mestrado, meu desejo é incorporar na minha análise o estilo da obra que analiso, misturar-me a ela ao máximo.

Quando comecei as investigações deste projeto, eu não sabia se havia matéria acadêmica suficiente em que basear a ideia que eu pretendia descrever. A ideia iniciou-se em mim com duas frases de Edgar Allan Poe: “um poema merece este título só enquanto comove, elevando a alma. O valor do poema reside na comoção que eleva” (apud SOUZA, 2011, p. 253-55). Essa ideia me acompanha sempre, e toda a pesquisa tem o objetivo – desde seu início, em um projeto bastante afastado daquilo que apresento nesta tese – de investigar o que é a comoção e como se comover na leitura literária. Apliquei-me a um texto ficcional que, criando um espaço literário propício, expressasse as inquietações desta pesquisa na forma poética.

A conclusão a que chega a poética religiosa da leitura: o mundo – o mundo conforme visto por um observador e a realidade de seus sentimentos em relação a si e ao mundo observado – transcende-se na direção de uma obra literária tal qual um verdadeiro Gênese.

---

<sup>5</sup> Cf. “Que serait une thèse barthésienne?”, ensaio de Charles Coustille, em que ele escreve que uma tese metodologicamente barthesiana poderia ser reconhecida a partir de quatro características; senda elas as seguintes: “1) ela não tem necessariamente um tema, seu objetivo é fabricar um objeto; 2) ela abandona seu método durante o percurso; 3) ela é desgraciosa, mas procura mesmo assim seduzir; 4) É uma maneira específica de orientar o desejo”.

## 1. *Minha luta*, de Karl Ove Knausgård

[...] que me identifico com ele: confusão de prática, não de valor. Explico-me: na literatura figurativa, no romance, por exemplo, parece-me que nos identificamos mais ou menos (quero dizer, por momentos) com uma das personagens representadas; esta projeção é, creio, a própria mola da literatura; mas, em alguns casos marginais, quando o leitor é um sujeito que quer ele próprio escrever uma obra, este sujeito já não se identifica apenas com essa ou aquela personagem, mas também e sobretudo com o autor do livro [...]

Roland Barthes

Nascido a 6 de dezembro de 1968, somos um norueguês nascido em Oslo, com infância em Arendal, ao sul do país dos fiordes hipnotizantes. Nos vestimos bem, temos os olhos azuis, mais de dois metros de altura, barba e cabelo brancos e aparentamos estar sempre compenetrados em nos distanciar. Fumamos cigarros um atrás do outro. Em nossas entrevistas, falamos em um tom ao mesmo tempo jovial e aflito, franco e tímido, marcado por longas pausas e um leve desvio fonológico do fonema [r].

Com o primeiro livro, *Ute av verden* (“fora do mundo”), publicado em 1998, e sem edição brasileira, ganhamos o *Kritikerprisen*, “Prêmio da Crítica Norueguesa”. Basicamente, o livro conta a história de um professor de 19 anos que se apaixona por uma aluna de treze. Como todos os livros de nossa carreira, *Ute av verden* apresenta autobiografismo, ensaísmo, exploração da subjetividade e um ritmo lento e fluente, caracterizado pela exploração das trivialidades da vida e do alvoroço emocional de se estar vivo. Nesse mesmo ano nosso pai morreu. Morreu em condições de isolamento e alcoolismo. Chamava-se Kai Åge.

Na sobrecapa de *Ute av verden*, o editor, Geir Gulliksen, chama-o de “um monumento da vergonha masculina”; durante todos esses anos dedicados a ser escritor, nunca nos ocorreu estarmos escrevendo sobre tal tema. Talvez seja “uma parte tão fundamental de mim que não a reconhecia como vergonha” (KNAUSGÅRD apud ANTHONY, 2015, *on-line*). Nossa poética é perder-se no desconhecido do próprio escrever, e a vergonha revelou-se involuntariamente<sup>6</sup>, acabou tornando-se um tema generalizado na tessitura da obra.

---

<sup>6</sup> De acordo com Massaud Moisés, o tema, na prosa, “designa a ideia principal e/ou secundária que se pode abstrair de um conto, novela, romance ou peça teatral. Nesta acepção, o tema pode revelar-se de forma direta ou indireta, voluntária ou involuntária” (MOISÉS, 1978, p. 49).

O conjunto de nossa obra pode ser visto como uma saga autobiográfica. O primeiro livro, *Ute av verden* trata do personagem Henrik Vankel; *En tid for alt* (“um tempo para tudo”, 2004), por sua vez, desenvolve-se a partir de um livro ficticiamente escrito pelo mesmo Henrik Vankel; *Minha luta*, romance de seis volumes, é o livro que mergulha, mediante um narrador-personagem aliado a um despudorado método autobiográfico, na nossa vida.

“A vergonha de ser um homem: haverá razão melhor para escrever?”, pergunta Deleuze (2011, p. 11).

Hoje é 27 de fevereiro de 2008. Em frente ao computador no apartamento no meio da noite, ardendo de liberdade e vergonha, escrevemos o romance autobiográfico *Minha luta*, cujo primeiro volume estará nas livrarias norueguesas em setembro de 2009. Será um ritmo insólito: a extensa obra (seis volumes, perto de quatro mil páginas) ficará pronta no espaço de apenas três anos.

Como cheguei aqui?, perguntamo-nos. O que é ser uma pessoa? Cada um tem para si a consciência de uma história de vida individual, um Eu, idiosincrasia cosmogônica, entretanto a forma da consciência parece igual para todos, por isso, teoricamente, deveríamos nos identificar com facilidade – somos semelhantes, e a literatura é a religião que nos une, “uma linha de feitiçaria<sup>7</sup>”, que, como narratividade e ponto de conexão entre pessoas, instala-se na consciência com “a potência de um impessoal”. A literatura nasce da capacidade de nos encontrarmos em um “ele”, da fé de que somos semelhantes. Uns

---

<sup>7</sup> É Deleuze quem escreve: “[a literatura] só se instala descobrindo sob as aparentes pessoas a potência de um impessoal, que de modo algum é uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau: um homem, uma mulher, um animal, um ventre, uma criança... As duas primeiras pessoas do singular não servem de condição à enunciação literária; a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu (o “neutro” de Blanchot)”; Deleuze prossegue e pondera que a individualidade do Eu se desenvolve no sentido de uma impressão do mundo, ou, como ele denomina, um “visão”, que é mais valiosa, “elevada”, do que a individualidade: “Por certo, os personagens literários estão perfeitamente individuados e não são imprecisos nem gerais; mas todos os seus traços individuais os elevam a uma visão que os arrasta num indefinido potente demais para eles: Ahab e a visão do Moby Dick. De modo algum o Avarento é um tipo, mas, ao contrário, seus traços individuais (amar uma rapariga etc.) fazem-no chegar a uma visão, ele vê o ouro de uma tal maneira que se põe a fugir numa linha de feitiçaria na qual ganha a potência do indefinido – *um avarento, um tanto de ouro*, mais outro... Não há literatura sem fabulação, mas, como Bergson soube vê-lo, a fabulação, a função fabuladora não consiste em imaginar nem em projetar um eu. Ela atinge sobretudo essas visões, eleva-se até esses devires ou potências” (DELEUZE, 2011, p. 13-14). Nossa visão de mundo, nossa cosmovisão e como relacionamos ela com as coisas que nos cercam, é o elemento mais explorado por Knausgård em *Minha luta*.

aos outros e à Criação. Sei cada vez menos o que é ser uma pessoa, pois sou eu mesmo momentos de criação.

Nos viramos para a janela. As incidências de luz e sombra permitem contemplar o rosto refletido no vidro. Ao contrário de nosso futuro, que é incognoscível, nosso passado aumenta incessantemente, deixando marcas de sua presença e fazendo com que o Eu se oriente por fragmentos de passados estacionados nas rugas. “É impossível não considerar triste esse rosto” (KNAUSGÅRD, 2015a, p. 27), pois nesse momento da vida sentimos que não há mais futuro, a vida está presa não só ao aqui e agora rotineiro e diminuto do pai de família, como também a uma distância infinita dessa vida, a distância própria dos adoradores da Arte. Escrevemos para tentar entender: como chegamos aqui? “Escrever é retirar da sombra a essência do que sabemos” (KNAUSGÅRD, 2015a, p. 178). É intuitivo, é a tradução de uma experiência interior, sobre a qual pensar é superestimado e nocivo: o melhor é se entregar.

O tempo. O tempo quando somos velhos... O tempo não é mais o da infância, fase da vida onde pensamentos eram emoções, um tempo de presença absoluta, “onde não se reflete sobre as coisas” e apenas estar no mundo é um sentido para a vida (KNAUSGÅRD apud FREEMAN, 2015, *on-line*). Não é mais o tempo adolescente do “eu mostraria para todo esse mundo de merda do que eu era feito” e do “ser um grande autor ou dar fim à minha própria vida” (KNAUSGÅRD, 2016, p. 420-21).

É um tempo proustiano, visto que, por momentos, catedrais de recordação erguem-se no nosso interior, trazendo “esse ar mais puro que os poetas em vão tentam fazer reinar no paraíso e que só poderia dar essa profunda sensação de renascimento se já tivesse sido respirado, pois os verdadeiros paraísos são aqueles que perdemos” (PROUST, 2016c, p. 692), e então nosso espírito criador quer fixar paraísos em formas artísticas.

Essa é nossa luta, fazer com o que a escrita nos traga de volta o paraíso, que literatura crie um mundo, como Deus criou um, na Bíblia: fora do livro, tudo é água, a indiferencialidade da água; e, de repente, mundo, ordem, arbitrariedade, a escrita/a leitura é uma abóbada de sentido que nos separa do indiferenciável. Escritores criam. Leitores criam. Criamos como se fôssemos os próprios Deuses artísticos de quem buscamos ajuda. A forma literária é um ideal de presente perpétuo, indiviso, inexaurível, *textus vitae* em que o espírito dos autores se coloca e com o que o espírito dos leitores conversa. Todo

resto, fora do texto vital, é o indiferenciável, águas do pré-Gênese<sup>8</sup>. De repente, Mundo, Texto, Cinema, Teatro. E com eles o sentimento de inexauribilidade. “O sentimento de inexauribilidade. [...] *Sim, sim, sim. É aí. É para esse lugar que devo ir*”, você escreve, “Mas para o que eu tinha dito sim?” (KNAUSGÅRD, 2015a, p. 191-192). A literatura existe em nós feito um espaço real, em que queremos sempre estar.

Escrever é criar um espaço no qual seja possível expressar-se no texto. Ler é acessar esse espaço e identificar-se com a expressão textual alheia.

Sem a forma e o espaço literários<sup>9</sup>, quem vê um rosto faz isso meramente de fora, mas nós, os leitores, os que deste lado estamos, que a este espaço pertencemos, podemos *ler você*, o mais imaterial e verdadeiro você, aquele que se traduz por arte, e, pela arte, tentar entender aquele ou aquilo que se observa de dentro do seu rosto, com o dom de estar presente. Mas somente através da literatura nós conseguimos ~~conseguir~~ estar presentes; fora dela, a constante luta entre vida interior e vida exterior causa grandes angústias.

Em *Minha luta*, lemos uma vida, uma escritura pela qual uma vida se converteu em forma artística, no sentido que lhe dá Luigi Pirandello: “tudo que tem vida possui forma, e, por isso, está sujeito a morrer, mas com a obra de arte acontece o contrário, ela se perpetua vida justamente porque é forma” (PIRANDELLO, 1981, p. 339).

Nosso livro é uma vida perpetuada em forma, a qual é possível acessar e ter uma impressão sobre pequenas verdades íntimas, traços, peças de um quebra-cabeça fantasioso como a alma humana, que, montado, nos expressaria o significado de estar na sua pele: a vida social não nos interessa, nós nunca expressamos o que realmente pensamos e sentimos, a pressão social começa no instante em que nos levantamos da cadeira no escritório e, ao ganhar a rua, já nos amarrou os pés e as mãos (cf.

---

<sup>8</sup> Segundo o Velho Testamento, no princípio Deus criou os céus e a terra, o que indicaria que as águas já estavam lá, ao redor da criação, delimitada, posteriormente, mais precisamente nos versos 6 e 7 do 1º capítulo do Gênesis, pelo “firmamento [que] separou as águas estabelecidas abaixo desse limite das que ficaram por cima”.

<sup>9</sup> Sendo a forma caracterizada pela estrutura e o espaço, pelo envolvimento humano com a forma, o qual Blanchot compara a vagar no deserto: “deserto ainda menos seguro que o mundo, nunca passa de ser tão só a aproximação e, nesta terra de erro, nunca se está ‘aqui’, mas sempre ‘longe daqui’. Entretanto, nessa região onde faltam condições para uma verdadeira permanência, onde tem que se viver numa separação incompreensível, numa exclusão da qual, de alguma forma, se está excluído como se está excluído de si mesmo, nessa região que é a do erro porque nada mais se faz senão errar sem fim, subsiste uma tensão, a própria possibilidade de errar, de ir até ao fim do erro, de se aproximar do seu limite, de transformar o que é um caminho sem objetivo na certeza de um objetivo sem caminho” (BLANCHOT, 2011, p. 77).

KNAUSGÅRD, 2014, p. 488); não sentimos nenhuma alegria em estar vivo, mas não culpamos a família por isso, acreditamos que a ambição de ser escritor é o que vinha destruindo nossa felicidade (cf. KNAUSGÅRD, 2015b, p. 252).

A sociedade exige que não imponhamos nossa vontade sobre a dos demais, que coloquemos o bem-estar alheio sempre acima do nosso. Impera, na Noruega, a lei de *Jante*<sup>10</sup>. Assim, muitos leitores nos odiarão – “quem ele pensa que é para hiperenfatizar a vida dele assim?”, dirão, quem ele pensa que é para expor indevidamente o Pai, a Avó, os Amigos (embora sejam apenas o pai, a avó, os amigos), sem falar no título (homônimo ao de Hitler) e nos trechos desafiadores do politicamente correto; seria ético tudo isso? Não seria extremamente vergonhoso?

Vergonha, sim. Acredito que tenha algo de moral protestante nisso, de alguma forma. Que, sabe, você não deveria pensar que você é alguém melhor do que qualquer outro – isto é muito enraizado na cultura escandinava. E, vista assim, a vergonha é um jeito eficaz de controlar a sociedade. É uma coisa boa. Mas se você tiver vergonha demais, ela ganha vida própria, o que é meu caso. Eu tento me libertar da vergonha na escrita. Eu sempre vivi tentando agradar todo mundo. Exceto quando eu comecei a escrever esse livro<sup>11</sup>.

Não obstante o forte personalismo, é possível identificar-se e entendermos algo de nós mesmos com o ~~seu~~ romance *Minha luta*, pois, a não ser pelos detalhes, estar vivo é sempre igual: toda objetividade do mundo se passa no mundo humano da “subjetividade”, palavra que representa ao mesmo tempo aquilo para o que se abre os olhos e aquilo que esculpe o modo de olhar, com capacidade infinita de modos de mesclar-se ao mundo e recriar o mundo.

Nossa vida é cheia de mesmices, ou aleatoriedades monótonas, às quais não damos atenção em dias normais de trabalho e de lazer e cuja suposta inutilidade narratológica aprendemos a rejeitar, seja como leitores de ficção, seja como escritores da vida, seja como vice-versa. *Minha luta* irá valorizar exatamente essas mesmices, utilizando um estilo que foi batizado de “alquimia do ordinário” mediante o qual as maiores trivialidades de uma existência pacata tornam-se rico material literário. É tudo uma questão de criar para si um modo de ver o ordinário. Sob a autoinfligida obrigação de escrever/ler a vida

---

<sup>10</sup> A chamada “Lei de Jante” foi criada por Aksel Sandemose, autor norueguês-dinamarquês que, em seu romance *Um refugiado atravessa a faixa*, de 1933, descreve a pequena cidade de Jante, governada pelo seguinte decálogo: Não pensarás que és especial. Não pensarás que estás no mesmo patamar que nós. Não pensarás que és mais inteligente que nós. Não acreditarás que és melhor que nós. Não pensarás que sabes mais que nós. Não pensarás que és mais importante que nós. Não pensarás que és bom em alguma coisa. Não rirás de nós. Não pensarás que nós nos importamos contigo. Não pensarás que nos podes ensinar alguma coisa.

<sup>11</sup> Disponível em <<https://charlirose.com/videos/27993>>. Acesso em: 5 dez. 2018.



sinceramente, apenas escrevendo sobre coisas que se experimentou – não importa quão ínfimas, não importa quão vergonhosas. A vida doméstica atrapalha nossa liberdade, mas deve tornar-se o foco central, precisamos perseverar em apertar os cintos do olhar e reparar no cotidiano com olhos espiritualizados.

*Minha luta* é a luta pela soberania da experiência interior e pela sua expressão artística livre. É a consequência de que sua prioridade artística é sentir-se livre e que a liberdade desse livro

completa uma trajetória que começou quando eu tinha dezesseis anos. A questão, na época, não era tanto quem eu era quanto qual era o meu lugar. Agora as questões se fundiram em uma só. E, como quando eu tinha dezesseis anos, trata-se de me libertar. Neste livro tentei me libertar de todo laço de pertencimento, talvez antes de mais nada em relação ao meu pai, mas também em relação a minha mãe, não emocionalmente, o laço emocional é indestrutível, como de fato também o é no que se refere ao meu pai, mas de todos os valores e atitudes que ela transferiu para mim, direta e indiretamente. Ela tinha uma imensa influência sobre mim, mas não tem mais<sup>12</sup> (KNAUSGAARD, 2018, p. 979) [tradução minha].

Nossa família era “comum em todos os aspectos, com pais jovens, como eram quase todos os pais daquela época, e dois filhos, como quase todos os pais tinham naquela época” (KNAUSGÅRD, 2015b, p. 8). Não obstante, uma melancolia encarniçada, um apetite de leitura extraordinário, uma obsessão pelo órgão do coração, ambição de, quando adulto, “abrir as pessoas e fazer cirurgias dentro delas” (KNAUSGÅRD, 2015b, p. 171), um pai extremamente autoritário sempre a impor o medo, uma mãe cuja presença, em manifestações várias, contrapunha-se à tenebrosidade paterna, e uma relação muito amorosa com o irmão mais velho – estes são alguns dos detalhes, incomuns e vitais, de você pertencer à família Knausgård. Esses aspectos – exteriores – são tão somente a superfície do oceano profundo da individualidade.

O quarto é o local de fuga, de onde se projetávamos para fora do mundo. A beleza dessas experiências de fuga estava na sensação de não se ter mais nada a ver com o quarto em que se está nem com o mundo além-parede. Quando as fugas não eram possíveis, era no quarto que as consequências psicológicas da violência do seu pai surgiam, e nos

---

<sup>12</sup> Completes a trajectory that started when I was sixteen. The question then was not so much who I was as where I belonged. Now the questions have merged into one and the same. And, as when I was sixteen, it has been about freeing myself. In this book I have tried to free myself from everything that ties, perhaps first and foremost the ties to my father, but also the ties to my mother, not the emotional ones, they are indestructible, as indeed are those to my father, but from all the values and attitudes she has transferred to me, both directly and indirectly. She has had an immense influence on me, but she doesn't anymore (KNAUSGÅRD, 2018, p. 979).

imagináva bater nele de punho fechado, como ele fizera conosco, quebrar-lhe o nariz “e o sangue começar a escorrer, ou, melhor ainda, até que o osso do nariz afundasse para dentro do cérebro dele e o matasse” (KNAUSGÅRD, 2015b, p. 335).

No quarto, nós líamos e nos projetávamos para um mundo criado, lugares desconhecidos e tempos imemoriais, enquanto permanecíamos deitado na cama.

A leitura é uma arte que se transmite mais do que se ensina. Foi o que sua mãe tentou fazer. Um dia ela folheou os nossos gibis, e, não querendo que nossas atitudes fossem influenciadas por aquilo – “essas revistas retratam as pessoas de uma forma horrível”, diz ela (KNAUSGÅRD, 2015b, p. 270) –, decidiu proibi-las. Ela nos levou à biblioteca no dia seguinte, para fazer um cartão.

A partir daí, tudo para nós se resumia aos livros. Jules Verne, Jack London, Alexandre Dumas, Mark Twain, Charles Dickens, Robert L. Stevenson; biografias de Madame Curie, Benjamin Franklin, Henry Ford; livros sobre Cristóvão Colombo, Marco Polo e Gêngis Khan, sobre Robin Hood e Peter Pan, livros sobre filhos de beduínos, caçadores de tartaruga, passageiros clandestinos, pilotos de corrida. Os livros eram um bom lugar para estar, então não importava o assunto, importava certo fenômeno de aprendizagem: “lia tudo, absolutamente tudo. Com tudo o que eu li, aprendi que era preciso ser corajoso, que a coragem talvez fosse a maior de todas virtudes, que era preciso ser honrado e justo em tudo o que se faz, e que jamais se deve trair os outros” (KNAUSGÅRD, 2015b, p. 273).

Terminada a escola, nos mudamos temporariamente para o pequeno vilarejo de Håfjord, localidade ao norte em que o sol todos os anos some, por três meses a fio. Lá, exerce a profissão de professor – temporariamente: “Vou ser escritor”, dizíamos, “Mas no meio-tempo eu preciso me sustentar. Vou trabalhar no norte por um ano, guardar dinheiro e depois viajar pelo sul da Europa” (KNAUSGÅRD, 2016, p. 10).

As experiências adolescentes no norte norueguês, que se resumem às primeiras responsabilidades profissionais, primeiros escritos, primeiras bebedeiras e primeiras relações sexuais de uma pessoa demasiado autoconsciente e com um grande anseio pelo inatingível, serviram, posteriormente, de base para o nosso primeiro livro, *Ute av verden* (“fora do mundo”).

Os nossos vinte anos, nós passamos em Bergen, onde nos formamos em Escrita Criativa e História da Arte. Se por um lado foram anos de muito aprendizado, descobrindo Proust e Blanchot, além de acumular amizades com gente do campo literário, também foram anos de muitas bebedeiras mais, acrescidas de frustrações artísticas, automutilação (figurada e literal) e um casamento malogrado. Após o divórcio, passamos a morar em Estocolmo.

“Você”, diz-nos nosso melhor amigo, Geir Angell Øygarden, em uma mesa de bar de Estocolmo,

reage fisicamente a tudo o que é inadequado, a vergonha que de repente toma conta de você não é abstrata ou conceitual, mas puramente física, e você não tem como evitá-la. Você não é nenhum jogador. Tampouco um moralista. [...] Você é protestante até os ossos. E o protestantismo é a vida interior, é estar sozinho consigo mesmo. Você não poderia levar uma vida dupla nem se quisesse, simplesmente não está ao seu alcance. Para você existe uma relação de um para um entre a vida e a moral. [...] O seu ideal é a inocência [...] que se encontra no passado, na garota de treze anos sobre a qual você escreveu em Ute av verden e na nostalgia patológica que você sente pelos anos 1970. [...] Para mim você vive num estado assustador de ascese. [...] na sua vida não existe nenhuma alegria. (KNAUSGÅRD, 2014, p. 469-473).

As feridas íntimas da frustração artística, da vergonha e principalmente do amor acabaram por constituir uma visão de mundo cheia de autodesprezo: temos desejo nos anularmos, e buscamos na escrita essa anulação de si. A primeira frase de nosso livro diz: “Para o coração, a vida é simples: ele bate enquanto puder”. Mas nós não somos nossos corações nem somos – nos recusamos a ser – apenas sua batida vital em direção à morte. Somos um sentimento pessoal e assemelhável de possuir vida. O sentimento tenta tornar-se transmissível pela forma artística pela qual é traduzido. Quem acessa essa tradução artística de sentimento acessa algo tão complexo quanto a fé. Somos sentimento. Isso não é tão simples quanto a vida.

### **1.1 Desafiando a sociedade: a recepção escandalosa de *Minha luta***

É um romance cujo estilo e vitalidade dependem da exposição brutalmente honesta da vida privada de seu personagem-narrador, iluminando as tristezas que não devemos mostrar, as opiniões que não devemos exprimir, até os sentimentos que não devemos ter, e descrevendo tudo incansavelmente. Se, por um lado, ter entrado saturado de polêmica no mercado editorial rendeu a Knausgård fama e dinheiro, por outro cindiu

sua família, talvez irreparavelmente. Afinal, no mesmo ritmo em que o público agitado lia e debatia a obra, gerando profusa demanda midiática, o autor enfrentava a fúria de uma família Knausgård, que escreve, assinada por seu tio, Gunnar, e mais 12 membros da família Knausgård, uma carta aberta no jornal chamando aquilo de “*judasliteratur*” e prometendo processar o autor e o seu editor.

A respeito desse escândalo familiar-literário, diz Knausgård:

Isso tem a ver com mostrar coisas que não deveriam ser vistas, mesmo que sejam comuns – todos têm um alcoolista na família, todos sabem que gente idosa adquire incontinência urinária. Mas eles [a família por parte de pai] vivem numa cidade pequena, onde viver é, em parte, manter uma fachada. Eles ficaram com vergonha, eu acho. E eles convenceram-se de que isso [o romance] foi alguma vingança minha, por causa de algo que aconteceu na minha adolescência. Não foi. Eu só queria entender meu pai.<sup>13</sup> (KNAUSGAARD apud HENLEY, 2012, *on-line*).

Mas por que o escândalo? O que conta Knausgard em *Minha luta*?

Em julho de 1998 o escritor estava em Kristiansand, a cidade onde o pai morava, porque este morrera há dois dias. Não tinha estado em contato com ele durante seus últimos anos. Que certa vez ele havia sumido por dias, que ele havia sido hospitalizado devido a uma paralisia temporária relacionada ao alcoolismo, motivo pelo qual foi encaminhado para um tratamento domiciliar para alcoolistas, tudo isso “ocorreu fora de meu campo de visão e, portanto, era bastante abstrato” (KNAUSGAARD, 2016, *on-line*).

Nosso pai bebia demais, sabíamos disso [Karl Ove e seu irmão, Yngve, que também visitou a casa], mas o que isso realmente implicava ainda era algo que ignorávamos. Nosso tio ligou para o meu irmão uma vez e nos disse que tínhamos que fazer alguma coisa e cuidar do nosso pai, mas dissemos que não, isso estava fora de questão, ele tinha que cuidar de si mesmo. Por isso, não nos surpreendeu receber a notícia de que ele estava morto. O choque veio quando viajamos para Kristiansand, para a casa em que ele crescera, onde vivera seus últimos anos junto com sua mãe, nossa avó. Havia garrafas por toda parte, no chão, nas escadas, em todas as mesas e aparadores, e a bela e antiga casa que havíamos visitado tantas vezes ao longo de nossas infâncias havia degenerado completamente. Parecia uma casa abandonada. Nossa avó encontrou o pai no sofá [...]. Quando visitamos a capela para ver o corpo, seu nariz estava quebrado e os poros de seu rosto pareciam estar entupidos de sangue que o pessoal da agência funerária não conseguira remover.

Mas a questão do que realmente aconteceu na casa foi totalmente ofuscada pelos sentimentos que despertou. Eu ficava chorando o tempo todo. O ódio que sentia por meu pai, um ódio quase tão antigo quanto eu, agora desaparecera completamente. Eu chorei e chorei de novo - por ele, por mim, por nós. No meio desse caos emocional, um pensamento permaneceu inalterado, como se

---

<sup>13</sup> I think ultimately it has to do with showing something that shouldn't be seen. Even though it's very common – everyone has an alcoholic in the family, everyone knows old people become incontinent. But they live in a small town, where life is partly about maintaining a facade. There was shame, I think. And they convinced themselves this was somehow about revenge, about something that happened in my teens. It wasn't, of course. I just wanted to understand my father.

estivesse contido em seu próprio compartimento, lúcido e distinto, independentemente do que eu, de outra forma, visse ou sentisse, e essa era a percepção de que eu tinha que escrever sobre tudo isso. Que aquilo era uma ótima história<sup>14</sup>. (KNAUSGAARD, 2016, *on-line*).

Mas a qual traição estaria fazendo referência a tal “*judasliteratur*” de *Minha luta*? Em primeiro lugar, trair a família. Em uma entrevista que traça o perfil desse tipo de polêmica, Evan Hughes escreve:

Livros que alienam a família e os conhecidos do autor pertencem a uma longa tradição. Quando Thomas Wolfe provocou indignação em sua cidade natal de Asheville, Carolina do Norte, com seu romance *Look Homeward, Angel*, um velho professor escreveu-lhe: “Você crucificou a sua família e devastou a minha.” Quase todos os personagens eram facilmente identificáveis, mas Wolfe se escondeu atrás do fato de que, ao contrário de Knausgård, ele havia mudado os nomes [Na verdade, Knausgård altera, sim, alguns nomes]. Qualquer um ofendido, disse ele, “*is little and smell little*”. Não é assim que Knausgård responde. [...] Knausgård acredita que, para criar literatura de valor duradouro, um escritor deve tentar libertar-se das restrições da sociedade, ficar fora do âmbito onde a consideração vem antes da honestidade. É um princípio importante, ele pensa – mas não tem peso em um nível humano. “Eu ... sou ... o culpado”, disse ele, demorando as palavras. “E não posso me defender. Eu posso me defender em princípio, mas não nesses casos individuais. Eu nunca teria a habilidade ou o poder de fazer isso agora”, disse ele, falando sobre escrever *Minha luta*. “Mas na época eu pude, porque eu estava tão... desencaminhado na vida. Eu estava tão desesperado e não me importava. Mas agora eu me importo, entende?”<sup>15</sup> (HUGHES, 2014, *on-line*).

---

<sup>14</sup> Our father drank too much, we knew that, but what that actually entailed was still something we were ignorant about. Our uncle called my brother one time and told us we had to do something and take care of our father, but we said no, that was out of the question, he had to look after himself. So it came as no surprise to us to receive word that he was dead. The shock came when we travelled down to Kristiansand, to the house in which he had grown up, where he had lived out his final years together with his mother, our grandmother. There were bottles everywhere, on the floors, up the stairs, on all the tables and sideboards, and the fine old home we had visited so often throughout our childhoods had degenerated completely. It looked like a squat. Our grandmother had found dad in his chair [...] When we visited the chapel to see our father for the last time, his nose was broken and the pores of his face seemed to be clogged with blood which the staff of the funeral parlour had been unable to remove. But the question of what had actually gone on in the house was totally overshadowed by the feelings it aroused. I kept crying all the time. The hatred I felt towards my father, a hatred almost as old as myself, was now completely gone. I wept and wept again – for him, for me, for us. In the midst of this emotional chaos, one thought remained unaffected, as if contained in its own compartment, lucid and distinct regardless of what I otherwise saw or felt, and that was the realisation that I had to write about all this. That it was a great story.

<sup>15</sup> Books that alienate the author’s family and acquaintances belong to a long tradition. When Thomas Wolfe sparked outrage in his hometown of Asheville, North Carolina, with his novel *Look Homeward, Angel*, an old teacher wrote to him, “You have crucified your family and devastated mine.” Nearly all characters were easily identifiable, but Wolfe hid behind the fact that, unlike Knausgaard, he had changed their names. Anyone offended, he said, was “so damned little that they smell little.” That is not how Knausgaard responds. [...] Knausgaard believes that to create literature of lasting value, a writer must try to carve out a freedom from the strictures of society, to stand outside the realm where consideration comes before honesty. It’s an important principle, he thinks — but it carries no weight on a human level. “I ... am ... the guilty one,” he said, drawing out the words. “And I can’t defend myself. I can defend myself in principle, but not in those individual cases. I would never have the ability or the power to do it now,” he said of writing *My Struggle*. “But I could then, because I was so, in a way, fucked up in my life. I was so desperate, and I didn’t really care. And now I care, you know?” (HUGHES, 2014, *on-line*).

Em um debate organizado pelo jornal *Dagbladet* em março de 2015, nenhum dos quatro debatedores falou em favor do estilo knausgardiano de romance autobiográfico, havendo quem dissesse “Tenho ficado muito indignada com o aspecto ético de revelar a intimidade das pessoas próximas de nós. Eu acho muito fácil dizer que, se é uma obra de arte, então você pode fazer o que quiser”. Além disso existe a questão do título que alude à autobiografia-manifesto de Hitler. Trata-se de um romance extremamente polêmico, provocador em muitos aspectos.

Do lado do contexto cultural específico, a intimidade é levada particularmente a sério na Noruega. Trata-se desse fato em diversas passagens de *Minha luta*. No volume três, por exemplo, o qual se passa, na sua maior parte, na segunda metade dos anos 70, o narrador lembra que, nos raros dias de sol, “as pessoas nunca sentavam em frente às casas, porque seria ‘colocar-se em exposição’, como meu pai costumava dizer quando alguém ficava à vista de todos; era nos fundos que ficavam os móveis de jardim e as grelhas da vizinhança” (KNAUSGÅRD, 2015b, p. 47).

No volume um (*A morte do pai*) consta um episódio marcante e revelador: estão bebendo vodca na cozinha Karl Ove, sua avó e seu irmão, e Karl Ove, de modo impensado, coloca a garrafa no parapeito da janela. Esse lapso, para os noruegueses, bastou para causar grande nervosismo:

“Que está fazendo?”, perguntou Yngve.  
 “Ele pôs a garrafa na janela!”, disse vovó.  
 Vermelho e confuso, rapidamente peguei a garrafa e a pus de volta na mesa.  
 Vovó começou a rir.  
 “Ele pôs a garrafa de bebida na janela!”  
 Yngve também riu.  
 “Era para os vizinhos verem que estamos aqui bebendo!”, disse ele.  
 “Tudo bem, está certo”, eu disse. “Foi sem pensar.”  
 “Ah, foi mesmo!”, disse vovó, enxugando as lágrimas que derramava de tanto rir. “Ha-ha-ha!”  
 Naquela casa, onde sempre procurávamos nos proteger da bisbilhotice alheia, onde sempre procurávamos ser irrepreensíveis em tudo que se pudesse notar, das roupas ao jardim, do carro na garagem ao comportamento das crianças, o mais perto que podíamos chegar do absolutamente inconcebível era exhibir uma garrafa de bebida numa janela iluminada. Foi por isso que eles, e no fim eu também, rimos daquele jeito. (KNAUSGÅRD, 2015, p. 363-4)

Em *Minha luta*, Knausgård usa essa norma cultural de preservar e respeitar a vida privada – norma que separa a vida íntima do viver junto – para desenvolver, sob vários aspectos, o clássico tema “mundo interior versus mundo exterior”.

Um desses aspectos é a sinceridade, melhor dizendo, a verbalização do socialmente impróprio. Diversas cenas do terceiro volume exemplificam o subdesenvolvimento do traquejo social do narrador quando criança – corolário direto da crença de que a sinceridade deve emergir sempre que houver oportunidade. Em uma delas, o narrador encontra-se em um círculo com os amigos do irmão mais velho (ele está com nove anos):

– Sou o melhor aluno da minha turma – eu disse. – Pelo menos em leitura e escrita, e estudos sociais. E em história local.

Yngve me encarou.

– Karl Ove, pare de se exibir.

– Eu não estou me exibindo, é verdade! – eu disse. – É a mais pura verdade. Eu aprendi a ler aos cinco anos. Antes de todos os meus colegas. Já sei ler sem tropeçar nas palavras. O Edmund, por exemplo, é quatro anos mais velho do que eu e não sabe ler! Foi você mesmo que me disse! Isso significa que sou mais dedicado que ele.

– Cale a boca e pare com esse exibicionismo – Yngve disse.

– Mas é verdade! – eu insisti. – Não é mesmo, Edmund? Por acaso não é verdade que você não sabe ler? Que você faz aulas de reforço? A sua irmã é minha colega. Ela também não sabe ler. Ou pelo menos lê bem pouco. Não é mentira, certo?

Foi estranho, mas de repente os olhos de Edmund se encheram de lágrimas.  
(KNAUSGÅRD, 2015b, p. 217)

Então o irmão mais velho o obriga a ir para casa. Em casa, o menino ainda não entendia o que tinha acontecido: “era injusto”, pensava a criança, chorando, “eu tinha dito a verdade”. Claro... a *sua* verdade. Uma verdade descolada das normas de convívio que a maioria aprende a seguir desde muito cedo.

E quanto à representação da realidade, tanto o narrador quanto o autor empírico afirmam estar cientes de que o livro em questão foi escrito com verdades relativas, em uma espécie de unificação entre memória e ficção: “para mim”, afirma o autor, “são a mesma coisa”; e prossegue:

Era como se eu estivesse escrevendo um romance normal quando estava escrevendo isso, mas a regra era que tinha que ser verdade. Não verdade em um sentido objetivo, mas da maneira como me lembro. Há muita memória falsa no livro, mas está lá porque é assim, é real (KNAUSGÅRD apud ANTHONY, *on-line*).

É o narrador do livro quem pondera, nas últimas páginas do último volume:

Gunnar não queria que essa história fosse contada. Isso eu posso entender. Mas não posso entender ele dizer que menti. Dizer que eu fiz tudo para vingar minha mãe, a quem meu pai havia deixado quinze anos antes. Eu estava tão feliz quando eles se divorciaram. Eu estava tão feliz em me livrar dele. Eu o odiava, e eu o temia, e eu o amava.  
Era assim.

Agora eu havia escrito um romance sobre ele. Não foi um bom romance, mas ele também não viveu uma boa vida. Era a sua vida, terminou em um sofá em uma casa em Kristiansand porque ele havia chegado a um ponto em que ele havia desistido de toda a esperança. Não havia esperança. Tudo foi destruído. Então ele morreu.

Poderíamos ter viajado até Kristiansand, forçado ele a ir para uma clínica, se fosse possível, ou de alguma forma tê-lo tirado de casa. Não o fizemos. Era assim que ele queria, e ele era nosso pai. Eu sou seu filho. A história dele, Kai Åge Knausgård, é uma história sobre mim, Karl Ove Knausgård. Eu a contei. Eu exagerei, embelezei, omiti e há muita coisa que não entendi. Mas não é ele que descrevi; é minha imagem dele. Está terminada agora<sup>16</sup> (KNAUSGAARD, 2018, p. 1039).

A literatura norueguesa, afirma Soline Asselin, da Universidade do Québec, em seu trabalho sobre Knausgård, não está acostumada ao sucesso pela via do escândalo social. A pesquisadora afirma ser possível elencar apenas dois exemplos, dentre toda a história da literatura norueguesa: *Casa de bonecas*, de 1879, de Henrik Ibsen, que “escandalizou Inglaterra e Alemanha por sua crítica dos papéis tradicionais das mulheres<sup>17</sup>” (ASSELIN, 2017, p. 1) [tradução minha], e *Sangem om dem montou rubin* (sem versão lusófona, mas cujo título seria “a canção do rubi vermelho”), de Agnar Mikle, que, em 1956, foi indiciado pela corte norueguesa pela descrição de cenas de sexo<sup>18</sup>.

O escândalo, na obra de Knausgård, dá-se pela via da exposição da vida doméstica. A pesquisadora Soline Asselin desenvolve este âmbito associando-o à literatura tipicamente escrita por mulher:

*Min kamp* é um sucesso comercial e crítico. Diante de tal fenômeno literário, surge uma questão: qual é a causa desse interesse mundial pelas ações de um norueguês de meia-idade? O crítico Evan Hugues resume a posição de vários leitores, explicando que, para ler *Min Kamp* é como “abrir um diário e ler seus próprios segredos”. Haveria, na forma e conteúdo do trabalho, algo que fala ao leitor de sua própria existência, uma universalidade de experiências humanas contidas na singularidade das de Knausgård. No coração desse

<sup>16</sup> Gunnar didn't want this story to be told. I can understand that. But I can't understand him saying I lied. Saying I had made it all up to avenge my mother, whom my father had left fifteen years earlier. I was so happy when they got divorced. I was so happy to get rid of him. I hated him, and I feared him, and I loved him.

That was how it was.

Now I had written a novel about him. It wasn't a good novel, but then he hadn't lived a good life either. It was his life, it ended in a chair in a house in Kristiansand because he had reached a point where he had given up all hope. There wasn't any hope. Everything was destroyed. So he died.

We could have traveled down to Kristiansand, forced him to go into a clinic, if it was possible, or somehow have got him out of the house. We didn't. That was how he wanted it, and he was our father. I am his son. The story about him, Kai Åge Knausgard, is the story about me, Karl Ove Knausgard. I have told it. I have exaggerated, I have embellished, I have omitted, and there is a lot I haven't understood. But it isn't him I have described; it is my image of him. It's finished now (KNAUSGÅRD, 2018, p. 1039).

<sup>17</sup> avait scandalisé l'Angleterre et l'Allemagne pour sa critique des rôles traditionnels dévolus aux femmes.

<sup>18</sup> O processo judicial e a pressão causada pela atenção da mídia mudaram Mykle para o resto de sua vida, e ele se tornou um recluso. Nenhuma fotografia dele foi publicada depois de 1957. Para um estudo detalhado, confira MANALO, Lewis. *Obscene Act: the tragic fall of Norway's Agnar Mykle*. Nova York: Publishing Perspectives, 2010.



autorreconhecimento na experiência do outro estaria a atração da confissão. *Min Kamp* preencheria uma parte da nossa curiosidade pela vida dos outros: saber o que se passa por trás das cortinas, acessar segredos de família, mas mais importante, ter certeza de que o que lemos é verdadeiro e não uma mera ficção, seria a base do sucesso da série. No entanto, qualquer um que comece a ler o *Min Kamp* no intuito de descobrir uma história escandalosa e licenciosa pode ficar desapontado. De fato, o projeto de Knausgård consiste, em primeiro lugar, em escrever o cotidiano e apresentar o que é tradicionalmente excluído do literário. O autor discute, entre outras coisas, a contingência das tarefas domésticas, as alegrias e tristezas de ser pai e a dificuldade de ter um "um quarto só para si", um espaço onde ele pode escrever com total tranquilidade. Nesse sentido, Knausgård toma o próprio tropo da literatura dita "de mulheres", como mostrado por Siri Hustvedt e Katie Roiphe, por conta de sua asfixia ante a vida doméstica<sup>19</sup> (ASSELIN, 2017, p. 4).

A autobiografia, como nota Siri Hustvedt, tem tradição significativa na França, livros de memórias são comuns nos Estados Unidos, mas nada disso na Escandinávia. Assim, quando *Minha luta* foi lançado, na Noruega, “foi como se um homem tivesse se despido, andado até a praça pública e montado em um banco a fim de lamentar e chorar à vista de seus concidadãos”, subvertendo, a um só tempo, uma tradição literária e o “forte estoicismo que permeia a cultura norueguesa” (HUSTVEDT, 2015, *on-line*).

Por outro lado – e sem discordar de Hustvedt, que faz crítica similar – Katie Roiphe escreve:

Eu não acho que seríamos capazes de tolerar, quanto mais celebrar, essa profusão doméstica, semelhante a um diário, se vinda de uma mulher. 30 páginas sobre tentar comer e cuidar de uma criança ao mesmo tempo soaria, se uma mulher escrevesse, banal e egoísta. (Knausgaard escreve: "Senti meu peito se encher de ternura. Me inclinei para frente e juntei uma fralda e um pacote de lenços umedecidos enquanto Heidi se agarrava a mim como um pequeno coala. O banheiro não tinha trocador, então eu a coloquei no tapete, tirei a meia-calça, soltei as duas tiras adesivas e joguei a fralda no cesto de lixo embaixo da pia enquanto Heidi me encarava com uma expressão séria. — Pipi!

---

<sup>19</sup> *Min kamp* est un succès à la fois commercial et critique. Devant un tel phénomène littéraire, une question s'impose: quelle est la cause de cet engouement mondial pour les faits et gestes d'un Norvégien d'âge moyen? Le critique Evan Hugues synthétise la position de plusieurs lecteurs en expliquant que, lire *Min Kamp*, c'est comme « ouvrir un journal intime et y lire ses propres secrets » Il y aurait donc, dans la forme et le contenu de l'œuvre, quelque chose qui parle au lecteur de sa propre existence, une universalité des expériences humaines contenues dans la singularité de celles de Knausgård. Au cœur de cette reconnaissance de soi dans le vécu de l'autre se trouverait l'attrait de la confession. *Min kamp* comblerait une partie de notre curiosité inavouable pour les vies des autres : savoir ce qui se passe derrière les rideaux tirés, avoir accès aux secrets de famille, mais surtout, être assuré que ce qu'on lit est tiré du réel et non pas une simple fiction, serait à la base du succès de la série. Cependant, quiconque commencerait à lire *Min kamp* dans le but de découvrir un récit scandaleusement croustillant risquerait fort d'être déçu. En effet, le projet de Knausgård est d'abord et avant tout d'écrire le quotidien et de mettre de l'avant ce qui est traditionnellement exclu du littéraire. L'auteur aborde, entre autres, la contingence des tâches ménagères, les joies et les peines d'être parent et la difficulté d'avoir une «chambre à soi», un espace où il peut écrire en toute quiétude. En ce sens, Knausgård reprend un trope propre à la littérature dite« des femmes», comme l'ont montré Siri Hustvedt et Katie Roiphe, en faisant le récit de sa suffocation devant la vie domestique.

— ela disse.”) Revisores e leitores classificariam de narcisista, gasto, auto-indulgente<sup>20</sup>. (ROIPHE, 2014, *on-line*).

O pai atormentado e sensível que em verdade cuida dos filhos e da casa é “um território relativamente novo para a literatura”, escreve Roiphe, lembrando que “ruminações semelhantes não seriam toleráveis, para os críticos, em escritoras mulheres”. Grande parte dessa nossa intolerância para com as escritoras é um sexismo antiquado. Como escreve Roiphe, “muito provavelmente uma autora ainda se sinta constrangida a ser, por exemplo, engraçada, para ganhar a atenção da crítica. [...] Ela nunca iria se safar com a seriedade da abordagem de Knausgaard”. Não tenho certeza se Karl Ove Knausgård pode ser tomado como representante de todos os escritores homens caucasianos, ou se ele deveria estar ciente disso. O que afirmo seguramente é que uma escritora mulher não receberia a mesma atenção pela autoria de um livro íntimo, emotivo, doméstico como *Minha luta*; que ele, Knausgård, foi lido pela crítica, foi celebrado e depreciado justificadamente; e que as escritoras mulheres precisam ser lidas pela crítica com a mesma atenção e celebradas e/ou depreciadas justificadamente.

O que foi dito até agora nos ajuda a perceber a perspectiva de que o debate ético gerado com o lançamento do primeiro volume versou, desde o início e de uma maneira ou de outra, sobre as consequências de escrever sem autocensura sobre si e seu círculo social e sobre a literatura. A obra do autor norueguês enfrenta diversas correntes culturais, entre elas a preservação da vida privada e a definição de papéis de gêneros.

Em seu artigo “I am someone. Look at me”, Knausgård disserta, essencialmente, em oposição a Aksel Sandemose. Este autor escreveu o mais famoso decálogo em toda a Escandinávia.

A Lei de Jante descreveu a mentalidade de uma comunidade em que todos controlam uns aos outros, o coletivo sufoca o indivíduo e o preço da liberdade individual é o ostracismo – mas seu alcance se estendeu para além da pequena cidade fictícia de Jante. A atitude que Sandemose identificou era verdadeira para toda a cultura escandinava, e ainda estava intacta quando eu estava crescendo na década de 1970. “Você não deve pensar que é melhor do que ninguém” foi o refrão que ouvi durante toda a minha infância, e não precisava mais do que um chapéu ligeiramente estranho ou um par de calças incomuns

---

<sup>20</sup> I don’t think we would be able to tolerate, let alone celebrate, this sort of domestic diarylike profusion from a woman. A 30-page riff on going to a party with children, and trying to balance your food while watching your child, and what exactly happens to her shoes, would appear, if a woman wrote it, both banal and egoistic. (Knausgaard writes, “I felt a surge of warmth in my breast. Leaned over and picked up a diaper and a pack of wipes while Heidi clung to me like a little koala bear. There was no changing table in the bathroom, so I laid her on the floor tiles, took off her stockings, tore off the two adhesive tabs on the diaper and threw it into the bin under the sink while Heidi watched me with a serious expression. ‘Just wee-wee!’”) Reviewers and readers alike would think it was narcissistic, well-traveled, self-indulgent.

para que as pessoas te repreendessem, rissem, ou na pior das hipóteses, ignorassem você. “Ele acha que é especial” era a pior coisa que alguém poderia dizer sobre você <sup>21</sup>. (KNAUSGÅRD, 2014, on-line)

Escrevemos anteriormente que *Minha luta* é a luta pela soberania da experiência interior, pela sua expressão artística livre; é a luta da individualidade criadora contra as amarras sociais. “Para escrever algo bom você retirar-se da sociedade, retirar-se da humanidade, se possível<sup>22</sup>” (KNAUSGÅRD apud ANTHONY, 2015, on-line). Em última instância, trata-se de uma luta contra a coletividade – e é aqui que Knausgard foi interpretado, erroneamente, como um escritor fascista. Porque nenhum fascismo se sustenta sobre um regime de liberdade absoluta como é o regime do espaço literário e porque é impossível alinhar o ideal fascista ao ideal de *Minha luta*. Espaço em que podemos nos livrar – se não da sociedade – da vergonha de participar dela.

Trair a sociedade foi imperioso.

O motivo, a razão de ser, do livro foi a morte de seu pai, foi o sentimento de Karl Ove quando ele entrou na casa em que o pai morava com a mãe, ambos alcoolistas, e encontrou um cenário de degradação aterrador: “[A casa] estava bagunçada, das maneiras mais terríveis. E eu queria escrever sobre isso. E escrevi. E como é uma história de decadência, a família não gostou muito, o que eu entendo perfeitamente<sup>23</sup>”.

Em um artigo sobre Knausgård, Claus Andersen fala de um “paradoxo central” na obra do norueguês:

O fato é que Knausgård apode até dizer que deseja escrever verdadeira e honestamente sobre sua própria vida, entretanto ele só consegue realizar isso na estrutura de um gênero textual, o romance. Ao longo de *Minha luta*, o desejo de escrever boa literatura prevalece sobre o desejo de contar a verdade, a tal medida que Knausgård inúmeras vezes recorre à ficção para cumprir o objetivo de escrever um romance convincente. (ANDERSEN, s/d, p. 8)

Para criar literatura de valor um escritor deve – ao menos tentar – libertar-se das restrições da sociedade, ficar fora do terreno onde respeito social vem antes da

---

<sup>21</sup> The Law described the mentality of a community in which everyone controls everyone else, the collective suffocates the individual and the price of individual freedom is ostracism — but its reach extended beyond the fictional small town of Jante. The attitude Sandemose identified was true for the entire Scandinavian culture, and was still intact when I was growing up in the 1970s. “You’re not to think you are better than anyone else” was the refrain I heard throughout my childhood, and it didn’t take much more than a slightly outlandish hat or a pair of unusual trousers before people told you off, laughed at you or, in the worst case, ignored you. “He thinks he’s special” was the worst thing anyone could say about you (KNAUSGÅRD, 2014, on-line).

<sup>22</sup> To write something good you have to step out of society, almost out of humanity, if that's possible.

autenticidade artística. Pode isso ter sido um princípio importante para Knausgård escrever o romance que escreveu, porém, lendo algumas entrevistas, como a concedida ao *The new republic*, vemos o autor vivendo com remorso. "Eu ... sou ... o culpado. Eu posso me defender em princípio, mas não nesses casos individuais." Ele sabe que fez uma escolha. E a escolha foi publicar, custe o que custar.

## 1.2 Às cegas: a literariedade “desliterarizada” de *Minha luta*

Na língua original o romance não possui subtítulos, isto é, na Noruega os seis volumes da série foram publicados como *Min kamp*, acrescentando-se ao título o número cardinal correspondente ao volume. No Brasil, optou-se por colocar um título em cada volume e “minha luta” como subtítulo. De início, resumirei os seis volumes do romance.

O volume um, *A morte do pai*, de 402 páginas, é dividido em duas partes e narrado de modo não-linear. Oscila entre o tempo do narrado, que, na primeira parte, estende-se sobre alguns poucos episódios da infância e da adolescência do autor (como, por exemplo, a longa sequência de 100 páginas em que se narra uma festa de fim de ano, com as peripécias de um primeiro pileque), e, na segunda, focaliza a defrontação do autor com o estado lamentoso da casa em que seu pai vivia com a mãe e com as condições de alcoolismo que o levaram à morte, e entre o tempo atual em que o autor escreve o livro, introduzindo substanciosos trechos ensaísticos sobre linguagem e a experiência poética.

O volume dois, *Um outro amor*, de 585 páginas, possui apenas uma parte (nomeadamente “Parte 3”) e quase nenhuma narrativa, os acontecimentos são bastante estáticos, descaracterizam-se como enredo: traz uma sequência de eventos que não levam a nenhum desfecho. O volume aborda as tensões entre a vida familiar (afazeres de matrimônio e paternidade) e a ambição artística do narrador. Igualmente, há longos trechos de diálogo entre Karl Ove e seu amigo Geir, nos quais se discute sobre a vida em sociedade e sobre a personalidade de Karl Ove; e nos quais se pode reconhecer em funcionamento dialógico o ensaísmo do volume um.

O volume três, *A ilha da infância* (436 páginas; somente uma parte, parte 4), mergulha cabalmente na infância do autor, passada na ilha de Tromøya; é bom notar que nesse volume Knausgård opta por um narrador que, diferentemente dos volumes anteriores e posteriores, não faz intromissões na narrativa nem retornos ao tempo presente

de escritura do romance e, com exceção de alguns parágrafos das 20 páginas iniciais, não apresenta trechos ensaísticos. Ele narra como que mergulhado na atmosfera da mente da criança que ele um dia foi.

O volume quatro, *Uma temporada no escuro* (495 páginas de Parte 5), focaliza o período de 1986-1987, em que o autor, então com 18 anos, trabalhou como professor de escola primária no extremo norte da Noruega, com a meta de ter um espaço e uma rotina para escrever seu primeiro romance. Os moradores da localidade batem à sua porta frequentemente, e o jovem, apesar de escrever alguns poucos textos, se desvirtua com distrações: porres e paixões. “Um abismo”, sente Karl Ove, o separa do sexo, “um abismo que me levava à loucura”: os leitores descobrem que ele, além de ser virgem, não se masturba, e esse volume focalizará situações e repercussões psicológicas dos eventos de ejaculação precoce e poluções noturnas pelos quais passou Karl Ove, à época um rapaz desagradável, como se pode depreender de trechos como o que segue, detestável e hormonal: “Muitas vezes cheguei a desejar que estivéssemos na Idade da Pedra, para que assim eu pudesse simplesmente sair com um porrete na mão, acertar a cabeça da primeira mulher que eu visse e então arrastá-la para casa para fazer o que eu bem entendesse” (KNAUSGÅRD, 2016, p. 122-123). (O título do volume é *Uma temporada no escuro* certamente por causa da chamada “noite polar”, fenômeno climático comum em localidades próximas dos polos, em que não se tem luz solar por cerca de seis meses).

O volume cinco, *A descoberta da escrita* (628 páginas), descreve o período de catorze anos (1988-2002) no qual o narrador protagonista se formou nos cursos de Escrita Criativa e História da Arte em Bergen, casou-se com sua primeira mulher e se separou. Trata do período imediatamente após *Uma temporada no escuro* e relata – com aquela insigne sinceridade atroz – o desespero da ambição. “Eu tinha um diário na época, porém mais tarde o queimei. [...] Foi uma época terrível. Eu sabia pouco, queria muito e não conseguia nada” (KNAUSGÅRD, 2017, p. 7). No desenrolar da história acompanha-se uma aprendizagem de Karl Ove: escrever é mais importante do que ser um escritor famoso. Esse volume é marcado pelo mesmo narrador submerso de *A ilha da infância*, que revive as situações narradas como se estivesse lá; por exemplo, a passagem a seguir mostra um episódio em que o personagem está bêbado:

- Um brinde ao Karl Ove e à Skrivekunstakademiet! – ele [Jon Olav] disse em voz alta. Depois riu e tomou um gole da cerveja. Fiquei tão furioso que me levantei e me inclinei meio por cima dele.

- QUE MERDA você quer dizer com isso? – eu gritei. – QUE MERDA você sabe sobre o que quer que seja? EU LEVO A SÉRIO o que eu faço, entendeu? Não venha aqui me ironizar, porra! Você se acha melhor que todo mundo! Mas você estuda direito! Não se esqueça disso! Direito!

Jon Olav me olhou, surpreso e talvez um pouco assustado.

- Não venha mais pra cá! Eu gritei e então saí da sala, calcei meus sapatos, abri a porta e saí. Meu coração batia forte no peito, minhas pernas tremiam. Acendi um cigarro e me sentei na escada úmida. A chuva fina peneirava em meio à escuridão ao meu redor e caía no pequeno jardim.

Somente Yngvild podia aparecer naquele momento.

Traguei fundo, porque precisava fazer uma coisa lenta e calculada. Deixei a fumaça chegar bem fundo nos meus pulmões antes de soltá-la devagar. Eu tinha vontade de quebrar alguma coisa. Pegar um paralelepípedo e atirá-lo no vidro da porta. Para dar a eles uma coisa em que pensar. Idiotas do caralho. Merda de gentinha do inferno.

Por que ela não aparecia?

Venha, Yngvild, venha! (KNAUSGÅRD, 2017, p. 141).

O volume seis (1.152 páginas) trata das consequências – emocionais, familiares, artísticas – de ter publicado os volumes anteriores. As reações desfavoráveis de algumas pessoas retratadas (especialmente a de um tio); a angústia e a indecisão de Karl Ove em relação a publicar ou não o livro (na pré-publicação, foram mandadas cópias do digitoscrito para as pessoas envolvidas, para negociação); a decisão de publicar, a despeito das ameaças de litígio que o tio, Gunnar – que na vida real chama-se Bjørge Knausgård – escreveu à editora, a apreensão e o estresse que essa decisão impôs à vida de Karl Ove com a mulher, a mãe e o irmão, que apesar de tudo ficaram do lado do escritor; um ensaio de 400 páginas sobre as relações entre o poema “Stretto” (“Engführung”, no original)” de Paul Celan, o nazismo e a semântica dos pronomes; enquanto o autor escrevia o volume seis, sua esposa teve uma crise nervosa e foi hospitalizada, e isso também está no livro.

Uma pesquisa na internet evidenciará que muito se escreveu sobre *Minha luta* antes mesmo que o romance tivesse saído em francês, inglês ou alemão<sup>24</sup>. Em sua tese sobre Knausgård, Claus Andersen afirma: “Os leitores muito próximos geograficamente do lugar de onde uma obra literária se origina podem ter dificuldades em lê-la como literatura”, e continua:

É preciso certa distância para ler seus livros [de Knausgård] como ficção e como pura literatura. Além disso, a distância temporal também tem impacto na leitura. No caso do Knausgård, esse impacto é expresso no fato de muitos terem escrito sobre *Minha luta*, em vários contextos, antes mesmo de todos os seis volumes terem sido publicados (ANDERSEN, 2015, p. 12).

<sup>24</sup> O ano de lançamento do volume seis na Alemanha é 2017. Na Noruega, 2011. O ano de lançamento, no Brasil, do volume cinco, é 2017. Lançamento do volume seis em inglês, setembro de 2018.

Hoje *Minha luta* é considerada uma das obras literárias mais importantes do século, mas não sem enfrentar duras críticas quanto ao seu estilo, que seria, para muitos críticos, como, por exemplo, William Deresiewicz, oposto ao modernismo. Para Andersen, a obra é antes de tudo um romance pensado como tal, e, embora Knausgård possa desafiar o gênero do romance como o conhecemos, ele o faz dentro da estrutura de uma das tradições mais fortes do século XX, tradição que inclui escritores como Proust, Joyce e Thomas Mann, os quais, como Knausgård, causaram dano ao ramo, expandiram a literariedade lutando contra ela. Andersen argumenta, em seu artigo intitulado “Truth, lies and utopia”, que a obra em questão é inatacavelmente moderna. O pesquisador nos lembra que historicamente o romance tem sido o *locus* literário de autorreflexão do sujeito; Knausgård busca, segundo Andersen, escrever o sujeito repetidamente [*write out the subject again and again*] na tentativa de dissolver o sujeito. Esta busca, complementa o pesquisador da Universidade de Wisconsin,

está predestinada a falhar, mas com a promessa do romance que Knausgård nunca escreveu como o buraco utópico da *Minha Luta*, uma ausência é criada no meio do romance que só pode ser preenchida pelos leitores. Em relação a isso, parece que Knausgård realmente teve sucesso. Nesta perspectiva, *Minha luta* se torna um romance que continua a tradição do romance moderno. É uma tradição onde o romance é usado para dar sentido a um mundo em constante mudança que é ao mesmo tempo disforme e caótico. É uma tradição que é essencialmente biográfica, pois é apenas através do sujeito individual que é possível fazer qualquer sentido. E é uma tradição que Knausgård mostra ser muito importante, onde sua maior realização pode não ser os seis volumes de *My Struggle*, mas a restauração da crença de que a literatura realmente importa ainda hoje<sup>25</sup> (ANDERSEN, s / d, p. 9).

Segundo Deresiewicz, o estilo knausgardiano é falto de “beleza, densidade ou forma” e não tem o chamado “toque de arte literária”, pois consiste, em sua maior parte, em “superficialidades narradas em registro plano, sem símiles ou metáforas, figuras de linguagem ou complexidades de ordem sintática ou estrutural, nem mesmo por desenvolvimento de símbolos” (DERESIEWICZ, 2014, *on-line*). Deresiewicz, ressaltando os trechos frequentemente ressaltados nas matérias sobre Knausgård, isto é, as sessenta páginas sobre uma noite de ano-novo quando o autor-narrador tinha dezesseis

---

<sup>25</sup> is, of course, predestined to fail, but with the promise of the novel that Knausgård never wrote as *My Struggle*'s utopian hole, an absence is created in the midst of the novel that can only be filled out by the readers. With this, it seems as if Knausgård actually succeeded. In this perspective, *My Struggle* becomes a novel that continues the tradition of the modern novel. It is a tradition where the novel is used to make sense of an ever-changing world that is both shapeless and chaotic. It is a tradition that is biographical in essence, as it is only through the individual subject that it is possible to make any sense at all. And it is a tradition that Knausgård shows is just as important as ever before where his biggest accomplishment might not be the six volumes of *My Struggle* but his reinstating a belief that literature really matters even today (ANDERSEN, s/d, p. 9)

anos, ou as quarenta páginas sobre a festa de aniversário de um bebê, considera que a popularidade de Knausgård só poderia ser explicada pela popularidade da *slow-TV* norueguesa<sup>26</sup>. Eis um dos trechos escarnecidos pelo crítico americano:

Os pais estavam próximos à parede, sorrindo enquanto as crianças gritavam e riam. No instante seguinte Benjamin puxou a vara, e um saquinho de balas vermelho e branco da Hemköp veio por cima da coberta, preso em um prendedor de roupas. Ele soltou o saquinho e se afastou para conseguir abri-lo em paz enquanto Theresa, a próxima da fila, pegou a vara de pescar com a ajuda da mãe. Enrolei o cachecol no pescoço e abotoei a jaqueta azul em estilo marinheiro que eu tinha comprado na liquidação do ano anterior na Paul Smith de Estocolmo, pus na cabeça o chapéu que eu tinha comprado no mesmo lugar, me inclinei para frente em direção à pilha de calçados junto à parede e encontrei os meus, um par de sapatos da Wrangler com cadarços amarelos que eu tinha comprado em Copenhague quando estive na feira do livro de lá e dos quais eu nunca tinha gostado, nem mesmo quando os comprei, e que ainda por cima estavam manchados pela lembrança catastrófica da minha participação no evento, quando fui incapaz de responder de maneira sensata a todas as perguntas feitas pelo entrevistador inteligente e cheio de entusiasmo que estava comigo no palco. O fato de que eu ainda não os havia jogado fora se devia exclusivamente à nossa situação financeira ruim. E ainda por cima com cadarços amarelos! (KNAUSGÅRD, 2014, p. 60).

E esse nem é um dos “piores” trechos da obra. “O rumor da água fervendo aumentou e eu imaginei, como tantas vezes antes, que ele alertava para a aproximação de algo” (KNAUSGÅRD, 2015, p. 177) ou “*Bliim-blom*. Quem poderia ser?” (KNAUSGÅRD, 2015b, p. 147) são exemplos de trechos que evidenciam muito mais o distanciamento do autor norueguês de tudo o que ele aprendeu no âmbito acadêmico sobre como se deve escrever literatura.

Eu fui ensinado na escrita criativa que a economia, minimalismo, era a melhor coisa que você pode fazer a melhor prosa. Técnica de Hemingway: mostre, não conte. E eu nunca faço isso. Percebo que, se você fizer o oposto, basta colocar as coisas e ver o que acontece, isso é bom. Mesmo que seja ruim o que você coloca, torna-se mais complicado, começam a acontecer coisas que você não controla. É muito importante não ter controle quando você está escrevendo<sup>27</sup> (KNAUSGAARD apud GROSZ, 2014, *on-line*).

O estilo gerado por esse modo de praticar a escrita é o que chamo aqui “desaprendizagem”, “desliterarização da literariedade”. Um estilo que consiste, como

<sup>26</sup> *Slow TV*, ou *sakte TV*, em norueguês, é um gênero televisivo que faz a cobertura de um evento trivial durante horas ininterruptas. Foi popularizado nos anos 2000 pela NRK, rede pública de televisão norueguesa, que colocou no ar uma viagem de trem de sete horas.

<sup>27</sup> I was taught in Creative writing that economy, minimalism was the best thing you can do the best prose. Hemingway technique: show it, don't tell it. And I never do that. I realize that if you do the opposite, if you just put things in, and see what happens, that's good. Even if it's bad what you put in, it becomes more complicated, things start to happen that you don't control. It's very important to not have control when you are writing.



escreveu James Wood, em “atos de ousadia”; transcrevo um trecho da entrevista conduzida pelo crítico para *Paris Review*:

Wood: Seus seis volumes foram recebidos como um exemplo extraordinário de coragem literária - a coragem de confessar e a coragem de assumir riscos com a forma. [...] Sua deliberação em usar exclamações como "eca", "ufa", "oh oh oh", "ha ha ha" - o tipo de exclamação que se vê na ficção infantil ou na literatura de gênero, mas que é esnobado na “alta literatura contemporânea”, por assim dizer. Você, enquanto escrevia, sabia desses riscos, sabia que eles eram atos de ousadia?

Knausgard: Essa foi a tortura de escrever esse projeto, [...] Durante todo o tempo em que escrevi esses seis livros, senti que isso não é uma boa literatura.

Wood: Mas saber disso, no momento em que se escreve, é fazer uma experiência, não?

Knausgard: Sim, é.

Wood: É ser corajoso de alguma forma, você não diria isso?

Knausgard: Não, não tem nada a ver com coragem, está mais para... eu estava tão desesperado e tão frustrado. A única maneira de escrever era me enganando assim. Ao estabelecer a premissa de que escreveria muito rapidamente e não editaria, tudo deveria entrar pro livro. Sem isso, eu não teria sido capaz de realizar o projeto. Eu sou autocrítico demais para ser escritor, e eu fui muito crítico com esse projeto. Foi uma tortura<sup>28</sup> (KNAUSGAARD apud WOOD, 2014, *on-line*).

O período anterior a 2008, em que Knausgård começou a escrever *Minha luta* na forma “desliterarizada” com que veio a público, foi um período frustrante para o escritor, que desejava escrever um romance baseado nas circunstâncias em que morreu seu pai, Kai Åge Knausgård, em 1994. Ele tentou, mas jogou as centenas de rascunhos no lixo. O motivo foi que o autor sentia que nada daquilo era de verdade, e precisa ser de verdade, “o simples pensamento da ficção, o simples pensamento de um personagem inventado

---

<sup>28</sup> WOOD Your six volumes have been received as an extraordinary example of literary courage—the courage to confess and the courage to take risks with form. Sometimes you take the stakes so low that fiction or drama, conflict, plot might disappear altogether. You’re also, of course, willing to look at things. In Book Three, you’ve got a bit about you and a friend shitting in a forest. Like everyone here tonight, I read it thinking, He’s going to describe the shit. Not just the act. I think, knowing Knausgaard, he’s actually going to describe what the piece of crap looks like. And you did. Then there is small stuff, like your willingness to use exclamations like “yuck,” “phew,” “oh oh oh,” “ha ha ha”—the kind of exclamation that one sees in children’s fiction or genre fiction but which is snobbishly disdained in contemporary high fiction, so to speak. Were you aware at the time that these were risks, that they were acts of daring? KNAUSGAARD That was the torture of writing this thing, especially Book Three, because it’s seen from the perspective of a kid between seven and ten years old, and that is the perspective of an idiot. The whole time I was writing these six books I felt, This is not good writing. What’s good, I think, is the opening five pages of Book One, the reflection on death. When we were publishing that first book, my editor asked me to remove those pages because they are so different from the rest, and he was right—he is right—it would have been better, but I needed one place in the book where the writing was good. I spent weeks and weeks on that passage, and I think it’s modernist, high-quality prose. The rest of the book is not to my standard. [Laughter from audience] I’m not saying this as a joke. This is true. WOOD But to know that, at the time of writing, is to be making an experiment, no? KNAUSGAARD Yes, it is. WOOD It’s to be courageous in some way, wouldn’t you say? KNAUSGAARD No, it hasn’t anything to do with courage. It’s more that I was so desperate and so frustrated. The only way I could trick myself into writing was by -doing it like this. By setting myself the premise that I would write very quickly and not edit, that everything should be in it. Without that, I wouldn’t have been able to do it. I’m too self-critical to be a writer, really, and I was very critical of this project. It was torture.

numa situação inventada me fazia sentir náuseas, minha reação era física. Eu não sabia por quê. Mas era assim” (KNAUSGÅRD, 2014, p. 501).

O trecho abaixo ilustra a relação problemática que trava o narrador com a literatura, quando da escritura de *Minha luta*:

Nos últimos anos eu tinha cada vez mais perdido a fé na literatura. 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. O único, sobre o qual todos falavam, era assim cancelado, não existia, era uma mentira. Viver nessa situação, com a consciência de que tudo poderia muito bem ser de outra forma, era desesperador. Eu não poderia escrever no interior disso, não havia como, cada frase defrontava-se com o pensamento: isso tudo não passa de invenção sua. Não tem valor nenhum. O inventado não tem valor nenhum, o documental não tem valor nenhum. 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. A arte não pode ser experimentada na coletividade, ninguém é capaz de uma coisa dessas, a arte é aquilo com que você fica sozinho. Encontramos esse outro olhar sozinhos (KNAUSGARD, 2014, p. 555).

Mesmo nauseado com a literatura, sabia que “o que eu estava tentando, e talvez o que todos os escritores tentam fazer, se é que eu sei alguma coisa neste mundo, era combater ficção com ficção” (KNAUSGÅRD, 2015, p. 204).

Karl Ove não estivera em contato com o pai nos seus últimos anos de vida. Mas quando o seu primeiro livro foi lançado o autor percebeu que havia escrito aquilo para o seu pai, de quem ele sempre procurou a aprovação e que nunca havia visto o filho ser bom em nada.

O pai tornara-se um dependente químico. Faleceu sentado no sofá da casa da mãe, com quem voltara a morar desde o segundo divórcio. Ao chegar nessa casa, Knausgård e seu irmão, Yngve, deparam-se com um cenário devastador. O alcoolismo levava Kai Åge em um vórtex de autodestruição, que por pouco não mata a mãe também. A casa em que

viviam era a casa de um *junky*, e as longas descrições em que Karl Ove e o irmão “limpam a casa imunda do pai recém falecido estão entre as passagens de ficção [passages of fiction] mais poderosas que li nos últimos anos [...] Uma excursão ao horror metafísico (HUSTVEDT, 2015, *on-line*).

Yngve girou a maçaneta e empurrou a porta.

“Ah, maldição!”, disse ele.

Eu subi a escada atrás dele e entrei, mas precisei recuar. O cheiro era insuportável. A casa fedia a mofo e urina.

Yngve ficou no hall olhando em torno. O tapete azul estava coberto de manchas e sinais escuros. O armário embutido estava cheio de garrafas e de sacolas de garrafas. Roupas jogadas por toda parte. Mais garrafas, cabides de roupa, sapatos, correspondências fechadas, catálogos de propaganda e sacos plásticos esparramados pelo chão.

Mas o pior era o cheiro.

Que porra fedia daquele jeito?

“Ele destruiu tudo”, disse Yngve, balançando lentamente a cabeça.

“Que cheiro podre é esse?”, perguntei. “Alguma coisa estragou?”

“Vamos”, disse ele, subindo a escada. “Vovó está nos esperando.”

Na metade da escada encontramos garrafas vazias enfileiradas, cinco, seis talvez, mas, quanto mais nos aproximávamos do andar de cima, mais garrafas apareciam. Até mesmo o patamar estava quase todo coberto por garrafas e sacolas de garrafas, e cada degrau da escada que seguia até o segundo andar, onde ficava o quarto dos meus avós, estava tomado, exceto por alguns centímetros no meio, onde dava para pôr os pés. A maioria eram garrafas de plástico de um litro e meio e garrafas de vodca, mas havia também algumas de vinho. Yngve abriu a porta e entramos na sala. Havia garrafas em cima do piano e sacolas cheias delas embaixo. A porta da cozinha estava aberta. Era lá que ela sempre ficava, e lá estava naquele dia, sentada à mesa, com o olhar fixo na mesa e um cigarro aceso na mão.

“Olá”, disse Yngve. Ela ergueu os olhos. Primeiro sem emitir um único sinal de que havia nos reconhecido, mas em seguida seus olhos se iluminaram.

“Então foram vocês que chegaram, meninos! Eu achei que tinha ouvido alguém abrir a porta.”

Engoli em seco. Seus olhos pareciam estar afundados nas órbitas, o nariz se projetava como um bico no rosto magro. A pele estava branca, murcha e enrugada.

“Viemos assim que ficamos sabendo do que aconteceu”, disse Yngve.

“Ah, sim, foi terrível”, disse vovó. “Mas agora vocês estão aqui. Isso, pelo menos, é bom.”

O vestido que usava estava salpicado de manchas e parecia pendurado em seu corpo esquelético. Na parte superior do tronco, que o vestido deveria cobrir, as costelas despontavam sob a pele. Suas escápulas e quadris estavam projetados. Os braços eram pele e osso. Veias corriam pelo dorso das suas mãos como um emaranhado de fios azul-escuros. Ela fedia a urina.

“Querem um pouco de café?”, perguntou (KNAUSGÅRD, 2015, p. 262-3).



Figura 1. Karl Ove Knausgaard as a child with his father and brother. Photograph: PR Image

Em meio ao caos emocional, o romancista não conseguia deixar de pensar isto: a morte *do seu pai* possuía potencial literário. Ver o pai no caixão alterara o tecido do mundo. O começo (abandonado) do projeto *Minha luta* consistia em *romancear* o que o autor vivenciou naquela casa, a história do declínio e morte de Kai Åge Knausgård. Como romancista, já havia acontecido de usar experiências de vida na criação ficcional, mas apenas de forma dissimulada, forma que não estava funcionando para Karl Ove dessa vez. Após jogar fora centenas de páginas de começos frustrados escritos durante uma luta de cinco anos com esse projeto, o autor entrou, intuitivamente, na autobiografia, escrevendo de dentro de um estado emocional autista<sup>29</sup>; “eu não queria escrever sobre um pai e um

---

<sup>29</sup> Em algumas entrevistas, Knausgård traz essa descrição, “I was writing in an autistic state”. É assunto delicado a doença. Mesmo assim, a definição que traz o dicionário Houaiss é justa para definir o processo criativo em questão, que não considera (que *precisa* não considerar) as consequências de sua obra:

filho, eu queria escrever sobre meu pai e eu [...]. Mas dar o último passo e escrever ‘eu, Karl Ove’ nunca havia me ocorrido. Não seria mais literatura, seria?’” (KNAUSGÅRD, 2016, *on-line*).

Ele não sabia, mas sua intuição – único reclame ao qual o artista deve ser fiel – dizia que era nisso que ele tinha que apostar seu espírito criador. Como conta em uma de suas entrevistas,

Para mim, não é uma *memoir* nem uma autobiografia, é um romance. Porque eu usei as ferramentas do romance, e eu não estava interessado em representar a minha vida, não estava interessado em contar histórias da minha vida, esse não era o objetivo. Foi muito mais uma questão de usar a minha vida como material bruto para buscar algo na minha vida, sabe, [no romance eu] estou buscando entender o tempo em que estou vivendo, entender a mim mesmo, é uma espécie de busca existencial. E... Não começou como um projeto de tão grande escala, começou com algo bem, bem pequeno: eu, sentado sozinho à minha mesa, tentando escrever um romance sobre o meu pai. E falhando e falhando e falhando e falhando e falhando. E então de repente eu simplesmente... sabe, eu estava tão frustrado, e eu precisava dar um jeito. Então, basicamente, eu disse “foda-se, foda-se o convencionalismo, foda-se a literatura, eu vou tentar escrever com meu coração (KNAUSGÅRD, 2016, *on-line*).

Com essa nova atitude, o propósito inicial do romance (contar a história de seu pai) ganhou forma em uma escrita que busca maximizar tanto o registro narrativo quanto a performatização estilística da banalidade, busca feita “sem edição”, à base de 20 páginas por dia, pois pensar demais poderia atrapalhar o projeto, o projeto de escrever “às cegas”, como diz o autor em seu ensaio “The shame of writing about myself”.

Para mim, toda a escrita é cega e intuitiva, ou ela funciona ou não, e a explicação de como um romance acontece da maneira que acontece é sempre uma racionalização após o evento. O que funciona sempre acaba ganhando, aparentemente por vontade própria. Quando, após 10 anos de tentativas, sentei-me um dia e escrevi algumas páginas sobre algo que aconteceu comigo, algo que me fez sentir tão envergonhado por nunca ter mencionado a ninguém, e fiz isso usando meu próprio nome, eu não tinha ideia de por que eu tinha escrito aquilo, nem de como conectar aquilo de alguma forma ao romance que eu queria escrever, foi apenas algo que eu fiz. Enviei-o ao meu editor, que o descreveu como “confessionalmente maníaco”, e tive a impressão de que ele deu um passo para trás, por assim dizer, porque era tão desconcertante e... não bom. Mas havia algo lá, no entanto, e tanto ele quanto eu vimos. O que era? Em primeiro lugar, liberdade. Se eu fosse nessa direção, simplesmente anotando as coisas que eu havia experimentado, usando meu próprio nome, era como se todas as preocupações sobre estilo, forma, dispositivos de literariedade, personagem, tom, distância, deixariam de existir imediatamente e as vestes da literatura de repente se tornariam desnecessárias: tudo que eu tinha que fazer era escrever. Mas o que alimentou a escrita não foi apenas liberdade em relação a isso, foi também a natureza sem precedentes dela, o fato

---

“autismo, polarização privilegiada do mundo dos pensamentos, das representações e sentimentos pessoais, com perda, em maior ou menor grau, da relação com os dados e as exigências do mundo circundante”.

de que em grande parte o que eu estava fazendo era proibido<sup>30</sup> (KNAUSGAARD, 2016, on-line).

Stephen Grosz descreve isso como “uma visão tão romântica da escrita”, e pergunta abertamente ao autor norueguês quão verdade é isso de escrever vinte páginas por dia, sem editar? “É verdade...”, o autor responde, e prossegue para afirmar que chegou à conclusão de que escrever um romance “é fácil, dá pra escrever em oito semanas, mas chegar a esse ponto em que é fácil – isso só com cinco, seis, sete anos de luta com o texto. Essa é a minha experiência com a escrita”.

Voltando à resenha de Deresiewicz, ele diz que, durante a leitura de *Minha luta*, vendo-se ele incapaz de se envolver com o livro, ficava “irritado por estar entediado [...] e saber que o personagem e o autor são a mesma pessoa só fazia piorar. [...] Quem ele pensa que é para achar que sua vida merece esse tipo de tratamento? Por que ele está me contando isso? Quem se importa?” (DERESIEWICZ, 2014, *on-line*). Nós gostaríamos de dizer: a vida de todo mundo merece esse tipo de tratamento.

Deresiewicz é formalista, e por isso assume que a beleza repousa, materialisticamente, em formas específicas. (Na presente tese não pensamos exatamente assim. A beleza está no modo de ler, como tentaremos mostrar nas seções à frente). Para um formalista, são especialmente estimadas as formas do modernismo. Todavia, Knausgård se afastou conscientemente delas. *Minha luta* torna-se, segundo Toril Moi, professora da Duke University, “um produto e uma documentação [record] de seu rompimento com esses valores estéticos”, e, assim, “uma avaliação crítica com tais valores em mente não entenderia o significado do projeto de Knausgård nesse livro” (MOI, s/d, *on-line*) [grifo nosso]. Qual seria ele, o significado do projeto?

---

<sup>30</sup> To me all writing is blind and intuitive, either it works or it doesn't, and the explanation as to how a novel turns out the way it does is always a rationalisation after the event. What works always wins over in the end, seemingly of its own accord. So when, after 10 years of trying, I sat down one day and wrote a few pages about something that happened to me, something I felt so ashamed about I had never mentioned it to a living soul, and did so using my own name, I had no idea why I went there, nor did I to begin with connect it in any way to the novel I wanted to write, it was just something I did. I sent it to my editor, who described it as “manically confessional”, and I got the impression he took a step back, so to speak, because it was so disconcerting and not good in any literary sense. But there was something there, nonetheless, and both he and I saw it. What was it? Firstly there was freedom. If I went in that direction, simply writing down things I had experienced, using my own name, it was as if all concerns about style, form, literary devices, character, tone, distance, at once ceased to exist and the vestments of literature suddenly became unnecessary posturing: all I had to do was write. But it wasn't only the freedom of this that now fuelled the writing, it was also the unprecedented nature of it, the fact that to a large degree what I was doing was forbidden.

Inicialmente, “por que dar ao livro o mesmo título que o de Hitler?”, perguntamos, com Evan Hughes, que, em uma resenha sobre o livro, escreve que nele não há nenhuma marca de antissemitismo e quase nenhuma política. Não obstante, a longa digressão sobre Hitler presente no último volume, em que “Knausgaard intenta humanizar o jovem Hitler e lançar dúvidas quanto à noção de que ele já era mau aos vinte anos” (HUGHES, 2016) pode causar intranquilidades, evidentemente. Além disso, o livro é essencialmente antiideológico, ou melhor, ele busca sair de qualquer espécie de coletividade, como veremos em detalhe em outra seção.

Embora manifeste sua crítica à posição da ficção na contemporaneidade, “inflacionada”, Knausgård, para superar a crise criativa, inicia uma narrativa proustiana, ao mesmo tempo em que recorre a uma mistura de relato e metaficção, chegando ao ponto de tornar-se ele mesmo personagem, como prevê Blanchot que acontece ao escritor que destrói o tempo real e constrói o “tempo imaginário”:

aqui, ainda outro lugar, um lugar sempre outro onde aquele que acredita poder assistir de fora a essa transformação só pode transformá-la em poder se deixar que ela o tire fora de si, e o arraste no movimento em que uma parte dele mesmo, e primeiramente a mão que escreve, torna-se como que imaginária (BLANCHOT, 2005, p. 25).

*Minha luta* não tem quase nenhum enredo, como a obra de James Joyce ou Virginia Woolf, e sua banalidade (a do enredo) é de tirar o fôlego. Não obstante, a linguagem apresenta elementos de sentimentalismo e melodrama, como o faria, por exemplo, uma obra *kitsch*<sup>31</sup>. Em vez de procurar nessa obra o espelhamento de princípios artísticos (modernistas ou outro), o leitor deve procurar avaliar, segundo Toril Moi, “a autenticidade, a paixão e a integridade do texto, a qualidade das descrições, ou a capacidade de comunicar realidade, para citar algumas das opções” (MOI, s/d, *on-line*). Seja como for, quem ama Karl Ove Knausgård o faz ou devido a uma ignorância das teorias da literatura ou devido a uma capacidade de “desaprender a teoria literária dos últimos 100 anos” (idem).

---

<sup>31</sup> *Kitsch* é o estilo artístico caracterizado pelo uso de clichês e pela predileção do gosto majoritário. Conforme Knausgård mesmo vê seu trabalho retrospectivamente, após as consequências de *Minha luta*: “I’m much more mainstream”, afirma ele, “I’m not that good. I’m corrupted. I’ve been corrupted by pleasing people, by compromising” (KNAUSGÅRD apud O’DONOGHUE, 2017, *on-line*).

Knausgård faz revirar nossas concepções de inovação literária. Na medida em que ele visa a ultrapassar, isto é, a ignorar as técnicas modernistas, é preciso, para lê-lo bem, nos deixar ignorá-las junto com ele.

Isto encontra assonância de sentido em Blanchot, quando este assume que escrever é como construir um templo ao mesmo tempo em que se quer destruí-lo:

Os escritores que se distinguem por sua linguagem instintiva opõem-se ainda mais por sua atitude com relação ao cerimonial literário: escrever é entrar num *templum* que nos impõe, independentemente da linguagem que é a nossa, por direito de nascimento e por fatalidade orgânica, um certo número de usos, uma religião implícita, um rumor que muda de antemão tudo o que podemos dizer, que o carrega de intenções tanto mais ativas quanto mais dissimuladas, escrever é primeiramente querer destruir o templo antes de o edificar; é pelo menos, antes de ultrapassar seu limiar, interrogar-se sobre as servidões daquele lugar, sobre o pecado original que constituirá a decisão de fechar-se nele. Escrever é, finalmente, recusar-se a ultrapassar o limiar, recusar-se a "escrever" (BLANCHOT, 2005, p. 303).

Não obstante o estilo desprimoroso, *Minha luta* foi comparado a *Em busca do tempo perdido*. O projeto de Knausgård operacionaliza um proustianismo. Tal como Proust, Knausgård percebeu que “esse livro essencial, o único livro genuíno, um grande escritor não precisa inventá-lo, no sentido comum, pois ele já existe em cada um de nós, e sim traduzi-lo” (PROUST, 2016c, p. 708). Ao que parece, o autor não quis, na tradução do livro que existia dentro de si, “sacrificar os homens às pedras”.

Também venero certos símbolos, meu caro, mas seria absurdo sacrificar ao símbolo a realidade que ela representa. As catedrais devem ser veneradas até o dia em que, para preservá-las, fosse necessário renegar as verdades que elas simbolizam. O braço erguido de São Firmino, num gesto de comando quase militar, dizia: Que sejamos partidos, se a honra assim o exige. Não sacrificali os homens às pedras, cuja beleza provém justamente de ter, em certo instante, fixado verdades humanas (PROUST, 2016c, p. 634).

Se ela é banal, por que escrever um livro de 4.000 páginas sobre a sua vida? Sobre enfiar a mão no bolso da bermuda e ficar olhando para o que você encontra lá: “duas borrachinhas de cabelo, um grampo de cabelo com uma folha de maconha, um isqueiro, três pedras e três pequenas conchas que Vanja tinha juntado em Tjörn, uma nota de vinte coroas, duas de cinco e nove moedas de um” (KNAUSGÅRD, 2014, p. 9). Sobre

raspar os restos de comida do prato para dentro do cesto de lixo, jogar fora as sobras de leite e de água que estavam nos copos, tirar as cascas de maçã e de cenoura, as embalagens de plástico e os saquinhos de chá que estavam dentro das pias, enxaguar tudo e colocar em cima do balcão, deixar a água quente correr, borrifar um pouco de detergente, apoiar a testa no armário e começar a lavar copo a copo, xícara a xícara, talher a talher. Enxaguar. Depois, quando o secador de louças estivesse lotado, começar a secar tudo para ganhar mais espaço. Depois o chão, que precisava ser esfregado no lugar onde Heidi tinha



sentado. Fechar os sacos de lixo e pegar o elevador até o porão, atravessar os corredores quentes e labirínticos até o quatinho do lixo, que estava completamente tomado de sujeira e escorregadio, com canos pendurados no teto como torpedos, cheios de tiras rasgadas e pedaços de fita isolante, e em cuja porta estava escrito, com um típico eufemismo sueco, “Sala do meio ambiente”, jogar os sacos dentro de um dos grandes contêineres verdes, não sem pensar em Ingrid, que, durante a última visita, tinha encontrado centenas de pequenas telas num deles e levado tudo para o apartamento, imaginando que aquilo nos daria tanta alegria quanto tinha dado a ela, a ideia de que assim as crianças teriam material de pintura por vários anos, fechar a tampa e subir de volta até o apartamento (KNAUSGÅRD, 2014, p. 396).

Por quê? Para Karl Ove Knausgård, que, desde que publicou seu admiravelmente excessivo romance autobiográfico, vem sendo chamado de Proust contemporâneo ou ainda Proust norueguês, “[e]screver 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, 2015, p. 148). O projeto literário de *Minha Luta* é a resposta a essa pergunta. A vida é uma luta *com* as obviedades, não contra elas.

Muita coisa acontece no nosso diminuto dia a dia, tudo sempre obedecendo à mesma rotina. Isso, mais que qualquer coisa, alterou minha percepção do tempo. Enquanto antes eu via o tempo como um trecho do percurso e o futuro como uma meta distante, promissora na melhor das hipóteses, ou ao menos jamais entediante, ele agora está entrelaçado com o aqui e agora de maneira totalmente diversa. Se tivesse que representar isso com uma imagem visual, ela seria a de um barco num dique: a vida vai, lenta e inelutavelmente, sendo erguida pelo tempo que jorra de todos os lados. A não ser pelos detalhes, tudo é sempre igual (KNAUSGÅRD, 2015, p. 31).

David Foster Wallace, em sua palestra a graduandos em artes liberais *Isto é água*, nos ensina a nunca subestimar o poder do óbvio. Pois a vida cotidiana, iremos perceber, “se vocês tiverem aprendido a prestar atenção de verdade”, é “uma coisa não apenas significativa, mas também sagrada, incendiada pela mesma força que acendeu as estrelas – a compaixão, o amor, a comunhão fofinha de todas as coisas” (WALLACE, 2012, p. 272-3).

O enredo do romance em seis volumes *Minha luta*, considerando os vários fios de temporalidade, seria mais ou menos o que segue. A recente função de pai do narrador personagem, Karl Ove Knausgård, o obriga a trocar fraldas e a passear com os filhos-bebês e assim não ter tempo suficiente para se dedicar ao seu talento, escrever. Um lado seu odeia a instituição familiar; por outro lado, “[...] vejo que a repetição, a clausura, o inalterável são necessários e me protegem. Nas poucas ocasiões em que os deixei, as velhas feridas regressaram” (KNAUSGÅRD, 2015, p. 33). Além disso, dez anos após a morte do pai, Knausgård (o narrador, o personagem, o autor, as três coisas se misturando

nessa ficcionalização da vida), à beira de completar 40 anos, de balde insiste em escrever o seu terceiro romance (há cinco anos que a tarefa se arrasta). Entre uma frustração e outra, ele se isola no escritório para escrever. Ali, sentado, percorrendo o piso com o olhar, ele repara que “os nós e os círculos da madeira, a cerca de dois metros da cadeira onde eu estava sentado, formavam a imagem de Cristo com a coroa de espinhos” (KNAUSGÅRD, 2015, p. 146).

Essa imagem faz o passado de Karl Ove crescer em seu espírito. Essa imagem é a epifania, a *mémoire involontaire*, a taça de chá proustiana de cuja experimentação dependemos para dar vida à catedral da recordação:

E de súbito a lembrança me apareceu. [...] quando nada subsiste de um passado antigo, depois da morte dos seres, depois da destruição das coisas, sozinhos, mais frágeis porém mais vivazes, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis, o aroma e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, chamando-se, ouvindo, esperando, sobre as ruínas de tudo o mais, levando sem se submeterem, sobre suas gotículas quase impalpáveis, o imenso edifício das recordações. [...] E como nesse jogo em que os japoneses se divertem mergulhando numa bacia de porcelana cheia de água pequeninos pedaços de papel até então indistintos que, mal são mergulhados, se estiram, se contorcem, se colorem, se diferenciam, tornando-se flores, casas, pessoas consistentes e reconhecíveis, assim agora todas as flores do nosso jardim e as do parque do Sr. Swann, e as ninféias do Vivonne, e a boa gente da aldeia e suas pequenas residências, e a igreja, e toda Combray e suas redondezas, tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade e jardins, de minha xícara de chá (PROUST, 2016a, pp. 56-57).

O narrador supera sua crise criativa ao decidir contar sua vida, “a história que eu sempre quis contar” (KNAUSGÅRD, 2015, p. 523). No narrar de um memorialismo tão colossal quanto o de Proust, Knausgård encontra o segredo da escrita conforme descrito por Blanchot em seu ensaio sobre Proust; uma narrativa pura embora dissimulada na espessura romanesca (BLANCHOT, 2005, p. 14); uma experiência de tempo imaginário na qual

A metamorfose do tempo transforma primeiramente o tempo em que ela [a narrativa] parece ocorrer, atraindo-o [Proust; ou Knausgaard] para a profundidade indefinida onde o “presente” recomeça o “passado”, mas onde o passado se abre ao futuro que ele repete, para que aquilo que vem volte sempre [...] A revelação ocorre agora, aqui, pela primeira vez, mas a imagem que se nos apresenta aqui pela primeira vez é presença de um “já numa outra vez”, e ela nos revela o que “agora” é “outrora” (BLANCHOT, 2015, p. 23).

Todo romancista está fundamentalmente envolvido com o fenômeno da consciência, intrinsecamente atrelado à ficção se considerarmos que todo conhecimento que temos da realidade (ou da natureza) é corolário de uma escala humana, e assim não somos capazes de dar sentido ao mundo sem a *forja* de uma significação de mundo. Dito

de outra maneira: ao desejarmos e tentarmos conhecer a realidade tudo o que conseguimos é reduzi-la a uma escala humana, modelos de mundo (ficções) que arbitrariamente correspondemos à “realidade”.

Acrescente-se que os personagens, essenciais para uma história, têm, cada um, a sua própria experiência interior. Esta, por sua vez, é tão fugidia quanto uma emoção, e a luta do escritor (ou de apenas alguns escritores e escritoras) reside no como traduzir emoções verossimilmente. Emoções fazem parte da essência da experiência literária, a qual os escritores aspiram a transmitir em palavras – alguns poucos granjeando aquela forma vertiginosa que nos provoca a violência batailliana do transcendente, a exclusão do mundo sensível, “a passagem de um mundo a outro”, ideia-base de sua teoria da religião, redigida em 1948:

O momento da mudança: em um transporte, em um movimento súbito de transcendência, ultrapassada a matéria sensível, a esfera inteligível se revela. A inteligência ou o conceito, situada fora do tempo, é definida como uma ordem soberana, à qual o mundo das coisas se subordina como fazia com os deuses da mitologia. Assim, o mundo inteligível tem a aparência do divino. (BATAILLE, 2015, p. 57).

Penso que Bataille e Knausgård são pensadores radicais da subjetividade. “Qual é a diferença entre realidade e a percepção de realidade?”, escreve Knausgård nesta passagem do último volume:

Viagem encarada não como movimento, mas viagem como mitologia. E não Europa como geografia, mas Europa como mitologia. Que estivessem lá vilarejos da Idade Média era fantástico, na verdade, que esses vilarejos tenham sido o que era a Idade Média, o que era o Renascimento, o que era o Barroco, sem mencionar as guerras mundiais no século anterior, era fantástico que eles ainda estivessem aqui, espalhados pelo continente abaixo de nós, e eles eram tão diferentes, tinham auras e significados tão diferentes, permeados pelo tempo, cada um à sua maneira. Londres e Paris, Berlim e Munique, Madri e Roma, Bucareste e Liverpool, Budapeste e Sarajevo, Milão e Praga, acabam de nomear um punhado. Praga, era Golem, o homem feito pelo homem, e era Kafka. Foi a Idade Média faustiana e a monarquia dual do século XIX, foram os anos comunistas da década de 1950 e os 2000 capitalistas da variedade européia pouco sofisticada e vulgar. Qual é a diferença entre a realidade e a nossa percepção dela? Existe a realidade ou ela está além do nosso alcance? Mas a realidade sem percepção é também uma percepção. O que os humores e percepções desses nomes evocaram em mim? Eles não significavam nada. Mas nem nossas vidas, se tiramos nossas percepções deles<sup>32</sup> (KNAUSGAARD, 2018, p. 885).

---

<sup>32</sup> Not travel as movement, but travel as mythology. And not Europe as geography, but Europe as mythology. It was fantastic that the towns had been there in the Middle Ages, indeed that they had been what was the Middle Ages, what was the Renaissance, what was the Baroque, not to mention the world wars in the previous century, it was fantastic that they were still here, scattered across the continent beneath us, and they were so different, had such different auras and meanings, permeated by time, each in its own way. London and Paris, Berlin and Munich, Madrid and Rome, Bucharest and Liverpool, Budapest and Sarajevo, Milan and Prague, just name a handful. Prague, it was Golem, the man-made-man, and it was

Para Bataille, o problema colocado pela impossibilidade de se conseguir expressar tudo o que somos recebe solução, ainda que paradoxal, da arte: a liberação das interdições existenciais mediante a liberdade total das interdições da forma. Seria próprio da arte a projeção do desejo ilimitado, “inexaurível” (como dirá Knausgård), do espectador/leitor. O código linguístico – em si, limitado – revela, pelo olhar poético, o potencial ilimitado do ser.

Bataille supõe a união com a arte para a satisfação do sujeito e para a sua realização na transcendência. Talvez por isso Knausgård fale tanto em anjos e na experiência da arte como algo próximo do sagrado. Aquilo que ele chama de “estar na inexauribilidade”:

Bastava eu bater os olhos nas imagens e eles se enchiam de lágrimas, tal era o arrebatamento que algumas das pinturas me causavam. Outras, por sua vez, me deixavam indiferente. 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. (KNAUSGÅRD, 2015a, p. 191).

Knausgård tem interesse no sagrado. Seu segundo livro, *Um tempo para tudo*, conta a história de anjos. Ele escreve no volume conclusivo de *Minha luta* que “o modo de ser do modo é essencialmente escuro e aberto [...] Voltar-se para Deus e o divino resulta disso. Quem estiver investigando as condições de nossa existência precisa, mais cedo ou mais tarde, investigar isso<sup>33</sup>” (KNAUSGÅRD, 2018, p. 16). E toda a sua obra busca essa fusão de sujeito e objeto de que tanto fala Bataille na *Suma*.

Para o personagem Swann, de Proust, a literatura é “a presença de uma dessas realidades invisíveis” às quais “sent[e] o desejo e quase a força de consagrar a vida”, assim como faz o narrador de *Minha luta*, artista que consagra a vida à escrita; que apesar de, como ele nos conta, amar os filhos “do fundo do coração, o que eles me trazem não é suficiente para dar sentido à vida” (KNAUSGÅRD, 2015, p. 29); que odeia férias porque prefere trabalhar, aperfeiçoar sua arte todo o tempo que tiver disponível; e para quem a

---

Kafka. It was the Faustian Middle Ages and the nineteenth-century dual monarchy, it was the communist 1950's and the capitalist 2000's of the unsophisticated and vulgar Eastern European variety. What was the difference between reality and our perception of it? Did reality exist, was it beyond our reach? For perception-less reality is also a perception. What do the moods and perceptions of these names evoked in me? They meant nothing. But neither did our lives, if we took away our perceptions of them (KNAUSGAARD, 2018, p. 885).

<sup>33</sup> the way the world is in essence is dark and open [...] The turning toward God and the divine follows on from that. Anyone investigating the conditions of our existence must sooner or later investigate that” (KNAUSGÅRD, 2018, p. 16)

felicidade é medíocre quando comparada à sua ambição artística. Em uma entrevista a Charlie Rose, Knausgård diz: “Escrever é uma evasiva da demanda de ser feliz. Não estou procurando ser feliz. O que eu quero é escrever romances incrivelmente bons. É impossível, mas muito melhor que ser feliz<sup>34</sup>”.

De fato, a ideia de que a literatura está na experiência humana previamente ao texto literário, ou, por outra, que a vida é a esperança de um texto, aparece várias vezes em *Em busca do tempo perdido*; para Proust, a literatura-vida existe mesmo sem a literatura-texto:

Assim, já chegara à conclusão de que de maneira alguma somos livres diante da obra de arte, que não a fazemos à nossa vontade, mas que, sendo preexistente a nós, devemos, porque é necessária e oculta e da mesma forma como o faríamos se se tratasse de uma lei da natureza, descobri-la. Porém, essa descoberta que a arte poderia nos obrigar a fazer, não seria, no fundo, a do que temos de mais precioso, e que habitualmente permanece ignorado de nós para sempre, nossa verdadeira vida, a realidade tal como a sentimos e que difere tanto daquilo em que acreditamos que nos enchemos de felicidade imensa quando o acaso nos traz dela a verdadeira lembrança? Convencia-me disso justamente devido à falsidade da arte pretensamente realista, e que não seria tão mentirosa se não houvéssemos na vida criado o hábito de atribuir ao que sentimos uma expressão que difere bastante dela e que, após algum tempo, tomamos pela própria realidade (PROUST, 2016c, p. 700).

Para Knausgård, a forma perfeita é humana a ponto de existir sem a máscara do pensamento, por isso seu projeto literário, ao menos em *Minha luta*, é o de escrever intuitivamente (em várias entrevistas, ele fala de como ele é um escritor intuitivo e de como escreveu o romance sem pensar muito). Seguir a intuição, sacrificar o racionalismo: “Na medida em que existe em mim o conhecimento claro, nomeio-o sem conhecê-lo: ignoro-o. Tento conhecê-lo: imediatamente, eis-me Deus, eis-me não saber, ignorância desconhecida, incognoscível” (BATAILLE, 2016, p. 172). Tornar-se um só com a realidade, tornar-se um só com a escrita. Não há nada errado contanto que seja sincero. Tudo que é humano é sagrado porque é criação à imagem e semelhança de Deus. Nada pode deter a marcha humana. Antes deslitarizar a literatura do que subordinar-se ao que quer que seja.

---

<sup>34</sup> Disponível em < [https://www.youtube.com/watch?v=pz0BtHB\\_pg4](https://www.youtube.com/watch?v=pz0BtHB_pg4)>. Acessado em: 7 nov. 2018.

## 2. Teorias da leitura: revisão literária do tema

*A troca dos habitantes de Nova Guiné no filme de seu primeiro contato com o resto do mundo, os gestos de um intérprete de língua de sinais, a tagarelice de garotinhos num parque de diversões em Tóquio – através dos ritmos me imagino vendo as estruturas subjacentes, e sinto que temos todos a mesma mente.*  
Steven Pinker

Como este nosso trabalho insere-se no debate sobre as teorias da leitura? Façamos uma revisão literária do tema.

Os trabalhos de Ingarden *A obra de arte literária* (1931) e *A compreensão da obra de arte literária* (1937) formam uma teoria que, fundamentada nos estudos de Edmund Husserl, investiga a estrutura e o modo de ser das obras de arte, e propõe uma forma de abordá-las segundo conceitos por ele mesmo elaborados. O teórico polonês argumentava que o texto (com a determinação dos seus diversos “estratos de construção”) é a estrutura básica da obra de arte literária, mas a obra não possui autonomia, e, assim, existe unicamente em relação às operações de consciência de seu leitor; que uma obra literária não é um simples objeto, apesar de sua presença física, nem uma dor real, apesar de se realizar na experiência, nem existe como transcendentalidade na imanência, pois possui raízes históricas, de tempo e lugar; que a obra de arte literária é uma potencialidade, despertada pela leitura – ao menos pela leitura sensível.

Essa ideia de que o texto é uma potencialidade que se abre para o leitor mediante a leitura é encontrada também, embora de modo complementar, em Ricoeur, quando afirma, no capítulo “O mundo do texto e o mundo do leitor”, do livro *Tempo e narrativa*, que a ficção transforma nossa experiência mediante a apresentação de “uma vida examinada”: Ricoeur afirma que o discurso ficcional “funciona como revelante e transformante, uma vez que revela características já delineadas no coração de nossa experiência” (RICOEUR, 1997, p. 283-286).

Podemos dizer, com Ricoeur, que o mundo do texto é uma abertura para o que está fora dele, que o mundo do leitor é a alteridade do mundo do texto, ou ainda, que sem a leitura “o estatuto ontológico do texto literário” permanece em suspenso, pois permanece “em excesso relativamente à estrutura” (idem). A estrutura, prevista pelo autor, é um suporte essencial na leitura, mas, na visão de Ricoeur, deve ser superada visando o acesso à “vida examinada”, à vida humana e todavia textual: “ao adotarmos a

tese de que a obra literária se transcende na direção de um mundo”, escreve Ricoeur, “subtraímos o texto literário à análise de suas estruturas imanentes” (id., p. 273). A estrutura é importante, é tudo, mas é “apenas” onde tudo começa ou deve começar: sem um leitor, a estrutura é signo morto.

O ato de ler é ao mesmo tempo circunstanciado e livre (como a vida), e “tudo que se pede é que permaneçamos abertos ao significado do texto” (como ao da vida), conforme Gadamer coloca em sua obra *Verdade e método*. Gadamer vai além e afirma que o sentido de um texto *sempre* vai além de seu autor.

Um autor não precisa ter reconhecido por si mesmo todo o verdadeiro sentido de seu texto e por isso o intérprete pode e deve compreender mais do que aquele. Isso reveste-se de uma importância realmente fundamental. O sentido de um texto supera seu autor não ocasionalmente, mas sempre. Por isso, a compreensão nunca é um comportamento meramente reprodutivo, mas também e sempre produtivo (GADAMER, 2016 , p. 392).

Em *O mundo da prosa*, Merleau-Ponty, considerando o corpo como potência simbólica, afirma que na língua já está escrita “toda a nossa experiência [...] Trata-se apenas de *encontrar* essa frase já feita nos limbos da linguagem, de captar as palavras secretas que o ser murmura” (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 33-34). O pensador afirma que um autor pode “conversar” com o leitor “de espírito a espírito”, e complementa:

As palavras, ao perderem seu calor, recaem sobre a página como simples signos, e, justamente porque nos projetaram tão longe delas, parece-nos incrível que tantos pensamentos nos tenham vindo delas. No entanto, foram elas que nos falaram durante a leitura, quando, sustentadas pelo movimento de nosso olhar e de nosso desejo, mas também sustentando-o, reativando-o sem parar, formavam conosco a dupla do cego e do paralisado – pois elas existiam graças a nós, e graças a elas éramos antes fala do que linguagem, ao mesmo tempo a voz e seu eco (MERLEAU-PONTY, 2012, pp. 38-39).

Merleau-Ponty descreve, acima, uma obviedade que nunca deveria ser negligenciada pelo leitor: que a leitura não se faz apenas com os olhos, mas com a voz que é o desejo e o seu eco, o espírito.

Saímos da fenomenologia da literatura e entramos no estruturalismo. Roman Jakobson dizia que quando a comunicação visa em primeiro lugar à elaboração de sua própria forma, tem-se a função poética da linguagem. Ora, quando a leitura é feita visando a elaboração de sua própria forma, tem-se a função poética da leitura.

Umberto Eco dedicou-se, entre outras coisas, e sempre problematizando o fenômeno da interpretação, a pesquisar como o universo ficcional se realiza na relação

entre autor, texto e leitor. Suas reflexões, bastante calcadas na semiótica, constituem uma postura de crítica aos estudos literários centralizados no autor e na ideia de que a fonte da interpretação de uma obra é a biografia de seu autor. Essa postura crítica era rotina em outros críticos literários da época como Roland Barthes e Michel Foucault; antes deles, também escritores literários deixaram implícita a importância do leitor em suas obras, entre os quais podemos citar, dentre muitos e com grande salto temporal, Cervantes e Machado de Assis.

No livro *Lector in fabula*, que reúne os principais ensaios de Eco sobre o papel do leitor na narratividade, o teórico italiano propõe o conceito de “Leitor-Modelo”. De acordo com esse conceito, um autor compõe um texto prevendo um leitor que se movimenta interpretativamente conforme ele se movimentou gerativamente. Em outras palavras, ainda com Eco, o autor escreve sabendo que “o texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo” (p. 39), e dessa forma incorpora o leitor na poética do texto; à poética do leitor Eco irá chamar “atualização textual” (idem).

Eco discute os mecanismos colaborativos pelos quais o leitor adquire um espaço de criatividade, de poética, dentro do texto: sem o leitor, o texto é incompleto, “*flatus vocis*”, signo morto. O texto na “função estética”, escreve Eco, “quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa”, embora ele seja “interpretado com uma margem suficiente de univocidade” (ECO, 1988, p. 37).

Um autor prevê seu leitor. Assim, um Leitor-Modelo é “um conjunto de *condições de êxito*, textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial” (id., p. 45). Mais que isso: *um texto prevê* seu leitor. Na mecânica da cooperação interpretativa ocorrida na leitura de diferentes textos literários, existe um tipo de leitor diferente que deriva de cada texto. Prever o próprio leitor-modelo, de acordo com Eco, não significa somente esperar que este exista e leia o que você escreveu, mas implica que se deve, mediante a composição do texto, compor o leitor. Não só *diante* do texto está o leitor, mas também *dentro* do texto. Eco propõe o leitor como elemento da literariedade, exatamente como Patrícia Portela (2012) em seu romance sobre o Homem Plano.

Agora, dentro do que se chamou Estética da Recepção, encontram-se duas orientações distintas. Uma utiliza métodos histórico-sociológicos; é a orientação de Hans



Robert Jauss, que afirmava que das três categorias básicas da experiência estética – *poiesis*, *aisthesis* e *catharsis* – a *poiesis* é uma atividade concernente ao autor, não ao leitor (cf. LIMA, 1979, p. 25). Contudo a Estética da Recepção também afirmava que posteriormente ao momento de criação de uma obra de arte por parte de seu autor existe um segundo (que também mereceria ser chamado de criativo), aquele que se inicia tão logo se estabelece uma relação com o leitor. É nesse sentido que Wolfgang Iser utiliza uma orientação diferente da de Jauss, de métodos teórico-textuais ancorados na teoria do efeito textual em leitores específicos. Se a teoria de Jauss está ancorada na análise dos juízos de valor de um grupo de leitores ao longo da história, Iser está interessado na análise da individualização da leitura. Iser discorre sobre o “ponto de vista em movimento” que se manifesta no “lugar onde a estrutura do texto se desdobra na atividade constitutiva, *individualmente diferenciada*, do leitor” (ISER, 1996, p. 24; grifo meu).

Ora, o “juízo histórico de Jauss” é um agrupamento de “pontos de vista em movimento”. Mesmo distintas, as duas orientações não chegam a divergir muito em relação a uma teoria da leitura como o encontro de uma textualidade com uma individualidade.

Paul Zumthor pertence ao grupo de teóricos interessados na emoção da leitura, não na sua abstração; não naquilo que a Escola de Constança chamou de “recepção”, isto é, os efeitos de um texto sobre os leitores de um determinado espaço e um determinado tempo, mas na performance, “termo antropológico e não histórico” (ZUMTHOR, 2012, p. 51), em que se produz um encontro “indizivelmente pessoal” entre o leitor (ou ouvinte) e a obra (id., 2012, p. 53). Para Zumthor, “não há literatura em si” (id., p. 20), a noção de literatura foi demarcada pela civilização europeia no século XVII, e, portanto, é limitada e melhor seria interrogar-se sobre “a percepção sensorial do ‘literário’ por um ser humano real”, o papel do corpo na leitura: “o corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos” (id., p. 27).

Zumthor expõe como, desde as origens da Estética da Recepção, os estudos literários vêm considerando o leitor um importante elemento *constitutivo* da literatura. Mas existe aqui um defeito, afirma Zumthor: “[batizando-se] o leitor como o abstrato ‘destinatário’”, ele “fica na penumbra”, e, à diferença do modo como se estuda o sujeito produtor da literatura – o autor, apaga-se tudo aquilo que torna o sujeito receptor da

literatura – o leitor, um indivíduo, isto é, um rosto, uma data de nascimento, “uma constelação original de traços físicos e psíquicos” (id., 2012, p. 27).

Revisando a Teoria da Recepção, Zumthor concilia a ideia segundo a qual é o modo como se lê um texto que lhe confere uma estética com uma nova proposta, a proposta da performance; para ele “a performance é o único modo vivo de comunicação poética” (id., p. 37). Depois de descrever as variadas acepções que a palavra teve ou ainda tem em vários campos de conhecimento, Zumthor afirma que “o que na performance oral pura é realidade experimentada, é, na leitura, da ordem do desejo” (id., p. 38).

Meu trabalho apoia a expansão da noção de literatura da mesma forma que Zumthor expande a noção de poesia, que a define como “arte da linguagem humana, *independente de seus meios de concretização* e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas” (id., p. 16). Também estou com o autor suíço na sua definição de “comunicação”: “receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação” (id., p. 53). E também com sua ideia de performance leitora: ato de leitura não neutro, que transforma o leitor; a duração desse ato. O autor interpreta a difícil relação teórica entre texto e leitura. Para o autor, essa relação não revela somente um tema, mas demanda uma investigação que seja criativa; o autor condena com razão o formalismo, mas visa superá-lo com a ajuda de uma ideia mais artística, profunda e intensa, da participação do leitor.

Examinemos agora as três “observações preliminares” que Paul Zumthor, em seu *Performance, recepção e leitura*, de 1990, formulou para uma pesquisa em leitura:

Primeira: coloco-me do ponto de vista do leitor, mais do que da *leitura* [...]. O que eu questiono é o leitor lendo, operador da ação de ler.

Segunda: em certos casos (que é preciso definir), a leitura deixa de ser unicamente decodificação e informação [para] propiciar um prazer, o qual emana de um laço pessoal estabelecido entre o leitor que lê e o texto como tal [...]. Com efeito, pode-se dizer que um discurso se torna de fato realidade poética (literária) na e pela leitura. Mais do que falar, em termos universais, da “recepção do texto poético”, remeterá, concretamente, a “um texto percebido (e recebido) como poético (literário)”.

Terceira: é evidente que não nego a existência de outros critérios de poeticidade. Que têm a ver com a produção do discurso, desse discurso como tal, o texto ou o grupo social no qual ele funciona. Nesses planos intervêm fatores que designam os termos tradição, código ou ideologia. Ora, esses fatos permanecem, em princípio, exteriores ao que visa a perspectiva que eu escolhi (ZUMTHOR, 2014, p. 28) [grifo do autor].

Tratemos agora da emoção. A leitura como o encontro de uma textualidade com uma individualidade; a literatura como esse acontecimento do encontro; e a performance como a realização poética da leitura literária.

As emoções, de acordo com Didi-Huberman, que reúne, ainda que resumidamente, as investigações de diversos pensadores sobre o tema em sua conferência *Que emoção! Que emoção?*, são gestos, são ações; o próprio sentido da palavra carrega essa noção; questiona o filósofo: “uma *emoção* não seria uma *e-moção*, quer dizer, uma *moção*, um movimento que consiste em nos pôr para fora (e-, ex) de nós mesmos? [...] algo como um gesto ao mesmo tempo interior e exterior?” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 26).

Didi-Huberman expõe sua visão do progresso da emoção no discurso filosófico e nas artes:

Pra começar, Hegel devolve ao *páthos* sua dignidade diante do *logos*, e até mesmo, como ele ousa dizer, seu “privilégio”. “Os seres vivos”, escreve Hegel, “têm o privilégio da dor” (o termo “privilégio”, no original em alemão, se diz *Vorrecht*: *vor* designa algo que vem antes, e *Recht*, toda noção social de direito [...]) Em seguida, Nietzsche começa por preferir os poetas trágicos aos filósofos “lógicos”: ele devolve assim um valor positivo, fértil, ao *páthos* e à emoção. Essa “vulnerabilidade”, essa eventual dor que Hegel havia nomeado “privilégio”, Nietzsche nomeia “fonte original”, cuja força e importância se manifestam na arte ou na poesia (DIDI-HUBERMAN, 2016, p.24).

A partir de Nietzsche, que, passando a recorrer mais à arte “do que às verdades eternas de um filósofo dogmático” (idem), representou uma modificação significativa na prática do pensamento filosófico, emoção e ação serão reexaminadas e pensadas não mais como opostos. Continua Didi-Huberman:

A partir de Nietzsche, portanto, é toda a vida sensível que é questionada – como em Baudelaire ou em Flaubert. A vida sensível será *descrita* em sua energia, inclusive passional, e não somente *prescrita* [...] Henri Bergson considerará as ações como gestos ativos – à maneira dos gestos de paixão que encontramos na mesma época em Rodin, por exemplo. [...] Jean-Paul Sartre dirá que, ao contrário de nos afastar do mundo, “a emoção é uma maneira de perceber o mundo”. Mais tarde, Maurice Merleau-Ponty dirá que o evento *afetivo* da emoção é uma abertura *efetiva*, um tipo de conhecimento sensível e de transformação ativa de nosso mundo. Freud, por sua vez, ao inventar a psicanálise – ao descobrir os poderes do inconsciente –, descobriu [...] [que] acontece com frequência que uma emoção nos tome sem que saibamos exatamente o que ela é, sem que possamos representá-la para nós. [...] Giles Deleuze dizia o seguinte: “A emoção não diz ‘eu’. Estamos fora de nós mesmos. A emoção não é da ordem do eu, mas do evento. [...] há mais intensidade na proposição ‘ele sofre’ do que na proposição ‘eu sofro’” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 24-9).

As emoções são uma esfera essencial de orientação do leitor. A literatura – como eu a vejo – acontece no leitor por emoções.

Em última instância, e procurando conciliar a Teoria da Recepção com a crítica literária de Barthes, é o leitor que escreve o texto e faz a literatura acontecer. A visão barthesiana do prazer *do texto* nos faz enxergar a leitura como um processo emocional profundamente complexo, e abre espaço para a teorização sobre as maneiras altamente pessoais de os leitores lerem e realizarem a transação emocional com o texto. Em *O prazer do texto*, livro que, no âmbito da literatura enquanto encontro de uma literariedade com uma subjetividade, é um argumento legitimador do prazer como critério de leitura, escreve Barthes:

Se aceito julgar um texto segundo o prazer, posso ser levado a dizer: este é bom, este é mau. Não há quadro de honra, não há crítica, pois esta implica sempre um objetivo tático, um uso social e muitas vezes uma cobertura imaginária. Não posso dosar, imaginar que o texto seja perfectível, que está pronto a entrar num jogo de predicados normativos: é demasiado isto, não é bastante aquilo; um texto (o mesmo sucede com a voz que canta) só pode me arrancar este juízo, de modo algum adjetivo: é isso! E mais ainda: é isso para mim! Este “para mim” não é nem subjetivo, nem existencial, mas nietzschiano (“no fundo, é sempre a mesma questão: o que é que é para mim?...”)  
(BARTHES, 2013, p. 19-20).

Sobre a subjetividade em jogo na leitura podemos ainda trazer as palavras do Proust ensaísta que escreve em *Sobre a leitura*:

Sabemos muito bem que nossa sabedoria começa onde a do autor termina, e gostaríamos que ele nos desse respostas, quando tudo que ele pode fazer é dar-nos desejos. Estes desejos, ele não pode despertar em nós senão fazendo-nos contemplar a beleza suprema à qual o último esforço de sua arte lhe permitiu chegar. Mas por uma lei singular e, aliás, providencial da ótica dos espíritos (lei que talvez signifique que não podemos receber a verdade de ninguém e que devemos criá-la nós mesmos), o que é o fim de uma sabedoria não nos parece senão como começo da nossa, de modo que é no momento em que eles nos disseram tudo o que podiam nos dizer que fazem nascer em nós o sentimento de que nada ainda nos disseram (PROUST, 1991, p. 30-31).

Maurice Blanchot, em *O espaço literário*, atenta para o fato de que uma obra só passa mesmo a existir quando alguém a lê. E ler não significa unicamente decodificar (tarefa mecânica) o signo, mas investir nele, fazê-lo apresentar-se, obrigá-lo a dizer a que veio (ou ainda, sob o prisma da obra drummondiana, fazer a ele a pergunta: “trouxeste a chave?”). Para Blanchot, “ler não é (...) obter comunicação da obra, é fazer com que a obra se comunique” (2011, p. 204). Toda crítica, portanto, começa com a leitura.

Ainda para Blanchot, a obra não é uma estrutura fechada, cujo acesso só é permitido aos poucos iniciados. A leitura faz parte da obra, é a obra, a leitura:

Não é um anjo voando em redor da esfera da obra e fazendo girar esta em seus pés munidos de asas. Ela não é o olhar que, do lado de fora, através da vidraça, capta o que se passa no interior de um mundo estranho. Ela está vinculada à vida da obra, está presente em todos os seus momentos, é um deles, não é somente a lembrança deles, a sua transfiguração última, retém em si tudo o que realmente está em jogo na obra, e é por isso que ela carrega sozinha, no final, todo o peso da comunicação. (BLANCHOT, 2011, p. 204)

Na primazia da subjetividade, quem vai mais longe é o escritor e crítico literário Michael Chabon. Em sua obra crítica, Chabon se insere no debate acerca dos preconceitos com a chamada “literatura de entretenimento”, e o que ele faz é tentar neutralizar o termo “entretenimento”, carregado de más conotações advindas de sua relação com a famigerada “indústria cultural” que estaria mercantilizando a arte. Chabon assume a defesa do entretenimento, afirmando que não importa o texto contanto que o leitor entre em contato com o texto.

Pessoas sérias aprendem a desconfiar e até insultar o entretenimento. Mas talvez essas pessoas sérias e inteligentes estejam erradas. Talvez a razão para a qualidade inferior de tantos produtos que pretendem nos entreter é que nós aceitamos – de fato, ajudamos a articular tal visão estreita e degradada do entretenimento. O cérebro é um órgão de entretenimento, mas nós aprendemos a desprezar a aptidão humana para ser entretido, e assim ganhamos o entretenimento que merecemos. Gostaria de propor a ampliação de nossa definição de entretenimento para abranger tudo de prazeroso que surge do encontro de uma mente atenta com uma página de literatura. [...] Diversão, como eu a defino, prazer e tudo, continua a ser o único meio seguro que temos de atravessar, ou pelo menos de se sentir como se tivéssemos atravessado, o abismo de consciência que separa cada um de nós de todos os outros. A melhor resposta para aqueles que diminuem e exploram o entretenimento não é menosprezar ou repudiar, mas reaver o entretenimento como um trabalho próprio de artistas e público, uma via de duas mãos para atenção, experiência, e a fome universal de conexão (CHABON, 2010, p. 3 – 5).

Em *Para cima e não para o norte*, Patrícia Portela imagina a história de um ser que habita os livros literalmente, um ser para quem as letras são uma necessidade vital. “Nós, os Homens Planos, não podemos estar no Espaço, mas podemos ler livros”, conta o narrador (PORTELA, 2012, p. 33). No “Mundo Plano”, o mundo bidimensional dos livros, “as letras são o veículo para tudo o que fazemos” (id., p. 39).

O Homem Plano deslizava sua existência na condição plana letra a letra pelas linhas labirínticas que formam as palavras e as frases, sem nunca ter tomado conhecimento de um mundo como o nosso, onde vivemos sem precisar de nada disso, até

o momento em que ele encontra “a letra mistério”, “a letra mais complexa que já vi”: uma impressão digital.

A primeira vez que a vi, percebi logo que era uma letra rara. Com tantas linhas e tantos contornos, sem dúvida teria muitos significados. Deslizar por essa letra era como dar um trambolhão em todas as palavras do mundo ao mesmo tempo, mas sem cair. [...] fiquei, pela primeira vez em minha existência, a matutar (PORTELA, 2012, p. 51).

A investigar a origem da letra misteriosa. Chama-se impressão digital, ele descobriu, e pertence às pessoas. As pessoas possuem a característica da espacialidade, ele pensou, lembrando das pessoas nas histórias pelas quais deslizará, como as de Irmãos Karamazov ou James Bond. Se a impressão digital pertence à pessoa e se ela foi encontrada no Mundo Plano, então

Isto quer dizer que, algures, James Bond e os seus martinis, os seus fraques, as suas camas, as suas mulheres louras platinadas, os seus carros submarinos com tecnologia sofisticada para bater o mal, os relógios que lançam raios lasers marítimos, os homens maus com dentes podres, os homens pequeninos com chapéus que cortam cabeças, as pistolas douradas, os diamantes que explodem galáxias, os botões ligados a bombas nucleares, os cabarés em Hong Kong, as avionetas de fácil condução, os serviços secretos com sotaque inglês, ou as paisagens espetaculares a ocidente e a oriente, ou as mulheres de Amsterdão que deixam impressões digitais em copos de coquetel, tudo EXISTE! (PORTELA, 2012, p. 59).

Suas investigações levam o Homem Plano (este ser cuja vida é de papel e tinta) a concluir que nós existimos; homens e mulheres do mundo “ExtraPlano”, leitores que têm um corpo e portanto podem passear pela realidade, não apenas por letras como “r-e-a-l-i-d-a-d-e”, “j-a-r-d-i-m” e “p-r-a-i-a”. O ser de papel deseja o nosso mundo, e passa a planejar como fará para participar dele. Essa passagem do bidimensional ao tridimensional irá revelar-se como a operação poética pela qual fazemos uma vida ficcional existir em nós através da leitura. O leitor dá espacialidade ao Homem Plano, emprestando-lhe seu corpo: a leitura por uma pessoa de carne e osso é o único ponto de intersecção entre as duas vidas: “a leitura é o meu cavalo de Tróia”, afirma o Homem Plano, “e vocês, os meus troianos” (PORTELA, 2012, p. 178).

O ponto de vista, aqui, é de que a literatura é o encontro dela com seu leitor, e tem a maravilhosa característica de não ser nada sem esse encontro; autor, texto e leitor participam do universo de encontro que é a arte. O texto é um mundo plano destinado à performance do leitor. A literatura, que é um Ser, um tornar-se, se concretiza na leitura, através da qual o leitor é veículo tridimensional de uma vida de tinta.

De acordo com Manguel, a língua recorre a metáforas para “incrementar las posibilidades del mutuo entendimiento y crear un espacio más amplio de significado”, no que ele caracteriza como sendo “una confession de su incapacidad [da língua] de comunicar directamente”, já que “la lengua apenas se asoma a la superficie de nuestra experiencia e transmite notas imperfectas y ambiguas que dependen de inteligencia creativa de quien escucha o lee” (MANGUEL, s/n, 2014). Agora, qual o papel da metáfora na vida do leitor?

Las sociedades literarias, aquellas que se basan en la palabra escrita, han desallorado una metáfora fundamental para nombrar la relación percibida entre los seres humanos y el universo: el mundo como un libro que pretendemos leer. Existen muchas maneras de llevar al cabo esta lectura – a través de la ficción, las matemáticas, la cartografía, la biología, la geología, la poesía, la teología y un sinfín de otras formas–; sin embargo, la suposición básica es la misma: el universo es un sistema coherente de signos gobernado por leyes específicas (MANGUEL, 2014, s/n).

Três metáforas, para Manguel, são essenciais na relação do leitor com o mundo. Em primeiro lugar, o Leitor Viajante. Baseando-se em uma ilustração em um manuscrito do século XV (*Heures de Rohan à l'usage de Paris*), que mostra Moisés sendo colocado em um livro que lhe serve de cesta, Manguel interpreta: “El libro es el recipiente que permite a la palabra de Dios viajar por el mundo; así, aquellos lectores que la siguen se convierten en peregrinos en el sentido más profundo y verdadero” (MANGUEL, 2014, s/n).

Avanzamos por un texto como lo hacemos por el mundo, pasamos de la primera página a la última a través del paisaje que se despliega; a veces empezamos a medio capítulo, otras no llegamos al final. La experiencia intelectual de atravesar las páginas mientras leemos se vuelve una experiencia física, que llama a todo el cuerpo a entrar en acción: las manos dan vuelta a las páginas o los dedos se desplazan por el texto, las piernas prestan soporte al cuerpo receptivo, los ojos miran en busca de significado, los oídos vueltos al sonido de las palabras en nuestra mente. Las páginas próximas prometen un punto de llegada, un destello en el horizonte; las páginas ya leídas abren la posibilidad del recuerdo, y en el presente del texto existimos suspendidos en un momento de cambio constante, una isla de tiempo que brilla entre lo que sabemos del texto y lo que yace frente a nosotros. Todo lector es un Crusoe de sillón. (MANGUEL, 2014, s/n)

Manguel metaforiza uma experiência que se constitui em uma cosmovisão baseada na ideia de que a vida e o texto são um mesmo modo de ir. É possível depreender cosmovisões de alguns textos literários. As cosmovisões servem ao estudo poético da leitura na medida em que metaforizam um modo literário de ler o mundo e a própria vida.

Note-se, ainda, a interpretação que Blanchot faz da metáfora em Proust: um espaço imaginário próprio das imagens, no qual “já não há mais interioridade, pois tudo

o que é interior se abre para o exterior, tomando ali a forma de uma imagem” (BLANCHOT, 2005, p. 19). Dessarte, todas as poéticas a seguir pretendem-se imagens da experiência interior, na medida em que “a essência da imagem”, conforme Blanchot, é estar ao mesmo tempo “toda para fora, sem intimidade, e no entanto mais misteriosa que o pensamento do foro interior” (idem).



### 3. Experiências interiores: quatro cosmovisões em *Minha luta*

Nas quatro seções abaixo, busco na obra de Knausgård imagens que sirvam de metáforas para a experiência leitora. Partindo da hipótese de que na leitura literária – seja de um livro, seja do mundo – gestamos em nós mesmos, temporariamente, uma consubstanciação da fragmentariedade do nosso *Self* em uma experiência, e que essa experiência, por sua vez, gera uma cosmovisão, procuro descrever as imagens de experiência leitora (indissociada da experiência interior) que considero importantes para o entendimento de uma poética da leitura.

#### 3.1 A catedral da recordação

“Para o coração, a vida é simples: ele bate enquanto puder. Depois para” (KNAUSGÅRD, 2015, p. 7). Esse postulado abre o romance. Note-se a vida dividida entre como ela se dá ao coração e como ela se dá ao restante do indivíduo: de um lado, a biologia fatal, previsível e igual para todas as pessoas, e, de outro, toda a complexidade da cosmovisão idiossincrática, excedente e transformável do indivíduo. Pois embora todos tenhamos um coração, e embora seja verdade que só estaremos vivos enquanto ele bater, inadvertidamente excedemos a vida, é um desejo congênito. É esse desejo que transforma a vida em literatura, como o fazem as narrativas, especialmente nas mãos dos narradores de *Em busca do tempo perdido* e de *Minha luta*. Em todas as milhares de páginas posteriores à frase de abertura supracitada converge a história de um espírito criador em sua luta excedente por significado, enquanto o coração apenas bate até precisar parar.

Ainda assim o coração, para Proust, é o espaço consagrado ao significado. Para o autor, as vivências pungentes e amargas, que mais afetam o coração, são as que mais dão frutos poéticos. Escreve ele que a tristeza do coração é de significado maior que aquele que as artes podem alcançar, considerando que nos extrai os sentimentos mais vitais à poética. Observemos o seguinte trecho, exemplar dessa ideia e também daquela segundo a qual o fazer literário serve para superarmos o individualismo do sentimento, pois o retrato artístico de paixões pessoais carrega as paixões universais do ser humano:

As ideias são sucedâneos dos desgostos; no momento em que estes se transmudam em ideias, perdem uma parte de sua ação nociva sobre nosso coração, e até, no primeiro instante, a própria transformação desencadeia uma alegria súbita. Aliás, apenas sucedâneos no tempo, pois o elemento primitivo

parece ser a ideia, sendo o desgosto somente a maneira pela qual certas ideias penetram inicialmente em nós. Porém há várias famílias no grupo das ideias, das quais algumas logo se mudam em alegrias. Estas reflexões faziam-me descobrir um sentido mais intenso e exato na verdade que eu sempre havia pressentido, especialmente quando a Sra. de Cambremer se perguntava como podia eu abandonar, por Albertine, um homem notável como Elstir. Mesmo do ponto de vista intelectual, eu percebia que ela estava errada, mas não sabia o que ela desconhecia: eram as lições com as quais faz seu aprendizado o homem de letras. O valor objetivo das artes é de pouca monta em tudo isso; o que interessa desvelar, trazer à luz, são os nossos sentimentos, nossas paixões, ou seja, as paixões e os sentimentos de todos (PROUST, 2016c, p. 720).

É preciso reparar no desgosto contundentemente artístico de Proust: não se trata de ser apenas triste como um adolescente romântico e preguiçoso; Proust sabe que a infelicidade, “preciosa infelicidade”, ajuda o trabalho do artista, e, portanto, precisa ser proporcional à felicidade: “É preciso que na felicidade possamos formar laços bem suaves e fortes de confiança e afeto para que sua ruptura nos cause o dilaceramento tão precioso que se chama infelicidade” (PROUST, 2016c, p. 721). Se não tivéssemos sido felizes ao menos em esperança, completaria o autor, as infelicidades não seriam cruéis e, assim, não dariam frutos poéticos.

De felicidades e infelicidades são feitas as vivências. E as vivências se acumulam no espaço consagrado ao significado. De vivência em vivência, constrói-se no nosso interior (ou, dito de outra maneira, no coração como potência simbólica) uma catedral da recordação, categoria de prosa mais além da literatura. Se prestarmos atenção nela, se orarmos a essa catedral, perceberemos que uma literatura nos narra nossa experiência interior, como um livro. A experiência da literatura é uma ascensão e imersão simultâneas. Uma imersão para dentro de nós e uma ascensão para o divino. Assim como os hebreus pendiam para a terra prometida, o leitor pende para o divino, isto é, a catedral que ele constrói com suas experiências.

É preciso entender a oração como uma dramatização interior, como a entende Bataille. Bataille escreve que a dramatização é um elemento imprescindível na vida de uma pessoa, sob pena de, sem ela, cair-se na indiferença. “Se existe em nós uma autoridade, um valor, há drama, pois se ela é assim, é preciso levá-la a sério, totalmente” (BATAILLE, 2016, p. 42). O autor escreve ainda que a “catástrofe da inteligência” desmantelou a experiência religiosa, sendo atualmente necessário, portanto, escolher tomar a experiência interior como “a única forma de vida ainda ardente” (BATAILLE,

2016, p. 41); a paixão e a poesia são as experiências religiosas remanescentes<sup>35</sup> pelas quais tentamos escapar do isolamento nos dramatizando uma possibilidade de sentido – sem elas, a vida seria “privada de uma parte de seu possível [...] Em outras palavras, só se atingem estados de êxtase e arrebatamento *dramatizando* a existência em geral” (idem).

Leia-se ainda esta descrição do que pretende o autor francês com sua “dramatização”, em que ela se mostra essencial *somente na medida em que se torna experiência interior*:

Chego ao mais importante: *é preciso rejeitar os meios exteriores*. O dramático não é estar nestas condições ou naquelas, que são condições positivas (como estar meio perdido, poder ser salvo). É simplesmente ser. Aperceber-se disso é, sem mais, contestar com bastante consequência os subterfúgios pelos quais nos furtamos habitualmente. Nada de salvação: ela é o mais odioso dos subterfúgios. A dificuldade – o fato de que a contestação deve se dar em nome de uma autoridade – é resolvida assim: contesto em nome da contestação que é a própria experiência (a vontade de ir até o limite possível). A experiência, sua autoridade, seu método, não se distinguem da contestação (BATAILLE, 2016, p. 43).

A dramatização consiste em tornar religiosa a ausência de Deus. Bataille afirma que “só se atingem estados de êxtase ou de arrebatamento dramatizando a existência em geral”. A crença no Deus da cristandade desempenhou esse papel por muito tempo, embora outros povos também tenham conhecido o arrebatamento “não estando informados do Evangelho” (BATAILLE, 2016, p. 16) . Orar, então, é inclinar o ouvido do espírito para a catedral da recordação, descrita por Proust como um edifício que se ergue sobre bases impalpáveis e sem aviso antepositivo:

Será que vai chegar até a superfície de minha clara consciência, essa lembrança, o instante antigo que a atração de um instante idêntico veio de tão longe solicitar, comover, erguer do fundo de mim? Não sei. Agora não sinto mais nada, parou, desceu de novo talvez; quem sabe se nunca mais voltará de sua noite? Dez vezes é preciso que eu recomece, que me debruce para ele. E, a cada vez, a cansaça que nos desvia de toda tarefa difícil, de toda obra importante, me aconselhou largar aquilo, beber meu chá pensando apenas nos aborrecimentos de hoje [...] E de súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era o do pedacinho de madeleine que minha tia Léonie me dava aos domingos pela manhã em Combray (porque nesse dia eu não saía antes da hora da missa), quando ia lhe dar bom-dia no seu quarto, depois de mergulhá-lo em sua infusão de chá ou de tília. A vista do pequeno biscoito não me recordara coisa alguma antes que o tivesse provado; talvez porque, tendo-o visto desde então, sem comer, nas prateleiras das confeitarias, sua imagem havia deixado aqueles dias de Combray para se ligar a outros mais recentes; [...] Mas, quando nada subsiste de um passado antigo, depois da morte dos seres, depois da destruição das coisas, sozinhos, mais frágeis porém mais vivazes, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis, o aroma e o sabor permanecem ainda

---

<sup>35</sup> Em vários momentos Bataille relaciona experiência poética e experiência religiosa, em sua suma ateológica: “A apreensão divina ou poética”, “a experiência de Deus – ou do poético” (BATAILLE, 2016, p. 35)

por muito tempo, como almas, chamando-se, ouvindo, esperando, sobre as ruínas de tudo o mais, levando sem se submeterem, sobre suas gotículas quase impalpáveis, o imenso edifício das recordações (PROUST, 2016a, p. 56).

O imenso edifício das recordações também o personagem-narrador de Knausgård o descreve. Às vezes é uma música que o transporta para a época em que ela foi lançada (Cf. KNAUSGÅRD, 2017, p. 11), às vezes é a forma como o céu está incidindo na cidade que lhe faz recordar das atmosferas de tardes de verão na sua infância (Cf. KNAUSGÅRD, 2014, p. 17). Gostaria de citar mais longamente o momento-catedral que catalisa o nascimento da narrativa de que ora nos ocupamos. O personagem está em seu escritório, quando lembranças o engolem.

Percorri o piso com o olhar. Era de parquê e relativamente novo, um tom castanho-avermelhado que não tinha nada a ver com o estilo fin-de-siècle do resto do apartamento. De repente me dei conta de que os nós e os círculos da madeira, a cerca de dois metros da cadeira onde eu estava sentado, formavam a imagem de Cristo com a coroa de espinhos. Não fiquei impressionado, apenas registrei aquilo, pois imagens assim existem em todas as construções, geradas por irregularidades em assoalhos, paredes, portas e batentes, uma mancha de umidade no teto parece um cão em fuga, uma mancha de tinta gasta num batente parece um vale nevado com uma cadeia de montanhas ao longe onde as nuvens parecem ser carregadas pelo vento, mas 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. E com a atmosfera, uma saudade quase incontrolável (KNAUSGÅRD, 2015, p. 176).

Como nota Zadie Smith, no trabalho de Knausgård há “muitas imagens de superfície e profundidade<sup>36</sup>”. De fato, é recorrente, em inúmeros momentos do romance, a exploração tanto da descrição superficial de objetos e fenômenos quanto da intimidade emocional e da reflexão existencial. O mesmo ocorre no trabalho de Proust, onde, como descreveu Joseph Czapski, “frases imensas, desdobramentos infinitos, associações diversas, longínquas e inesperadas” realizam nas descrições de “objetos e temas superpostos sem hierarquia clara” um mundo de descobertas psicológicas com um raro senso de evocação (CZAPSKI, 2018, p.16).

Para Proust, todas as coisas são poeticamente duplas, mesmo quando somos “os mais desinteressados espectadores” da natureza, da sociedade, da arte, de pisos de madeira e biscoitos *Madeleine*. A arte extraída do real mais familiar existe de fato “e seu

<sup>36</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FvVjWhFIV38>>. Acesso em: 09/12/2018.

domínio talvez seja o maior”, escreve Proust (2016c, p. 39). De estarmos vivos obtemos impressões que são “em parte envolta[s] pelo objeto, prolongada[s] em nós por uma outra metade que só nós poderíamos conhecer” (PROUST, 2016c, p. 709).

Nosso mundo interior está tecido junto ao mundo exterior de tal maneira que é impossível determinar onde um termina e outro começa. O ar que sobe até o céu é o mesmo que preenche nossos pulmões. Todas as coisas são sagradas para o Homem porque elas são criadas à Sua imagem e semelhança. Nosso corpo é um objeto: tão criável quanto qualquer discurso sobre qualquer objeto; limitado na mesma medida que prestes à poesia. Um lado de nós é coisa, coração que baterá um certo número de vezes. Mas outro é subjetividade e espaço literário, onde um edifício imenso de recordação se ergue em direção a Deus. E esse Deus é o Humano, e Sua arte é Sua ordem. É com deslizamento conceitual que interpreto este trecho de São Boaventura:

A ordem conduz-nos como pela mão de um modo muito evidente àquele que é soberanamente poderoso, sábio e bom. Cego é quem não é iluminado por tantos e tão vivos resplendores espalhados na criação. É surdo quem não acorda por tão fortes vozes. É mudo quem em presença de tão grandes maravilhas não louva ao Senhor [este algo que em nós nos narra; este algo que em nós deseja escrever]. Abre, pois, os olhos, e inclina o ouvido de teu espírito, desata teus lábios e dispõe teu coração, para que em todas as criaturas vejas e louves teu Deus (BOAVENTURA, 2017, p. 34).

Assim, uma obra de arte é subjetividade antes de qualquer coisa, e estaria pronta *antes* do texto, no coração daquilo que não é racionalidade, é o “Inatingível” blanchotiano. A tarefa artística posterior consiste em verter para uma linguagem essa experiência interior que só nós conhecemos.

Acho bem razoável a crença céltica de que as almas das pessoas que perdemos se mantêm cativas em algum ser inferior, um animal, um vegetal, uma coisa inanimada, e de fato perdidas para nós até o dia, que para muitos não chega jamais, em que ocorre passarmos perto da árvore, ou entrarmos na posse do objeto que é sua prisão. Então elas palpitam, nos chamam, e tão logo as tenhamos reconhecido o encanto se quebra. Libertas por nós, elas venceram a morte e voltam a viver conosco.

O mesmo se dá com o nosso passado. É trabalho baldado procurar evocá-lo, todos os esforços de nossa inteligência serão inúteis. Está escondido, fora de seu domínio e de seu alcance, em algum objeto material (na sensação que esse objeto material nos daria), que estamos longe de suspeitar. Tal objeto depende apenas do acaso que o reencontremos antes de morrer, ou que o não encontremos jamais (PROUST, 2016a, p. 54).

O “tempo recuperado” não é a mera recordação, nem mergulhar artisticamente apenas na memória. É manter-se espiritualmente atrelado à imanência da matéria e fiel às primeiras impressões, sobre as quais a recordação erige seu templo. As pequenas

impressões, as pequenas coisas, são o território do “tempo recuperado”, momento extratemporal em que “lembranças abandonadas há tanto fora da memória” nos surgem em meio ao cotidiano.

Quando fazemos dois tempos, nosso passado e nosso imediato, colidirem, em nossa experiência interior ergue-se uma catedral: a catedral da recordação. Nela dirigimos preces ao deus de nossa história de vida. A experiência interior, por não poder ter princípio nem num dogma, nem na ciência (“o saber não pode ser nem seu fim nem sua origem”, como dirá Bataille em *A experiência interior*, à página 37), só tem finalidade nela mesma. “Abrindo-me à experiência interior, postulei seu valor, sua autoridade. Não posso de agora em diante ter outro valor nem outra autoridade” (BATAILLE, 2016, p. 37).

O passado, como descobrem Knausgård e Proust, requer nossa participação, como o faz a leitura literária, demandando aprofundarmo-nos em nós mesmos, pois só na cosmovisão individual estão os significados em potencial do mundo: “Um conjunto precisa do espírito que o considera: só é uno no espírito” (BATAILLE, 2017c, p. 53).

### **3.2 A solidão essencial**

Se pararmos para pensar na nossa infância, é possível recordar apenas alguns episódios, embora, em realidade, ela estivesse mergulhada em uma profusão de outros acontecimentos. Por que justamente aqueles episódios nos foram importantes? Como saber se não nos teria sido possível ter reagido de outra maneira a esses episódios, modificando, assim, nossa maneira de ver o mundo? As pessoas são como são, independentemente de tudo o que as cerca? A maneira como reagimos aos episódios vem antes do episódios? Refletindo sobre isso, Knausgård escreve: “Não é verdade que nascemos iguais e as exigências da vida acabam por deixar nossas vidas diferentes. É, na verdade, o contrário: nascemos desiguais e as exigências da vida deixam as nossas vidas mais iguais” (KNAUSGÅRD, 2014, p. 22).

Karl Ove é um personagem que passa muitas noites inquieto, andando pela casa, de um lado para o outro. “Parecia que eu era maior que o mundo, tudo cabia em mim, e já não havia espaço para eu me expandir”. A solidão essencial é o sentimento de que a humanidade é pequena. “Eu era maior que tudo. Aquele era um sentimento fantástico, mas me deixava inquieto, pois o mais importante nele era a expectativa, o que estava por

vir, o que eu faria, e não o que eu estava fazendo ou já tinha feito” Para aquietar-se e aplacar-se, força-se a manter-se imóvel até que o sono chegue.

Forcei-me a ficar deitado na cama, a me manter imóvel, a não mexer um músculo, não importava quanto tempo, até que o sono chegasse. Estranhamente, ele não demorou mais que alguns minutos, estava à espreita como um caçador fica à espreita da sua presa distraída, e eu não teria nem percebido o disparo não fosse um súbito tremor no pé, algo que me alertou para meus pensamentos, que estavam em outro mundo, era como se eu estivesse no convés de um barco enquanto uma baleia enorme mergulhava bem perto, nas profundezas, um sonho que se apoderava do meu ego, onde este se transformava no que o cercava, pois foi isso que aconteceu quando eu tremi, eu era um sonho, o sonho era eu. Tornei a fechar os olhos.

Não se mexa, não se mexa, não se mexa... (KNAUSGÅRD, 2015, p. 148).

Na solidão, temos a sensação de que o mundo é pequeno e que nos é possível dar conta de tudo, “apesar de a razão dizer exatamente o contrário: o mundo é sem fronteiras e incomensurável, o número de eventos infinito, o tempo presente uma porta aberta batendo ao sabor do vento da história” (KNAUSGÅRD, 2015, p. 202).

Destaco duas passagens em que se percebe o apreço de Karl Ove pela solidão. A primeira consiste na sensação de uma manhã, sentado no sofá, com dezesseis anos de idade, depois de uma noite de bebedeira (o ano, dessa vez, é 1984, mas é uma sensação atemporal em eterno retorno – por isso muitos leitores, homens e mulheres, identificam-se com a obra de Knausgård):

Lá fora tudo estava sossegado, como só costuma ficar no inverno. E, embora o céu estivesse encoberto e cinzento, uma luz branca e brilhante tomava conta da paisagem. Lembro de ter pensado que tudo que eu queria era estar exatamente ali, numa casa recém-construída, numa clareira iluminada no meio da floresta, cultivando a minha estupidez o quanto eu quisesse (KNAUSGÅRD, 2015, p. 134).

A segunda consiste na sensação de se ter 19 anos em uma viagem solitária de mochila nas costas:

Fiquei em meio à penumbra quente fumando e olhando para todas as luzes ao longo da estrada que pareciam cada vez mais definidas à medida que a noite caía, rodeado pelo rumor do tráfego que de vez em quando era interrompido por discretas mas súbitas batidas nas portas dos carros e pelas vozes repentinas das pessoas que se movimentavam pelo estacionamento, chegando ou saindo do posto de gasolina. Na parte de dentro as pessoas comiam sozinhas em silêncio, em meio a uma ou outra família com crianças que se esparramavam por cima da mesa. Eu me sentia repleto de um júbilo silencioso, era justamente aquilo o que eu mais amava, o familiar e o conhecido, uma estrada, um posto de gasolina, uma cantina, que no entanto não eram conhecidos, por toda parte havia detalhes que os diferenciavam dos lugares que eu conhecia (KNAUSGÅRD, 2017, p. 9).

Transportando os pensamentos para uma ausência, que, se por um lado frustra nosso cotidiano, por outro corresponde a uma verdade íntima, estamos no espaço da solidão essencial blanchotiana, que faz par com a solidão no mundo.

Quando estou só, não sou eu que estou aí e não é de ti que fico longe, nem dos outros, nem do mundo. Não sou o indivíduo a quem aconteceria essa impressão de solidão, esse sentimento dos meus limites, esse tédio de ser eu mesmo. Quando estou só, não estou aí. Isso não significa um estado psicológico, indicando o desaparecimento, a supressão desse direito de sentir o que sinto a partir de mim mesmo como de um centro. O que vem ao meu encontro não é que eu seja um pouco menos eu mesmo, é o que existe “atrás do eu”, o que o eu dissimula para ser em si.

Quando sou, *ao nível do mundo*, aí onde são também as coisas e os seres, o ser está profundamente dissimulado (assim como Heidegger nos convida a dar acolhida nele ao pensamento). Essa dissimulação pode tornar-se trabalho, negação. “Eu sou” (no mundo) tende a significar que somente sou se posso separar-me do ser: negamos o ser – ou, para esclarecê-lo por um caso particular, negamos, transformamos a natureza – e, nessa negação que é o trabalho e que é o tempo, os seres realizam-se e os homens erguem-se na liberdade “Eu sou”. O que me faz eu é essa decisão de ser quando separado do ser, o ser *sem* ser, o ser isso que nada deve ao ser, que recebe seu poder da recusa de ser, o absolutamente “desnaturado”, o absolutamente separado, isto é, o absolutamente absoluto (BLANCHOT, 2011, p. 275) [grifo do autor].

A solidão é a grandeza de colocar sua experiência interior em jogo sem se submeter à exigência de sentido; tudo fica suspenso, é, como dirá Bataille, o fundo das coisas. “Aquele que escreve a obra é apartado, aquele que a escreveu é dispensado” (BLANCHOT, 2011, p. 11). Solidão não é recolhimento. A solidão não estaria ligada ao ato da escrita; seria uma qualidade inerente da obra. “A obra exige que o homem que escreve se sacrifique por ela [...] que se torne ninguém, o lugar vazio e animado onde ressoa o apelo da obra” (idem). Estar apartado é estar na iminência de um começo de mundo, momento dilatado e solene. Cada um à sua maneira e cada um por sua conta, os leitores já conheceram essa aventura.

Estamos, na experiência interior leitora de mundo, em estado de solidão essencial, espaço ambivalente e criativamente aberto onde residem as representações que podemos criar para nossa própria fruição. Na solidão, o mundo ao redor desmorona e verdadeiro conhecimento torna-se a plenitude do silêncio. O silêncio é a “fôrma” mais adequada para as experiências inomináveis; é a consciência de que há certas experiências para as quais a linguagem não serve; é um traço importante da experiência interior: a solidão essencial em nada difere de uma dissipação sem limite das substâncias.

Para Bataille, o artista precisa se manter fiel a sua solidão. “Toda resposta subordina a existência humana. A autonomia – a soberania – do homem está ligada ao



fato de que ele é uma questão sem resposta” (BATAILLE, 2017, p. 170). Para o narrador de *Minha luta*, a resposta definitivamente não está na esfera social ou mesmo familiar, que não lhe traz nada (“Às vezes eu imaginava que libertação seria se todos os sentimentos de ternura pudessem ser raspados como a cartilagem dos tendões do joelho machucado de um atleta. Sem mais sentimentalismo, simpatia, empatia...” KNAUSGÅRD, 2015a, p. 200), a resposta é incendiar a angústia mediante a literatura.

[...] ela passou a embirrar com uma intensidade tal que eu julgaria impossível apenas dois meses antes, ao mesmo tempo também veio à tona uma vulnerabilidade insuspeita: ao menor indício de austeridade no meu tom de voz ou no meu comportamento, ela abaixava a cabeça, dava as costas para mim e se punha a chorar, como se desejasse nos mostrar sua raiva e ocultar seus sentimentos. 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 müsli 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. O que importa então é conseguir chegar à manhã seguinte, as fraldas que precisam ser trocadas a cada três horas, as roupas que precisam ser vestidas, o jejum que precisa ser servido, os rostos que precisam ser lavados, os cabelos que precisam ser penteados e presos, os dentes que precisam ser escovados, as brigas que precisam ser apartadas, os tapas que precisam ser evitados, os aventais e as botas que precisam ser colocados, antes que eu, levando o carrinho duplo dobrável numa das mãos e tentando conduzir as duas meninas com a outra, entre no elevador, que não raro ecoa o barulho das birras e brigas na descida até o térreo, saia no hall, onde as faço sentar no carrinho e ponho suas luvas e gorros, e caminhe pela rua, já lotada de gente que vai para o trabalho, para dez minutos depois deixá-las na escolinha, e assim ter as cinco horas seguintes livres para escrever, até que a exigente rotina das crianças assuma novamente o controle. Sempre tive uma grande necessidade de estar sozinho (KNAUSGÅRD, 2015a, p. 28)

Quando Knausgård declarou: “publicar foi uma forma de dizer ‘vão se foder, o meu livro é mais importante do que vocês’”, declarou-se contra as normas sociais, suas opressões, sufocações e potencialidades explosivas; declarou-se pela soberania da arte sobre a vida. Lógica excludente, e portanto essencialmente soberana.

A soberania em Bataille consiste de “uma violência sagrada com nenhuma concessão à sociedade” (BATAILLE, 2017, p. 21), de colocar tudo abaixo da experiência, e nada acima da experiência tornada arte. A concepção batailliana assume a literatura

como a expressão de uma “hipermoral” (BATAILLE, 2017, p. 9), um conhecimento angustiado que liga o desejo artístico a uma violência moral: operação soberana que faz nossa experiência interior *pertencer* à arte. Escreve o autor que “o domínio do proibido é o domínio trágico, ou melhor, do sagrado” (BATAILLE, 2017, p. 19), é por isso “que só podemos ter uma visão trágica do encantamento da vida” (idem, p. 21).

Operação soberana é o instante de suspensão das determinações morais, lapso deliberado para realmente o artista se colocar na obra. Escreve Bataille, em citação já parcialmente referida nesta tese:

A literatura é mesmo, como a transgressão da lei moral, um perigo. Sendo ignorância, ela é irresponsável. Nada repousa sobre ela. Ela pode dizer tudo. [...] Na verdade, aquilo de que está próxima a literatura, ligada desde o romantismo à decadência da religião (na medida em que, sob uma forma menos importante, menos inevitável, ela tende a reivindicar, discretamente, a herança da religião), é menos o conteúdo da religião que o do misticismo, que é, à margem da religião, um aspecto quase associal desta. Da mesma forma, o misticismo está mais próximo da verdade que me esforço por enunciar. Sob o nome de misticismo, não designo os sistemas de pensamento aos quais é dado esse nome vago; penso na ‘experiência mística’, nos ‘estados místicos’ experimentados na solidão. Nesses estados, podemos conhecer uma verdade diferente das que estão ligadas à percepção dos objetos (e, a seguir, do sujeito; ligadas, enfim, às consequências intelectuais da percepção). Mas essa verdade não pode ser formalizada. O discurso coerente não pode dar conta dela. Ela seria mesmo incomunicável se não pudéssemos abordá-la por duas vias: a poesia e a descrição das condições em que é comum se chegar a esses estados (BATAILLE, 2017, p. 22-23).

Em Knausgård, a relação com a sociedade é marcada por um processo de esvaziamento de sentido, engendrado, paradoxalmente, por uma demanda de sentido: o mundo lhe parece vazio, ou então uma mera forma exterior do nada, e você se sente vazio, mas ao mesmo tempo sente “fome, não fome de comida, mas uma fome de todo o resto” (KNAUSGÅRD, 2017, p. 27). Como resultado, “A vida que eu vivia não era minha. Eu tentava fazer com que se tornasse minha, essa era a minha luta, porque eu queria, mas não conseguia, o anseio por outras coisas frustrava completamente tudo o que eu fazia” (KNAUSGÅRD, 2014, 60-70). Através da escrita de *Minha luta*, o narrador tenta suplantar a sociedade que ele carrega dentro de si:

Larguei o copo de volta na mesa e apaguei o cigarro. Dos meus sentimentos pelas diversas pessoas com quem eu tinha acabado de passar várias horas não restava mais nada. Podiam tocar fogo no bando inteiro que eu não sentiria nada. Essa era uma regra na minha vida. Quando eu estava junto com os outros eu me sentia ligado a eles, a proximidade que eu sentia era sem precedentes, a empatia era intensa. Na verdade, tão intensa que o bem-estar dos outros era sempre mais importante do que o meu. Eu me subordinava quase até os limites da autodestruição; as opiniões e as ideias dos outros, devido a um mecanismo totalmente além do meu controle, eram postos à frente dos meus próprios

sentimentos e ideias. Mas no instante em que eu me via sozinho, os outros não significavam mais nada para mim (KNAUSGÅRD, 2014, p 69).

Jean Dubuffet, no livro intrigantemente intitulado *Asfixiante cultura*, afirma que a atividade criativa do artista “é fortemente individual, e por conseguinte em completo antagonismo a toda função social”, algo que Pierre Bourdieu aprovaria: “defender-se contra a dominação exercida pela cultura e em seu nome deveria fazer parte da cultura” (BOURDIEU, 2013, p. 13)

Bataille, em *A literatura e o mal*, coletânea de “estudos que correspondem a [seu] esforço para desentranhar o sentido da literatura”, assume a literatura como a expressão de uma “hipermoral”; com disposição semelhante à de Knausgård, que, contrariando a moral dominante, preferiu publicar seu livro do que manter-se estimado pela família, Bataille afirma que “literatura é o essencial ou não é nada. O Mal – uma forma aguda do Mal – de que ela é a expressão tem para nós, acredito, valor soberano. Mas essa concepção não prescreve a ausência de moral, ela exige uma ‘hipermoral’” (BATAILLE, 2017c, p. 9).

A literatura é mesmo, como a transgressão da lei moral, um perigo. Sendo ignorância, ela é irresponsável. Nada repousa sobre ela. Ela pode dizer tudo. [...] Na verdade, aquilo de que está próxima a literatura, ligada desde o romantismo à decadência da religião (na medida em que, sob uma forma menos importante, menos inevitável, ela tende a reivindicar, discretamente, a herança da religião), é menos o conteúdo da religião que o do misticismo, que é, à margem da religião, um aspecto quase associal desta. Da mesma forma, o misticismo está mais próximo da verdade que me esforço por enunciar. Sob o nome de misticismo, não designo os sistemas de pensamento aos quais é dado esse nome vago; penso na ‘experiência mística’, nos ‘estados místicos’ experimentados na solidão. Nesses estados, podemos conhecer uma verdade diferente das que estão ligadas à percepção dos objetos (e, a seguir, do sujeito; ligadas, enfim, às consequências intelectuais da percepção). Mas essa verdade não pode ser formalizada. O discurso coerente não pode dar conta dela. Ela seria mesmo incomunicável se não pudéssemos abordá-la por duas vias: a poesia e a descrição das condições em que é comum se chegar a esses estados (BATAILLE, 2017c, p. 22-23).

O projeto literário knausgardiano condiz com a “sensibilidade livre”, conforme Bataille a pondera: “no sentido daquilo que não é subordinado a nada de outro que não seu primeiro movimento, indiferente a qualquer consideração exterior” (BATAILLE, 2017c, p. 42).

Falamos anteriormente sobre o escândalo de tornar público o privado. Preservar e respeitar a vida privada, Knausgård não respeitou essa regra moral. Para ele, quem manda é a arte, a literatura é o infinito de possibilidades do objeto da escrita ou não é nada. O autor escolhe um objeto e escreve sobre ele da forma que quiser. A liberdade é essencial

à literatura. Se a um autor é ordenado que, ao escrever, não o faça dessa nem daquela maneira e que não aborde tal ou tal temática, não é mais literatura, é “literatura”. Observe-se Derrida, em seu *Essa estranha instituição chamada literatura*:

O espaço da literatura não é somente o de uma ficção instituída, mas também o de uma instituição fictícia, a qual, em princípio, permite dizer tudo. Dizer tudo é, sem dúvida, reunir, por meio da tradução, todas as figuras umas nas outras, totalizar formalizando; mas dizer tudo é também transpor [franchir] os interditos. É liberar-se [s'affranchir] - em todos os campos nos quais a lei pode se impor como lei. A lei da literatura tende, em princípio, a desafiar ou a suspender a lei. Desse modo, ela permite pensar a essência da lei na experiência do “tudo por dizer”. É uma instituição que tende a extrapolar [déborder] a instituição (DERRIDA, 2014, p. 49).

O narrador de *Minha luta* é um coração, um “mundo” de emoções não comunicadas a ninguém exceto seus leitores, perambulando entre formas indiferentes. No trecho abaixo, repare como nós, leitores, somos postos como únicas testemunhas do sentimento do narrador.

— Vou trocar a fralda da Heidi antes de vocês irem embora — eu disse. — Você trouxe a bolsa aqui para cima?

— Trouxe, está no corredor.

— Está bem — eu disse antes de sair para buscar uma fralda. Na sala Vanja e Achilles corriam de um lado para outro, pulavam do sofá para o chão, riam, se levantavam e pulavam outra vez. Senti meu peito se encher de ternura. Me inclinei para frente e juntei uma fralda e um pacote de lenços umedecidos enquanto Heidi se agarrava a mim como um pequeno coala. O banheiro não tinha trocador, então eu a coloquei no tapete, tirei a meia-calça, soltei as duas tiras adesivas e joguei a fralda no cesto de lixo embaixo da pia enquanto Heidi me encarava com uma expressão séria.

— Pipi! — ela disse. Em seguida virou a cabeça para o lado e fixou o olhar na parede, indiferente aos meus movimentos para colocar a fralda nova, como fazia desde que era criança de colo. — Assim — eu disse. — Prontinho. Peguei as mãos dela e a coloquei de pé. A meia-calça, que estava um pouco úmida, eu dobrei e guardei na bolsa, e depois a vesti com a calça de abrigo que estava lá dentro, e vi a jaqueta marrom de veludo com acabamento em matelassê que ela tinha ganhado de Yngve no aniversário de um ano. Linda apareceu quando eu estava às voltas com os sapatos.

— Eu também não vou demorar — eu disse. Nos beijamos, Linda pegou a bolsa em uma mão, Heidi na outra e as duas foram embora.

Vanja corria a toda velocidade pelo corredor com Achilles de arrasto em direção ao que devia ser o quarto, onde a voz empolgada dela se fez ouvir pouco tempo depois. A ideia de voltar e me sentar à mesa da cozinha mais uma vez não pareceu muito atraente, então abri a porta do banheiro, tranquei a porta atrás de mim e fiquei parado sem me mexer por alguns minutos. Depois lavei o rosto com água fria, me sequei com todo cuidado em uma toalha felpuda e encarei meus próprios olhos no espelho, tão escuros e em um rosto tão repleto de frustração que quase tive um sobressalto quando vi. (KNAUSGÅRD, 2014, p. 48).

A pessoa que você é de modo privado não necessita interpretação nem mediação poética da escrita; a vida te pertence por inteira e ao mesmo tempo basta-se a si mesma, e morrerá com você. Mas quando lemos, procuramos, pela poética, um modo de nos

expressarmos. Um subterfúgio para sentir ou dizer algo significativo. A literatura nos mostra a riqueza da solidão: não há fronteiras entre a solidão e a comunicação com os outros pela literatura. Ali, “você”, “eu”, só existe uma voz.

Este longo queixume da alma que julga viver fechada em si mesma só em aparência é um monólogo, visto que os ecos da realidade a fazem desviar-se, e essa vida é como um ensaio de psicologia subjetiva espontaneamente desenvolvido, mas que, a todo momento, fornece a sua “ação” ao romance puramente realista, de uma outra realidade, de uma outra existência, cujas peripécias, por seu turno, vêm infletir a curva e mudar a direção do ensaio psicológico (PROUST, 2016c, p. 394).

É ponto a ser levado em conta ainda que a solidão – sua exigência de insubordinação extrema – está sempre associada a uma comunidade, à alteridade. “Nas pessoas que amamos existe, à [sic] elas imanente, determinado sonho que nem sempre sabemos discernir mas que buscamos alcançar” (PROUST, 2016c, p. 668). A cena seguinte mostra Karl Ove criança fazendo a importante descoberta da solidão na alteridade.

[...] a escuridão que qualquer pensamento relacionado a Anne Lisbet desencadeava em mim pertencia a uma categoria totalmente distinta da outra escuridão que vez ou outra tomava conta de mim, aquela escuridão que fazia tudo parecer obscuro e pesado, e que Geir também conhecia. Numa tarde estávamos no quarto de Geir e ele me perguntou o que eu tinha.

— Não é nada — eu disse.

— Mas você não disse uma palavra! — ele respondeu.

— Ah — eu disse. — Estou tão triste!

— Por quê?

— Não sei. Não tem nenhum motivo definido. Simplesmente estou triste.

— Às vezes eu também me sinto assim — ele me disse.

— É mesmo?

— É.

— E você simplesmente fica triste, sem que nada de especial tenha acontecido?

— É. Eu também me sinto assim.

— Eu não sabia — respondi. — Não sabia que as outras pessoas também se sentem assim.

— Podemos chamar por esse nome — ele disse. — “Assim”. Desse jeito podemos explicar quando nos sentimos assim. Podemos dizer “Estou me sentindo assim” e vamos nos entender na mesma hora.

— É uma boa ideia — eu disse” (KNAUSGÅRD, 2015b, p. 213).

A solidão é verdade humana, universal. É preciso compreender a solidão essencial nos outros, tanto quanto é preciso compreender em nós mesmos a comunidade da solidão:

a solidão (em que estou) – no limite de um soluço que o ódio de si mesmo estrangula. O desejo de comunicar crescendo à medida que são recusadas comunicações fáceis, irrisórias. [...] Renunciando ao homem “médio” pelo extremo, recusamos uma humanidade degradada [...] Recusamos ao mesmo tempo tudo que não seja o “deserto” onde o extremo tem lugar, “deserto” onde se desencadeiam saturnais de solitário!... o ser é ali ponto ou onda, mas é, ao que parece, o único ponto, a única onda; em nada o solitário está separado do

“outro”, mas o outro não está ali. E se o outro estivesse ali? [...] Assim, falo, tudo em mim se dá aos outros!... (BATAILLE, 2016, p. 171).

É possível à solidão deitar-se na imensa luz da alteridade. Por meio da verdade poética da literatura, não há nenhum limite de alteridade. A alteridade é uma figura de uma comunidade. Na literatura, a comunidade, o desejo e a necessidade de sermos um só com a alma do mundo.

### 3.3 Morte: mundos que se abrem

A morte pode ser vista como uma forma separada de existência que nos cerca. Escreve Knausgård:

No exato instante em que a vida abandona o corpo, ele passa para os domínios da morte. As lâmpadas, as malas, os tapetes, as maçanetas, as janelas. A terra, os campos, os rios, as montanhas, as nuvens, o céu. Nada disso nos é estranho. Estamos permanentemente rodeados por objetos e fenômenos do mundo dos mortos (KNAUSGÅRD, 2015, p. 8).

Mais do que rodeados, estaríamos, para o autor, permanentemente e irremediavelmente em contato com o mundo dos mortos. Quando Knausgård, ao longo de todo o romance, valoriza textualmente bagatelas mundanas como

peguei o bule e me servi. O chá marrom-escuro, quase igual madeira, subiu pela xícara branca. Algumas folhas rodopiaram e ficaram flutuando, outras se depositaram no fundo como um tapete negro. Acrescentei leite, três colherinhas de açúcar, mexi, esperei até que as folhas voltassem a pousar no fundo da xícara, e bebi.

Hum.

Lá fora, um removedor de neve passou rapidamente, com as luzes piscando (KNAUSGÅRD, 2015, p. 82),

ele operacionaliza uma relação com a morte, nossa inevitável relação com o mundo dos mortos. É a vida que precisamos viver, sempre em relação com os objetos inanimados do mundo exterior e suas formas. Se o mundo exterior fosse todo feito só de lama, valorizaríamos – às vezes com entusiasmo – a lama, pois seria a única coisa que teríamos; sem ela, solidão.

Temos duas realidades, a realidade da solidão e a realidade da morte – morte presencial, os domínios da morte citados acima. Se a textualização excessiva de cenas tediosas, do tipo “peguei o bule, me servi e fiquei olhando para o líquido”, tem alguma necessária função na narrativa, é a de lançar aos leitores a afirmação de que a vida fora da experiência exterior é esse reino da morte. A questão central que deve se colocar a

seguir é: “quem sou eu, que vive nesse reino da morte, e o que eu posso fazer para que a morte se abra a uma significação”? Devemos entender a solidão essencial como terreno onde tudo é possível; mas não devemos esquecer que a vida tediosa que nos cerca é única não-fantasia. O mundo dos bules de chá e da louça por lavar é o nosso mundo; é preciso abri-lo de alguma forma.

É significativo que Karl Ove, em meio ao sofrimento vivido durante a limpeza da casa em que seu pai morreu, encontre tempo para distrair-se às custas do reino da morte. Leia-se o trecho seguinte (em torno de algo que parecerá uma jocosidade, apenas, mas significativa para o argumento), e note-se os dois mundos em movimento, o da vida, interior, subjetivo, e o do mundo exterior, morto, aberto:

[E]nfiei a bituca no gargalo de uma garrafa verde de Heineken. Se eu sugerisse que deveríamos nos reunir ali depois do funeral, algo que, eu tinha certeza, ele diria ser impossível, a diferença entre nós, que eu não queria que fosse visível, se tornaria óbvia. Ele faria o papel da pessoa realista e prática, eu seria o idealista e sonhador. Papai era o pai de nós dois, mas não da mesma maneira, e meu desejo de fazer do funeral uma espécie de reparação, juntamente com a minha tendência de chorar o tempo todo enquanto Yngve não derramava uma lágrima, poderia ser interpretado como uma prova de que minha relação com papai era mais íntima e, eu suspeitava, como uma crítica velada ao comportamento de Yngve. Eu não achava isso, apenas temia a possibilidade de que as coisas fossem entendidas assim. [...] Uma fina coluna de fumaça subiu da garrafa junto à parede. Logo, o cigarro não estava totalmente apagado. Olhei em volta procurando algo para colocar em cima da boca da garrafa. O prato que vovó usara para dar comida à gaivota, talvez? Ainda havia dois pedaços de almôndega nele e um pouco de molho, mas poderia funcionar, pensei, equilibrando-o com cuidado.

“Que está fazendo?”, perguntou Yngve, olhando para mim.

“Uma pequena escultura”, eu disse. “Almôndega e cerveja no jardim chama-se ela. Ou, melhor dizendo, Meatball and beer in the garden.” Levantei-me e dei um passo para trás. “A cereja do bolo é a fumaça subindo”, acrescentei. “De certo modo, ela torna a obra interativa. Não se trata apenas de uma escultura comum. E os restos de comida representam a deterioração. Isso também é interativo, um processo, algo que flui. Ou o próprio fluxo. Um contraponto à inércia. E a garrafa de cerveja está vazia, já não tem função alguma, pois o que é um recipiente que não contém nada? Não é nada. Mas o nada tem uma forma, compreende? Essa forma é o que eu tento demonstrar aqui.”

“Hum”, fez ele.

Puxei mais um cigarro do maço que estava sobre o parapeito, embora nem estivesse a fim de fumar, e o acendi.

“Sabe?”, eu disse.

“O quê?”

“Tenho pensado numa coisa. Tenho pensado muito, aliás. Em fazermos a cerimônia fúnebre aqui. Aqui na casa. Podemos deixá-la em ordem em uma semana, se dermos duro. Detesto o fato dele ter destruído tudo, e de nós não conseguirmos recuperar o estrago (KNAUSGÅRD, 2015, p. 315-316).

Proust, em sua obra, esforça-se por reunir harmonicamente um sentido abstrato à realidade imediata. Segundo Czapski, “toda grande obra é profundamente ligada de uma

maneira ou de outra à própria matéria da vida do autor” (CZAPSKI, 2018, p. 18). Mesmo em um movimento para fora, a “grande” obra permanece dialeticamente relacionada a matéria de vida do escritor.

Em alguns dias bonitos fazia tanto frio, estávamos em tão ampla comunicação com a rua que parecia que haviam derrubado as paredes da casa, e cada vez que passava o bonde o seu timbre ressoava como o teria feito uma faca de prata batendo numa casa de vidro. Mas era sobretudo em mim que eu ouvia inebriado um som novo emitido pelo violino interior. Suas cordas são retesadas ou soltas por simples diferenças de temperatura e da luz exteriores. Em nosso ser, instrumento que a uniformidade do hábito fez silencioso, o canto nasce desses desvios, dessas variações, origem de toda música: o tempo que faz em certos dias transporta-nos logo de uma nota a outra. Reencontramos a ária esquecida cuja necessidade matemática poderíamos ter adivinhado e que nos primeiros instantes cantamos sem conhecer. Somente essas modificações internas, conquanto vindas de fora, renovariam para mim o mundo exterior. Portas de comunicação, desde há muito condenadas, reabririam-se em meu cérebro. A vida de certas cidades, a alegria de certos passeios retomavam o seu lugar em mim. Fremindo todo inteiro ao redor da corda vibrante, eu teria sacrificado minha mortífera vida de outrora e o meu porvir, apagados pela borracha do hábito, por esse estado tão particular (PROUST, 2016c, p. 22).

Na relação com os objetos, Bataille afirma que podemos nos rebelar contra a inteligência usando a inteligência contra ela mesma para criar uma oportunidade de encontrar uma saída para a experiência consciente torturante. A violência da arte pode rasgar as estruturas construídas do mundo dos sujeitos e objetos em que a vida é sufocada, e dar-nos acesso a “experiências soberanas de imanência”:

desde o início o instrumento é um objeto fabricado e, reciprocamente, um objeto fabricado é em certo sentido um instrumento. A única via que libera o objeto fabricado da servidão do instrumento é a arte, entendida como um fim verdadeiro (BATAILLE, 2015, p. 3).

Em *Minha luta*, assim como em *Em busca do tempo perdido*, há muito desse diálogo entre interioridade e exterioridade que resulta em diferentes formas de ver o mundo. Para Proust, “a realidade não passa jamais de uma isca”, tudo é interior e o eu, uma zona movente, instrumento de relação, “violino interior [cujas] cordas são retesadas ou soltas por simples diferenças de temperatura e da luz exteriores” (PROUST, 2016c, p. 22). Em Knausgård, inúmeras imagens de diálogo interior-exterior são sugeridas.

Quando fomos para a rua e caminhamos até o carro, alguma coisa tinha mudado. O que eu via, o que estava ao nosso redor, não era mais nítido para mim, era como se tivesse sido arrastado para segundo plano, e em volta de mim se instalara uma espécie de campo desprovido de qualquer significado. O mundo desaparecera, era essa a sensação que eu tinha, mas eu não me importava, pois papai havia morrido. Enquanto a agência funerária com sua riqueza de detalhes permanecia vívida, quase palpável, na minha mente, a paisagem da cidade se tornara difusa e cinzenta, era um lugar por onde eu andava apenas porque era obrigado a fazê-lo. Eu não passara a pensar diferente, a minha realidade interior não tinha mudado, a única diferença era que agora



ela precisava de um lugar maior e portanto afastara a realidade exterior. Não havia outra explicação (KNAUSGÅRD, 2015, p. 260).

Diz-nos Bataille que “a mola propulsora da atividade humana é geralmente o desejo de atingir o ponto mais afastado do domínio fúnebre [...], apagamos por toda parte os rastros, os signos, os símbolos da morte, ao preço de esforços incessantes” (BATAILLE, 2017c, p. 65).

Em comparação, *Minha luta* inicia-se com um extenso ensaio sobre o fúnebre, sobre as primeiras ações fisiológicas dos cadáveres e como a sociedade se encarrega deles, e sobre os domínios formais do que é ausente de vida. O ensaio introduz, de modo geral, duas características essenciais na poética knausgårdiana: a cosmovisão segundo a qual pertencem ao domínio da morte objetos e fenômenos que nos rodeiam permanentemente ao longo de nossa vida, e, além disso, idiosincrasias bastante desconfortáveis para a maioria dos leitores.

O corpo torna-se da morte quando a vida abandona o corpo. É óbvio, mas gigantesco se posto na perspectiva da obra: só são vida nossos sentimentos e nossas relações, nossos corações e nossos intelectos. Assim sendo, pergunte-se por que escrever um livro, que é morte, papel e tinta, *words, words, words*. Porque, para um artista, a morte, sendo forma, é tudo o que ele tem para tentar fixar alguma vida antes que seu coração pare de bater.

Blanchot afirma que “a arte não deve partir das coisas hierarquizadas e ‘ordenadas’ que a nossa vida ‘ordinária’ nos propõe”, uma vez que, “na ordem do mundo”, essas coisas “valem, e umas valem mais do que outras”; a arte, por outro lado, existe como a impossibilidade do céu, e “ignora essa ordem, interessa-se pelas realidades segundo o desinteresse absoluto, essa distância infinita que é a morte” (BLANCHOT, 2011, p. 165). O que Knausgård realiza em *Minha luta*, especialmente no primeiro volume, é a estilização dessa distância.

O narrador de *Minha luta* se confunde com seu autor, embora dentro dos limites da forma escrita, a partir dos quais o autor utiliza sua obra para (além de representar a si mesmo desnudado em um sentido mais pleno do que alcançaria sem ela) mortificar-se, expurgar-se.

Em conclusão, mais uma vez trago Proust para dialogar com a ideia do Ser como instrumento de criação de cosmovisão.

Nos dias em que eu não descia à casa da Sra. de Guermantes, a fim de que o tempo me parecesse menos longo, durante aquela hora que precedia o regresso da minha amiga, eu folheava um álbum de Elstir ou um livro de Bergotte. Então – como as próprias obras que parecem dirigir-se apenas à vista e ao ouvido exigem que, para desfrutá-las, nossa inteligência desperta colabore estreitamente com esses dois sentidos – eu fazia, sem perceber, que saíssem de mim os sonhos que Albertine suscitara outrora, quando não a conhecia ainda, e que a vida cotidiana havia extinto. Eu os lançava na frase do músico ou na imagem do pintor como um crisol, e deles alimentava a obra que estava lendo. E esta, sem dúvida, me parecia mais viva. Porém Albertine não ganhava menos em ser desse modo transportada de um dos dois mundos a que temos acesso e onde podemos situar alternativamente um mesmo objeto, em escapar assim à esmagadora pressão da matéria para nos recrearmos nos fluidos espaços do pensamento. De súbito acontecia-me, e por um instante, poder sentir pela tediosa moça ardentes afetos. Nesse momento, ela parecia uma obra de Elstir ou de Bergotte, eu experimentava uma exaltação momentânea por ela, vendo-a no recuo da imaginação e da arte (PROUST, 2016c, p. 46).

No recuo da imaginação, a tudo (o reino da vida e o reino da morte) se abre para a arte. É na arte que se percebe a perspectiva humana da morte: “uma convivência secreta com a natureza inapreensível, ininteligível, das coisas” (BATAILLE, 2017, p. 57). Pela arte, uma tentativa de reintegração nossa à dimensão sagrada da experiência interior.

### **3.4 Inexauribilidade: um senso de religiosidade literária**

Palavras desprovidas de semântica pertencem à morte, pois desprovidas de humanidade. É necessária a performance da leitura, o violino interior, se se quer alcançar o frêmito de que fala Proust:

Mas era sobretudo em mim que eu ouvia inebriado um som novo emitido pelo violino interior. Suas cordas são retesadas ou soltas por simples diferenças de temperatura e da luz exteriores. Em nosso ser, instrumento que a uniformidade do hábito fez silencioso, o canto nasce desses desvios, dessas variações, origem de toda música: o tempo que faz em certos dias transporta-nos logo de uma nota a outra. Reencontramos a ária esquecida cuja necessidade matemática poderíamos ter adivinhado e que nos primeiros instantes cantamos sem conhecer. Somente essas modificações internas, conquanto vindas de fora, renovariam para mim o mundo exterior. Portas de comunicação, desde há muito condenadas, reabram-se em meu cérebro. A vida de certas cidades, a alegria de certos passeios retomavam o seu lugar em mim. Fremino todo inteiro ao redor da corda vibrante, eu teria sacrificado minha mortífera vida de outrora e o meu porvir, apagados pela borracha do hábito, por esse estado tão particular (PROUST, 2016c, p. 46).

Ou o êxtase de que fala Bataille:

Esses transe, arrebatamentos e estados teopáticos que foram descritos a porfia por místicos de todos os credos (hindus, budistas, muçulmanos ou cristãos — sem falar dos que, mais raros, não pertencem a uma religião) têm o mesmo sentido: trata-se sempre de um desapego em relação à conservação da vida, da indiferença a tudo o que tende a assegurá-la, da angústia sentida nessas condições até o instante em que as forças do ser naufragam, da abertura enfim para esse movimento imediato da vida que é habitualmente comprimido e que se libera de repente no transbordamento de uma alegria infinita de ser (BATAILLE, 2017, p. 272).

Para Bataille, o êxtase pode prescindir da representação de Deus e está relacionado ao silêncio e ao dilaceramento, sendo um estado “mais intenso que a volúpia erótica”, um estado que nos faz soluçar e “torna triste e pesado morrer” (BATAILLE, 2017b, p. 55)

Uma obra literária é um lugar para estar, não uma imitação verbal de um mundo pré-existente, mas um outro mundo, infinitamente explorável. A principal preocupação artística de Knausgård é aquilo que ele chama de “estar na inexauribilidade”, preocupação pela primeira vez citada à metade do primeiro volume. Sentado na sala durante uma madrugada insone, Karl Ove folheia um livro de Constable.

Bastava bater os olhos nas imagens e eles se enchiam de lágrimas, tal era o arrebatamento que algumas das pinturas me causavam. [...] 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. Pois, se eu observava a pintura que me provocava a impressão mais forte, não havia nada nela que pudesse explicar a intensidade do meu sentimento. Acima uma faixa de céu azul. Abaixo, névoa esbranquiçada. Depois as cascatas de nuvens. Brancas onde a luz do sol batia, verde-claras nas partes mais ensombrecidas, verde-escuras e quase negras nas áreas mais densas e distantes do sol. Azul, branco, turquesa, verde-claro, verde-escuro. Era só isso. [...] Eu havia estudado história da arte, e estava habituado a descrever e analisar a arte. Mas jamais escrevi sobre o mais importante, a experiência da arte para mim. Não apenas porque não seria capaz, mas também porque os sentimentos que as pinturas despertavam em mim iam de encontro a tudo que eu aprendera sobre o que era arte e para que ela servia. Então eu guardava isso comigo. Ia sozinho à Nationalgalleri em Estocolmo, ou à Nasjonalgalleri em Oslo ou à National Gallery em Londres, e observava as obras. Experimentava assim uma espécie de liberdade. Não precisava justificar meus sentimentos, não havia ninguém a quem eu tivesse que me reportar e nada que devesse discutir. Liberdade, porém não paz, porque, mesmo que as pinturas retratassem cenas pastorais, como as paisagens arcaicas de Claude, 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 (KNAUSGÅRD, 2015a, p. 191-192).

Após um parágrafo em que o narrador reflete sobre como, tendo estudado história da arte, está habituado a descrever e analisar arte, embora nunca tenha escrito “sobre o mais importante, a experiência da arte para mim”, o narrador se aproxima de uma síntese explicatória desse sentimento intenso e misterioso que experimenta diante da arte: liberdade.

Experimentava uma espécie de liberdade. Não precisava justificar meus sentimentos, não havia ninguém a quem eu devesse me reportar e nada que devesse discutir. Liberdade, porém não paz, porque, mesmo que as pinturas retratassem cenas pastoris, eu sempre ficava agitado depois de vê-las, pois o que traziam, no núcleo de sua experiência, era inexauribilidade, e isso despertava em mim uma espécie de desejo. Não encontro explicação melhor. Desejo de estar dentro da inexauribilidade. Era como eu me sentia naquela noite. Fiquei folheando o livro de Consable durante quase uma hora. Voltava à página da pintura das nuvens esverdeadas, e toda vez ela evocava as mesmas emoções. Era como se duas diferentes formas de reflexão surgissem e desaparecessem na minha consciência, uma com seus pensamentos e racionalizações, a outra com seus sentimentos e impressões, e, muito embora existissem lado a lado, uma excluía os insights alcançados com a outra. [...] 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, 2015a, p. 192).

A experiência acima é explorada por Bataille:

A experiência é a colocação em questão (à prova), na febre e na angústia, daquilo que um homem sabe do fato de ser. Se, nessa febre, ele apreender alguma coisa, qualquer que seja, não poderá dizer: “eu vi isto, o que vi é assim”; não poderá dizer “vi Deus, o absoluto ou o fundo dos mundos”; poderá dizer apenas: “o que vi escapa ao entendimento”, e Deus, o absoluto e o fundo dos mundos não são nada senão categorias do entendimento (BATAILLE, 2017a, p. 34).

É impressionante o quanto Karl Ove busca o êxtase, em todos os volumes da obra, seja através da música, da bebida, ou do sexo, mas essas experiências têm uma expectativa de vida muito curta. No último volume, alternativas mais duradouras se apresentam. Na universidade, Karl Ove estuda literatura e começa a ler história e crítica. Lendo esses livros, ele pode sentir algo que se abre. Como o narrador d’*A busca...*, Karl Ove descobrirá, ao cabo de muitas experiências, que melhor é uma vida longe da amizade<sup>37</sup> e otimamente dedicado ao trabalho, ao ofício de descrever: “tencionava recomeçar a viver na solidão a partir do dia seguinte, se bem que agora com um objetivo preciso”, escreve Proust, “o dever de compor minha obra era mais importante que o de ser polido, ou até mesmo indulgente” (PROUST, 2016c, p. 781-782).

---

<sup>37</sup> De que me serviria se, durante alguns anos, ainda perdesse tempo em reuniões, fazendo deslizar ao eco mal expirado de suas palavras o som igualmente vão das minhas, pelo estéril prazer de um contato mundano que exclui qualquer aprofundamento? Não seria melhor que, dos gestos que faziam, das palavras que pronunciavam, de sua vida, de sua natureza, eu tentasse traçar a curva e extrair as leis gerais? Infelizmente, teria de lutar contra o hábito de me pôr no lugar dos outros, hábito que, se favorece a concepção de uma obra, retarda-lhe a execução. Pois, devido a uma polidez superior, ela nos leva a sacrificar aos outros não só o nosso gosto, mas também nosso dever, quando, do ponto de vista alheio, esse dever, qualquer que seja, é o de permanecer na retaguarda, onde será útil, aquele que não pode prestar serviço no front, sendo considerado comodismo o que na realidade não é (PROUST, 2016c, p. 782).

Perguntado se ele achava que a vida dele merecia o tipo de atenção dada em seu *Minha luta*, Knausgård respondeu que a vida de todo mundo merece o tipo atenção que ele deu a sua vida no livro. Proust, como nota Fernando Py em prefácio ao último volume, “o Narrador [...] se dirige à *individualidade criadora de todos os leitores*<sup>38</sup>” [grifo nosso]. Observemos um trecho em que o autor francês faz isso:

Quanto ao livro interior de signos desconhecidos (signos em relevo, dir-se-ia, que minha atenção, explorando o inconsciente, ia procurar, feria, contornava, como um mergulhador que faz sondagens), para cuja leitura ninguém poderia me ajudar com nenhuma regra, essa leitura consistia num ato criador para o qual coisa alguma nos pode suprir ou até colaborar conosco. Assim, quantos deixam de escrevê-lo desviando-se para outras tarefas! (PROUST, 2016c, 699).

O inacessível que se nos abre, sensação de “uma convivência secreta com natureza inapreensível, ininteligível, das coisas” (BATAILLE, 2017, p. 57).

Se a existência humana, à questão: “O que há?”, responde outra coisa que não: “Eu e a noite, ou seja, a interrogação infinita”, ela se subordina à resposta, ou seja, à natureza. Em outros termos, ela se explica a partir da natureza e renuncia assim à autonomia. A explicação do homem a partir de um dado (de um lance de dados qualquer que substitui algum outro) é inevitável, mas vazia na medida em que *responde* à interrogação infinita: formular esse vazio é, ao mesmo tempo, *realizar* a potência autônoma da interrogação infinita (BATAILLE, 2017, p. 170) [grifo do autor].

Os acontecimentos da obra são, todos, registrados com a mais profunda intimidade, na região onde o senso sacral arrebatava. É Vilém Flusser quem nos afirma: “Não é da crítica da religião que devemos esperar um esclarecimento do fenômeno religioso. [...] Somos, nesse esforço, remetidos a nossa vivência interna, à religiosidade. É ela, embora tão variável e insegura, nossa única via de acesso ao sagrado” (FLUSSER, 2002, p. 16).

A Leitura Religiosa, por seu turno, também é uma vivência interna, e consiste em explorar o alcance emocional da ideia de deidades da literatura. Ler consiste, para o Leitor Religioso, em buscar o contato com o Literário, visto aqui como O Eterno, O Senhor Deus. Com a mesma devoção dos homens bíblicos, ler é abrir-se ao mundo. É na consciência que Deus se manifesta. A consciência é soberana, nosso deus se interessa sobretudo pelas formas artísticas geradas pela individualidade que, com a sensibilidade amolecida, entrega-se ao seu domínio; não se interessa muito pelas individualidades em si – a psicologia é, para o devoto (ou seja, para o artista desta religião, autor ou leitor),

---

<sup>38</sup> PY, F. In: PROUST, M., *Em busca do tempo perdido*, 2016, volume III, página 9.

algo que ele não conseguiu destruir em si, por enquanto, e com que ele se vê obrigado a lidar. O deus da literatura é como qualquer outro: supremo demais para sobrestimar as psicologias, deseja mais uma obra!

A leitura literária é uma sensibilidade: “uma sensibilidade tornada, por liberação daquilo que atinge os sentidos, tão interior que o mínimo detalhe do exterior, a queda de um alfinete, um estalido, passam a ter uma imensa e longínqua ressonância” (BATAILLE, 2017, p. 49).

A leitura literária funciona como a catedral da recordação: “recordações que acabavam de me assaltar e nas quais, em vez de me fazer uma ideia mais lisonjeira de mim mesmo, pelo contrário, quase duvidara da realidade atual do meu eu” (PROUST, 2016c, p. 695). Experiência de fundir-se ao objeto como descreve Bataille, anular-se; lemos para nos tornar um com outra coisa. Experiência de estar *sem individualidade* (*selfless*), tão cara ao personagem Karl Ove e ao autor empírico. A verdade da leitura – na qual o Leitor Religioso tem fé – é um êxtase inexaurível do qual tudo flui, todas as cosmovisões; localiza-se no espaço o Eu e as palavras, entre as ideais e o mundo dos mortos. Você e eu somos apenas breves lampejos de luz no sonho de Deus. Pelas palavras vamos – em uma experiência de imersão e ascensão simultâneas – em direção ao divino. O eu é uma ilusão. Não há eu. O ego é uma construção mental. Isso explica por que constantemente precisa ser inflado e defendido. Não existe realmente. O você aos cinco anos de idade, o você aos trinta anos de idade, e você aos sessenta anos de idade não são os mesmos você – porque nunca houve um você. Você, lendo, chama-se vida. Vida. É isso. Isso é o que você é. *É isso! É para aí que você tem que ir!*

A leitura literária é a experiência interior de ser, à semelhança de deus, criador. E não há experiência interior, segundo Bataille, “sem uma comunidade daqueles que a vivem” (BATAILLE, 2016, p. 56). A leitura literária aspira ao senso artístico tal como o descreve Proust: “senso artístico, ou seja, submissão à realidade interior” (PROUST, 2016c, p. 702). A leitura literária aspira ao êxtase de um momento fora do tempo: “júbilo extratemporal” (PROUST, 2016c, p. 702).

Apesar de os poetas serem “mentirosos [...], a fusão do sujeito e do objeto, do homem e do mundo, não pode ser fingida” (BATAILLE, 2017c, p. 39). A verdade só é possível como ficção.... A verdade é poética. Esse é o significado inerente ao instante

singular em que a religiosidade da leitura se idealiza e se realiza em nascedouro de cosmovisões.

## 4. Escrita criativa

Nesta seção desenvolvo dois textos de escrita criativa. A motivação e a justificativa para tal exercício poético são as mesmas: continuo um estilo de pesquisa que desenvolvo desde o mestrado, que consiste em amalgamar a literatura (as características literárias) do texto analisado à argumentação do texto acadêmico. Na seção 4.1, desenvolvo a história por trás desta tese. Na seção 4.2, tento expressar tudo que, sem a forma literária, seria impossível: tentei operacionalizar linguisticamente a minha cosmovisão religiosa da leitura, bem como o conflito entre experiência interior e mundo exterior evidente na obra *Minha luta*.

### 4.1 Relato pessoal da trajetória da tese

*Um vento de sombras sopra cinzas de propósitos mortos sobre o que eu sou de desperto. Cai de um firmamento desconhecido um orvalho morno de tédio. Uma grande angústia inerte manuseia-me a alma por dentro e, incerta, altera-me, como a brisa aos perfis das copas. Na alcova mórbida e morna a antemanhã de lá fora é apenas um hálito de penumbra. Sou todo confusão quieta... Para que há-de um dia raiar?... Custa-me o saber que ele raiará, como se fosse um esforço meu que houvesse de o fazer aparecer. Com uma lentidão confusa acalmo. Entorpeço-me. Bóio no ar, entre velar e dormir, e uma outra espécie de realidade surge, e eu em meio dela, não sei de que onde que não é este... Surge mas não apaga esta, esta da alcova tépida, essa de uma floresta estranha. Coexistem na minha atenção algemada as duas realidades, como dois fumos que se misturam. Que nítida de outra e de ela essa trémula paisagem transparente! ... E quem é esta mulher que comigo veste de observada essa floresta alheia?*

Fernando Pessoa

Hoje, em retrospecto, vejo que sempre tive fé nas palavras. Para mim, elas são seres criadores. Acredito que, com sua ajuda, desde uma frase simples até um parágrafo de grande abstração, algo de poético e divino nasce em mim, olha meu mundo comigo e espalha um sentimento de criação sobre ele. Se somos capazes de olhar, somos capazes de criar. Se somos capazes de falar, somos capazes de criar. O poder de invenção de si, e, assim, de tudo. Cosmovisão. Um poder que deriva sua força da arbitrariedade absoluta da fé (afinal, *por que* um deus criaria qualquer coisa? Porque sim).

Mas eu não teria conseguido articular esses sentimentos antes do último ano de meu doutoramento em Letras, quando, paralelo a um aprofundamento na obra de Marcel



Proust e Karl Ove Knausgård, me aprofundei em mim mesmo, nas minhas verdades relativamente ao Curso.

De minha infância em Maravilha-SC guardo no máximo uma dúzia de lembranças; três em especial relacionam-se com o que gostaria de dizer acerca das Letras nesta minha pesquisa. A primeira: em uma festa de família, ao responder à pergunta “quantos anos você tem”, pela primeira vez identifico em mim um sentimento complexo, envolvendo a noção de que o tempo passa, do ponto temporal onde estou posso me projetar para o passado e para o futuro, e a noção de que a vida é mais do que a vida individual, a vida passa de igual maneira para mim e para as pessoas ao redor, apesar das diferenças; fui arrebatado por uma percepção que eu queria comunicar, mas não conseguia. A segunda: sentado no banco de trás do carro, eu leio para minha mãe todos os cartazes pelos quais passamos, e ela fica contente comigo, começou aí uma fase em que me senti talentoso e me agarrei à comunicabilidade das palavras com vontade, me tornei um inferno em casa e na escola (fui uma criança muito assertiva...). A terceira: minha primeira dor espiritual: meu vizinho atropelou e matou uma colega minha. Quando meu vizinho matou minha amiga, os sentimentos trágicos de desgraça e impotência me deixaram inconsolável. De dentro desse sentimento, abri a Bíblia que sempre ficava na sala de estar e me deitei no sofá para lê-la pela primeira vez, postura a qual minha mãe reagiu dizendo: “depois que aconteceu não adianta nada, tem que rezar todos os dias”. Isso me deixou confuso, momentaneamente, e odioso durante toda minha adolescência: palavras não comunicavam mais. Fui afogar a incomunicabilidade da minha confusão odiosa na leitura.

Me tranquei no quarto por alguns anos.

Quando me dei conta, estava morando sozinho em São Paulo, estudando Teatro. Esse período em que me formei em Teatro, de 2003 a 2008, me acompanhou durante esses dez anos na Letras da PUCRS como um verdadeiro *Doppelgänger*, me assombrando, me dizendo o quanto aquele curso era frio, seco, insensível, tão pouco emocionante se comparado ao teatro. Eu estava perdido na Letras, antes. Fiz bols a de iniciação científica na Psicolinguística enquanto trabalhava como revisor em uma empresa, e, em casa, focava em aprender inglês e francês, mas escrevi um TCC calcado em sociologia e uma dissertação em que, creio, só eu soube onde queria chegar. Ao entrar no doutorado, em 2015, não foi muito diferente.

Eu entrei no doutorado com um fantasioso projeto que se chamava “O Leitor Petrushka: quantas páginas é possível ler em quatro anos?”. Meu objetivo era fazer um caderno pessoal de crítica literária, um diário de leitura aos moldes de *Diário* (1949), de Paulo Hecker Filho, ou *Os Livros e os Dias* (2005), de Alberto Manguel. Outro objetivo era não utilizar teoria literária nenhuma: considerando tantos personagens romanescos riquíssimos em ideias de leitura, eu me julguei apto a escrever uma tese de doutoramento que usasse apenas ficção para falar de ficção. Meu modelo de leitor era Petrushka, do romance *Almas Mortas*, de Nikolai Gogol; uma personagem paradigmática para as intenções do projeto, pois simboliza a qualidade da leitura extensiva e incondicional que vislumbrei a partir da seguinte passagem:

[Petrushka] tinha uma nobre tendência para a instrução, isto é, a leitura de livros, com cujo conteúdo não se preocupava: tanto se lhe dava que se tratasse de aventuras amorosas, de uma simples cartilha ou de um breviário – ele lia tudo com a mesma atenção; se lhe caísse nas mãos um livro de química, ele não deixaria de lê-lo da mesma forma. Petruchka apreciava não o que lia, mas a leitura em si, ou, melhor dizendo, o próprio processo da leitura, o fenômeno de que, daquelas letras impressas, sai sempre uma palavra qualquer, por vezes sabe o diabo de que significado. (GOGOL, 1987, p. 22)

Eu já tinha interesse em clássicos personagens de romance para quem a leitura é uma questão fundamental: Alonso Quijano, Madame Bovary, Julien Sorel, Andrei Bolkonsky, entre outros. Durante o primeiro ano do Doutorado, comecei o processo de elencar e ler o máximo de livros cujo tema é o livro e a leitura. Eu queria que meu diário fosse “um despojamento de falsas convenções e a cooperação do leitor sobre a página [fosse] descrita como uma vida emocionante”, conforme escrevi no projeto. Talvez na inspiração com que Blanchot se perguntava “Comment la littérature est-elle possible?”, o objetivo do caderno de leituras do projeto era buscar responder: como é possível existir a devoção à literatura? Abaixo, transcrevo algumas páginas sobre alguns dos livros lidos durante essa busca.

Italo Calvino, em *Se um viajante numa noite de inverno*, constrói um romance que, protagonizado por alguém chamado Leitor e narrado, em parte, na segunda pessoa, parece querer nos inserir, a nós, leitores reais, no seu coração ficcional; nos lembrar que a posição de alguém que lê não é nada enquanto for apenas real. “Ler”, afirma Calvino, através de seu personagem Professor Uzzi-Tuzii, “é sempre isto”:

existe uma coisa que está ali, uma coisa feita de escrita, um objeto sólido, material, que não pode ser mudado; e por meio dele nos defrontamos com algo que não está presente, algo que faz parte do mundo imaterial, invisível, porque

é apenas concebível, imaginável, ou porque existiu e não existe mais, porque é inalcançável, perdido, na terra dos mortos... (CALVINO, 2014, p. 78).

Mas o romance de Calvino, sendo um romance sobre a arte da leitura, descreve mais de uma interpretação sobre a leitura literária, oferece várias; ele é regulado por uma combinação de ensaios e intrigas sobre esse tema. Acompanhando as peripécias da personagem em busca da continuidade de um livro que, por defeito de impressão, está incompleto, são numerosas as poéticas da leitura, cada uma singular em suas leis e desejos. Na composição do texto e nas estruturas que orientam os horizontes de expectativa, o leitor está inscrito como produtor de sentido e o texto está em simbiose com a vida do leitor.

Que o texto está em simbiose com a vida do leitor está evidente no começo do livro, pela forma como Calvino narra como “O romance começa numa estação ferroviária; uma locomotiva apita, um silvo de pistão envolve a abertura do capítulo, uma nuvem de fumaça esconde parte do primeiro parágrafo” (CALVINO, 2014, p. 18).

Calvino também, conversando conosco, descreve como devemos preparar o espaço para ler, pois trata-se de um momento em que se entra em um estado meditativo. Um ritual.

Com certeza, não é fácil encontrar a posição ideal para ler. Outrora, lia-se em pé, diante de um atril. Era hábito permanecer em pé, parado. Descansava-se assim, quando se estava exausto de andar a cavalo. Ninguém jamais pensou em ler a cavalo; agora, contudo, a idéia de ler na sela, com o livro apoiado na crina do animal, talvez preso às orelhas dele por um arreio especial, parece atraente a você. Com os pés nos estribos, deve-se ficar bastante confortável para ler; manter os pés levantados é condição fundamental para desfrutar a leitura. Pois bem, o que está esperando? Estique as pernas, acomode os pés numa almofada, ou talvez em duas, nos braços do sofá, no encosto da poltrona, na mesinha de chá, na escrivaninha, no piano, num globo terrestre. Antes, porém, tire os sapatos se quiser manter os pés erguidos; do contrário, calce-os novamente. Mas não fique em suspenso, com os sapatos numa das mãos e o livro na outra. Regule a luz para que ela não lhe canse a vista. Faça isso agora, porque, logo que mergulhar na leitura, não haverá meio de mover-se. Tome cuidado para que a página não fique na sombra — um amontoado de letras pretas sobre um fundo cinzento, uniformes como um bando de ratos —; mas esteja atento para não receber uma luz demasiado forte que, ao refletir-se no branco impiedoso do papel, corra a negrura dos caracteres como a luz do meio-dia mediterrâneo. Procure providenciar tudo aquilo que possa vir a interromper a leitura. Se você fuma, deixe os cigarros e o cinzeiro ao alcance da mão. O que falta ainda? Precisa fazer xixi? (CALVINO, 2014, p.15).

Você prossegue a leitura e percebe que, “de algum modo”, escreve o autor no romance, “o livro se deixa ler, independentemente daquilo que você esperava do autor” (idem, p. 15). Mais do que isso, você sente que “sua leitura não é mais solitária” e que

“ao romance a ser lido se sobrepõe um possível romance a ser vivido [...] o início de uma possível história”; “o livro se tornou um lugar de encontro [e, com isso] algo se acrescenta aos poderes da leitura” (idem, p. 39).

Esse encontro é exposto por Calvino, primeiro, como uma luta corporal, a leitura como “contato violento, de golpes surdos e dolorosos, de respostas bruscas e lancinantes, dessa densidade da ação do próprio corpo com um corpo alheio, da justa adequação de seus esforços e de sua receptividade à imagem que o adversário lhe devolve, espelho” (idem, p. 46). Essa luta, como todas as lutas, não deixa de ter uma dinâmica libidinal. Em cada corpo de texto existe um outro leitor ou leitora com quem se busca gozar, “morrer”.

Tento inutilmente agarrar na confusão de membros masculinos, opostos e idênticos, aqueles fantasmas femininos que se desvanecem em sua diversidade inatingível; procuro, ao mesmo tempo, golpear a mim mesmo, talvez o outro eu que está prestes a ocupar meu lugar na casa, ou então o eu mesmo que desejo subtrair àquele outro, mas o que sinto oprimir-me é apenas a estranheza do outro, como se o outro já tivesse ocupado meu lugar e todos os outros lugares, e eu tivesse sido eliminado do mundo (CALVINO, 2014, p. 46).

“Com uma crepitação hilária e amigável, o papel acolhe” o leitor (id., p. 48). Os protagonistas leitores de Calvino colocam toda sua energia e seu “senso prático a serviço da fantasia” (idem, p. 147) e da lógica do desejo: lançam-se emotivamente a uma aventura interior na qual o guia é o Desejo. Estou aqui fazendo ecoar as palavras de Calvino nas de Barthes, que em *O ruído da língua* escreve:

Podemos supor que a impertinência é de certo modo congênita à leitura: algo, estatutariamente, viria atrapalhar a análise e dos níveis de leitura, e poria assim em xeque não só toda busca de uma pertinência da Análise da leitura, mas também, talvez, o próprio conceito de pertinência (pois essa mesma aventura parece estar prestes a acontecer à linguística e à narratologia). Esse algo, creio posso dar-lhe nome (de modo até banal): é o Desejo. É porque toda leitura é penetrada de Desejo (ou de Repulsa) (BARTHES, 1988, p. 89).

Para Calvino, o texto literário guarda semelhança com os “grafitos minuciosos, como os que os cavernícolas sentiam necessidade de fazer nas frias paredes das grutas para dominar a angustiante estranheza mineral” (idem, p. 48).

O personagem de nome Irnerio representa a *leitura de mundo*, em oposição à leitura de texto: ler é ver a obra poética da vida humana.

Não leio nada. Nada. Acostumei-me tão bem a não ler que não leio sequer o que me aparece diante dos olhos por acaso. Não é fácil: ensinam-nos a ler desde criança, e pela vida afora a gente permanece escravo de toda escrita que nos jogam diante dos olhos. Talvez eu também tenha feito certo esforço nos primeiros tempos para aprender a não ler, mas agora isso é natural para mim.

O segredo é não evitar olhar as palavras escritas. Pelo contrário: é preciso observá-las intensamente, até que desapareçam (CALVINO, 2014, p. 55).

*The strange library*, de Haruki Murakami. Uma criança, voltando da escola pra casa, para na biblioteca, retorna alguns livros e pergunta ao bibliotecário se há títulos sobre um assunto que acaba de aparecer na sua cabeça: cobrança de impostos no Império Otomano. O bibliotecário o envia para a sala 107, onde outro bibliotecário, calvo e de péssima aparência, lhe entrega os volumes solicitados e o conduz a um espaço secreto, atrás de uma porta trancada, um labirinto de corredores, onde um homem fantasiado de ovelha o coloca em uma cela trancada à chave. Nessa cela, o menino é obrigado a memorizar os três livros que ele pediu; só depois disso, diz o bibliotecário, ele terá permissão para sair. Mas um prisioneiro da outra cela adverte o menino: a verdade é que, após memorizados os livros, o bibliotecário abrirá seu escalpo e comerá seu cérebro cheio de conhecimento. Porque, ele explica, cérebros cheios de conhecimento são gostosos, eles são cremosos e granulados ao mesmo tempo.

*The uncommon reader*, de Alan Bennett. O autor explora o que acontece quando a rainha da Inglaterra descobre que ler pode não ser trabalho, mas prazer. Quando certo dia, por pura cortesia, ela retira um livro de uma biblioteca circulante que estacionou em frente ao Palácio, e depois outro, e depois outro, a rainha entra em uma rotina de leitura que ilustra a leitura por prazer, pois: escolhe os livros por curiosidade e paixão apenas, não de maneira secundada por uma crítica especializada; além disso, a rainha desenvolve uma série de atitudes típica da apaixonada por leitura, como estar sempre atrasada e se indispor com tarefas sociais. *The Uncommon Reader* é uma celebração do livre-pensamento próprio do ato da leitura.

*O clube Dumas*, de Arturo Pérez-Reverte. Varo Borja, riquíssimo livreiro americano, contrata Lucas Corso, caçador de incunábulos, “mercenário dos livros”, para encontrar e comparar as três cópias restantes de *De Umbrarum Regni Novem Portis*, publicado em Veneza em 1666, e nove gravuras reproduzindo o *Delomelanicon*, ou “evocação das trevas”. Atribui-se a autoria de *Delomelanicon* ao diabo; as suas ilustrações seriam verdadeiros “hieroglifos infernais”, “a última mensagem satânica”, a “fórmula da palavra mágica”. O *Delomelanicon* representa, para Corso assim como para Varo Borja, o paraíso demoníaco do conhecimento. Corso é um leitor em busca da palavra profética, pronto para aceitar a condenação eterna contanto que obtenha o conhecimento total.

Precisamos ser iniciados em um culto do Livro. Pérez-Reverte desempenha o papel de iniciador. Através de Corso, um leitor religioso, ele nos leva por uma intertextualidade que lembra o ideal literário de Jorge Luis Borges, o Deus-Escritura de Borges: toda escritura é profética, pois contém uma parcela da criação original. Para trabalhar essa ideia, Perez-Reverte propõe uma intertextualidade entre *De Umbrarum Regni Novem portis* e *Os Mosqueteiros*, de Alexandre Dumas, ponto de partida da fruição policialesca do romance de Perez-Reverte. Assim como Knausgård, Perez-Reverte deseja convergir realidade. Para criar a ilusão e nos fazer aceitar a existência da obra demoníaca, Perez-Reverte faz alusões a livros raros, além de utilizar citações apócrifas e reproduções de capas e gravuras, numa tentativa de evidências visuais. O romance guarda semelhanças ainda com o livro de Nelson de Oliveira, *Poeira: demônios e maldições* (nesse livro, o diabo é Mallarmé). O personagem leitor Lucas Corso desenvolve uma síndrome de Don Quixote: sua realidade, contaminada por personagens de Dumas, sofre uma deturpação e ele começa a interpretar sua realidade através do prisma da sua imaginação, e assim fazendo ilustra uma metáfora de leitura vertiginosa e questionadora das fronteiras entre realidade e ficção. Perez-Reverte atribui ao leitor um papel fundamental na gênese da obra.

*A história sem fim*, de Michael Ende. A temática da leitura encontra-se no centro da obra, toda a narrativa se desenvolvendo a partir do que a leitura proporciona a Bastian: uma transformação, uma transportação para um mundo mágico. É Umberto Eco quem propõe a leitura “cooperante”; Bastian Baltasar Bux leva essa cooperação ao limite, a ponto de participar da história *literalmente*. Um leitor que é mais do que coautor, entra *de fato* na constituição da história.

Bastian é um leitor que, como muitos, pergunta-se sobre a vida autônoma do livro, sua alma.

"Gostaria de saber", disse para si mesmo, "o que se passa dentro de um livro quando ele está fechado. É claro que lá dentro só há letras impressas em papel, mas, apesar disso, deve acontecer alguma coisa, porque quando o abro, existe ali uma história completa. Lá dentro há pessoas que ainda não conheço, e toda a espécie de aventuras, feitos e combates — e muitas vezes há tempestades no mar, ou alguém vai a países e cidades exóticos. Tudo isso, de algum modo, está dentro do livro. É preciso lê-lo para o saber, é claro. Mas antes disso, já está lá dentro. Gostaria de saber como..." E, de repente, sentiu que aquele momento tinha algo de solene. Endireitou-se no assento, pegou o livro, abriu-o na primeira página e começou a ler (ENDE, 2010, p. 14).

Dentro do livro, Bastian encontra Fantasia, mundo místico governado pela Imperatriz Criança, cheio de montanhas antropomórficas, búfalos roxos, e gigantes de vento. Atreiu, herói da narrativa, com o qual Bastian se identifica, Artax (cavalo de Atreiu), Fuchur, o dragão da sorte, a Imperatriz Criança, entre muitos outros seres encantados. O menino descobre que Fantasia está sendo assombrada por um grande mal – o Nada – que é descrito como “um lugar não ermo, nem uma zona escura ou clara; era algo insuportável à vista e que dava às pessoas a sensação de terem ficado cegas. Pois não há olhos que suportem o nada total” (ENDE, 2010, p. 53). A força do nada está lenta e aleatoriamente consumindo Fantasia e todos os seus habitantes. Uma grande delegação chegou à imperatriz para buscar ajuda, mas são informados por Uiulala, o médico, que ela está doente e morrendo. A única maneira de salvar a Imperatriz é através de uma criança humana que só poderá ser encontrada para além das fronteiras de Fantasia.

Bastian desempenha o papel de um herói humano em um mundo humano, enquanto Atreiu se caracteriza como um herói imortal que vive aventuras no mundo sem fim das histórias. Seus mundos separados são unidos e essa aproximação entre realidade e ficção é associada à mente do leitor porque justifica e dá um motivo para se conectar. Mas Bastian descobre que possui uma leitura mágica.

A terra de Fantasia existe; só na nossa cabeça, mas existe. Assim, não podemos afirmar que esse mundo seja igual para todos, pois cada um de nós possui sua imaginação e interpretação, ou seja, cada um constrói Fantasia quando a visita.

O ato de ler precisa ser compreendido como um momento de produção ou de coautoria entre texto e leitor, pois eles compõem o processo que possui uma interdependência, complementam-se mutuamente durante a concretização do(s) sentido(s) da obra experienciada. Segundo Iser, isso levará o leitor à desarticulação e renovação da percepção de si e do mundo e a identificar-se com a obra. Desse modo, o leitor é tão responsável pela constituição do texto (produto) quanto o autor, pois ler é se solidarizar pela reflexão, pelo diálogo com o outro. Compreende-se, então, a qualidade comunicativa do texto literário como

o pólo do texto e o pólo do leitor, bem como a interação entre eles, formam o esboço a partir do qual se busca teorizar os efeitos dos textos literários que são desenvolvidos na leitura [...]. O texto literário é considerado, por conseguinte, sob a premissa de ser comunicação. Através dele, acontecem intervenções no mundo, nas estruturas sociais dominantes e na literatura existente. Tais intervenções manifestam-se enquanto reorganização daqueles sistemas de referências, os quais o repertório do texto evoca. Nessa reorganização de

referências relevantes, evidencia-se a intenção comunicativa do texto, a qual se inscreve em certas instruções para sua compreensão. (ISER, 1996, p. 15).

*84 Charing Cross road*, de Helene Hanff. Construído a partir da correspondência entre uma escritora americana homônima da autora e um livreiro de um antiquário londrino, Frank Doel, esta história aborda a bibliofilia. Segundo Eco, em seu livro *Memória vegetal*, a bibliofilia é sobretudo o amor ao objeto livro, à sua editoração: um bibliófilo é alguém que coleciona livros *também* pelas suas belezas materiais de encadernação, de tipografia e de papel. Eco destaca com quanto prazer um bibliófilo como Helene ou Frank lê catálogos de antiquariato livreiro: “como outros leriam romances policiais”: comovidos. *84 Charing Cross road* catalisa a emoção de ser colecionador de livros.

O colecionar livros está ligado ao salvar livros. Encontramos em Eco: “o colecionismo é com frequência um ato de piedade [...] não devemos salvar apenas as baleias, mas também os livros” (ECO, 2010, p. 20). Há aqui uma semelhança através da qual podemos relacionar os dois personagens de Helene Hanff com um personagem de Elias Canetti em *Auto-de-fé*, Kien. Canetti o apresenta como “Kien, do ramo dos livros”, que “[compra] qualquer livro, mesmo os ruins”, como forma de “redimir os livros de seu Holocausto”. Também com Walter Benjamin: Benjamin, em seu ensaio *Desempacotando minha biblioteca*, fala de uma arte de colecionar. Benjamin está interessado na relação emocional do proprietário com sua coleção (que é destacada da coleção por si só, embora a compra seja de fundamental importância), na “maré de água viva de recordações que chega rolando na direção de todo colecionador ocupado com o que é seu [...] Toda paixão confina com um caos, mas a de colecionar com o das lembranças” (BENJAMIN, 1987, p, 227).

*A viagem vertical*, de Enrique Vila-Matas. Federico Mayol acredita que as pessoas adquirem conhecimento apenas por experiências, vivências, e não por leituras. Quando, com mais ou menos 70 anos, 50 de matrimônio, sua mulher pede divórcio, começa sua viagem vertical, um “começar do zero nesse capítulo tão delicado da natureza humana: o mundo de nossos sentimentos” (VILA-MATAS, 2004, p. 22), que é uma viagem, isso ele mesmo percebe, de introspecção no círculo das palavras. Sentado em um bar, ele mergulha em si mesmo e tenta se descobrir. Eu sou, diz ele, falando lentamente para si mesmo, alguém a quem hoje tudo o que vê incomoda e que tenta ver o menos possível. Alguém a quem as circunstâncias empurram para se transformar, o mais rápido possível,



em outro. E também sou alguém que, quando tiver se transformado em outro, terá de agir como se isso não fosse nada demais, como se pertencesse à ordem natural do mundo. Alguém que para ser outro deve apagar de seu pensamento sua mulher, apagá-la da memória, pensar que ela já não existe, apagá-la, apagá-la — aqui ficou visivelmente inquieto —, esquecê-la. Sou alguém sem guarda chuva. Alguém que agora procura um atalho estreito para escapar da situação em que se encontra preso e para não pagar nunca os gastos do triste hotel de sua vida. Alguém que, a cada dia que passa, tem mais medo de observar como seu mundo apodrece lentamente. (Cf. VILA-MATAS, 2004, pp. 23-4).

*Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury. É o que os americanos chamam de “*cautionary tale*”. Proibindo a leitura, proíbe-se o passado. No futuro distópico imaginado pelo autor, uma vida sem livros deixou as pessoas sem base para refletir sobre o passado e tampouco para criar o futuro, além de ficarem sem motivos para interagir. A escolaridade é abreviada, as filosofias, as histórias, as línguas estrangeiras são abolidas. O emprego é a única coisa que conta. Quando Montag, o protagonista, funcionário da empresa pública encarregada de queimar livros, é perguntado pelo empregador por que aprender alguma coisa além de apertar botões, acionar interruptores, ajustar parafusos e porcas? Fugindo da polícia (porque Montag começou a ler, o Estado quer matá-lo), encontra um grupo de pessoas que vivem na floresta, à margem da sociedade – homens letrados que perderam qualquer tipo de função nessa sociedade sem livros. A forma que eles escolheram de honrar a cidadania cultural foi memorizando livros que consideram importantes. Cada um memorizou um livro, *encarnou uma obra*. “Você gostaria, Montag, de ler a República de Platão?”, pergunta Granger, que parece ser o líder do grupo, em uma roda da fogueira. Claro! “Eu sou a República de Platão. Como vai?”

Todos riram, tranquilos.

— Não pode ser — disse Montag.

— Mas é — replicou Granger, sorrindo. — E também somos queimadores de livros. Lemos os livros e os queimamos, por medo que sejam encontrados. Não compensava microfilmá-los; estávamos sempre viajando, não queríamos enterrar o filme para voltar mais tarde. Sempre haveria o risco de sermos descobertos. O melhor é guardá-los na cabeça, onde ninguém virá procurá-los. Somos todos fragmentos e obras de história, literatura e direito internacional. Byron, Tom Paine, Maquiavel ou Cristo, tudo está aqui. E a noite avança. (BRADBURY, 2012, p. 112).

Todos esses livros eu li procurando a representação da leitura literária. Porém, eu queria falar da *minha* experiência *interior* com a leitura literária. Como representar a minha experiência de maneira crível e verdadeira? Ela seria em si representável? Comecei

a suspeitar que não, e tudo girava em torno de escrever a você, leitor, sobre algo que percebo intuitivamente, mas que não consigo racionalizar. Essa pareceu ser a questão mais própria da poética da leitura: a questão da transmissibilidade da experiência. Esse reconhecimento crítico me levou ao desânimo (e “desespero” talvez não seja palavra inadequada). Eu estava, então, no terceiro semestre.

Verdadeiramente, me interessei pelo que há de irracional no experimentar a literatura (ou: a vida). Literatura, para mim, não é um gênero literário. É um encontro, um acontecer, um estado místico-batailliano de fusão com o mundo que você a) traduz para uma forma, se a escreve, e b) introjeta essa forma para se encontrar com ela, se você a lê.

Ocorreu-me que talvez a questão da representabilidade da experiência interior encontrasse pertinência sob a forma de metáforas – alegorias do incomunicável, reconhecimento do invisível via metaforização da experiência.

Mas para nada disso eu tinha vocabulário antes do último ano de meu doutoramento, quando me aprofundi em Bataille. *A experiência interior* é um livro que tenta ir mais longe, que tenta conhecer o que é realmente, profundamente, excessivamente, uma experiência para um sujeito. Eis aqui uma das definições de experiência pela qual Bataille navega em seu livro:

Essa experiência consiste em pôr em questão, na febre da angústia, aquilo que o homem sabe sobre o fato de ser. Se nesta febre ele tiver qualquer apreensão que seja, ele não pode dizer: “Eu vi Deus, o absoluto ou o fundo do mundo”, ele só pode dizer “o que vi escapa ao entendimento” e Deus, o absoluto ou o fundo do mundo não são nada se não são categorias do conhecimento (BATAILLE, 2016, p. 34).

Essa seria uma definição apropriada da experiência dos leitores, uma vez que eles vivem a experiência da leitura, que é uma experiência de ser, ou de vir-a-ser. Substituamos a palavra “homem” pela palavra “leitor”, acrescentemos à “experiência” a adjetivação “de leitura”, e a frase torna-se própria de uma poética da leitura tal como a vejo: a experiência da leitura é colocar em questão (à prova), na febre e na angústia, o que um leitor sabe do fato de ser.

Modifiquemos ainda esta definição batailliana: “Eu chamo de experiência uma viagem ao fim do possível do homem” (idem, p. 37). Ela se tornaria: eu chamo de experiência de leitura uma viagem ao fim do possível do leitor – algo que eu sinto, na intimidade de *minhas leituras* feita ao pé de meu abajur. Entretanto, uma vez vivida, essa

experiência é transmissível? Essa experiência interior, íntima, secreta, sacrificial, mística, essa experiência interior que, paradoxalmente, é a experiência de uma saída de si, ou até de uma perda de si, essa experiência que Bataille nomeia também como soberana, vivida na intensidade imediata do instante, é transmissível a outra pessoa em outro lugar, é representável? Relatá-la não é necessariamente transformá-la, empobrecê-la, traí-la, ser-lhe infiel? Essa é a questão batailliana que queimava minha pesquisa.

Hoje é 2 de dezembro de 2018, tenho uma semana para terminar minha tese sobre poética da leitura; nela, durante quatro anos, tentei representar em linguagem acadêmica meus sentimentos em relação a literatura. E *tinha de* ser uma tese com meus sentimentos, uma tese na qual eu não mentisse – de outra forma não valeria a pena escrevê-la, não nessa fase da minha vida, tão inspirada em Proust. E meus sentimentos dizem que a literatura é como Deus. Tinha que ser uma tese pela sacralização do espaço literário.

Eu estava descontente com as possibilidades da linguagem acadêmica para expressar sentimentos e desesperado com a impossibilidade de trancar a faculdade quando abri um caderno na madrugada do dia 28 de fevereiro de 2018 e comecei a descrever o que eu sentia livremente. E o que eu sinto é que a literatura é como Deus: não caminha entre nós em forma objetivável. Está em todos os lugares e em nenhum lugar. Está no fogo, na escuridão, no sopro do vento, no olhar dos outros, na árvore que cresce, no coração que bate, nos momentos não-elegíveis em que o tempo abre distâncias infinitas e o torna sagrado. Nesse sentido, e muito inspirado em Karl Ove Knausgård e João Gilberto Noll, tentei uma literatura que buscasse a conexão emocional com o Grande Outro; que envolvesse uma entidade sempre presente, mesmo em momentos fúteis; que criasse um espaço literário no qual eu pudesse me expressar em verdade poética, mais verdadeira que as outras; que não se mostrasse julgando-se e por isso sofresse de uma vergonha terrível.

#### **4.2 *Variações do meu nome: diário batailliano***

Primeira: contorcer-se para fora

##### I

Eu vou, João, eu vou contar minha história – disse “eu” a “ele” aqui. Era uma vez um menino.

A primeira lembrança é uma conversa, tio Armindo e eu, na garagem da minha antiga casa, em Maravilha, interior de Santa Catarina. É domingo, é feriado e é o melhor churrasco, que meu pai faz com perícia e generosidade, servindo a umas dez famílias, “constituídas”, como dizem, pelos irmãos e irmãs dele e da minha mãe. Os homens usam bigode, todos. O menino tem fenótipo de talián, mas no futuro não falará nem se comportará como talián. As mulheres – olha, João, das mulheres até lembro, mas eu devia ter prestado mais atenção, principalmente nas da família da minha mãe, os Frozza... A primeira lembrança, a lembrança-nascedouro, o instante de consciência no qual eu vivo meio que desde então: tio Armindo me pergunta a idade e respondo, bastante compenetrado em pressionar a unha do dedinho com o dedão e fazer um três, e depois erguer a mãozinha, dobrando o pescoço e respirando pela boca. Essa lembrança ficou marcada, João, pois me veio a ideia de que naquele instante, João, flagrei algo que não se deve: a consciência, a consciência de si, do nome de si, de que cada um tem um nome e um tempo de vida, uma autonomia sobre o corpo, cada um tem um corpo, o corpo é uma pergunta e uma resposta, viver é ler algo que em ti e nos outros te narra pra ti (tudo isso, claro, são palavras que articulo só depois, só agora; mas a experiência interior do menino foi exatamente isso, tirante as palavras). Lembrança de sentir isso aí, João – isso aqui, pois não tenho certeza se enquanto não leio nem escrevo tu permaneces, quer dizer, daqui a pouco vou sair daqui e vou voltar ao medíocre da vida insincera, à repugnância da vida sem arte. Isso aqui está muito ruim, mas eu preciso continuar te escrevendo. Lembrança de sentir isso aí da consciência e, também, o som dos talheres fazendo-se ouvir um tom acima da festa, acima da casa, talvez, acima, talvez, dessa universal massa de ar, onde somos mergulhados, certamente, não importa onde estejamos, em espaço. Até hoje sentindo isso aí, a festa, o ar e o eu que não sei de onde veio, e às vezes até o som dos talheres.

Cada um vive a narrativa de seu corpo e no ar escreve ao mesmo tempo que lê seu livro de ar. Não? Como explicar as primeiras lembranças, e de onde vem uma personalidade, podemos ser qualquer um, é tudo sempre por um momento, somos feitos de ar. Não? É triste, é triste? Acho muito triste que não possamos botar tudo em escrita, tudo tudo tudo no mesmo ritmo em que vivemos, a impossibilidade de escrever um livro de nossa história com a mesma vida com que escovamos os dentes, ou tomamos cerveja, ou caminhamos, ou qualquer outra coisa, o fato desgraçado de que olhamos para a escova e não surge um texto real refletindo tudo o que sou em relação à escova! [*Os olhos lacrimejam*]. Me ajuda a escrever, João... [*Pausa. Cigarro.*] Qualquer coisa vai, João,

viver é criar, e criar é a qualidade do ir, inspirado, pra dentro de ti. A poesia não é um gênero textual. Sou poeta de um poema que também não. O autor levou as mãos à cabeça: esqueceu como se diz tal coisa. Qualquer coisa vai. Cada emoção em que eu ao tu sonora. Cada som em que me ponho, ponho, ponho, vale tudo, tudo, tudo, tudo. Cagar, gozar, suar, cuspir. Abrir uma porta. Fritar manteiga. Não comer os is, dizer manteiga, ser arbitrário, como todos os deuses. Ser alguém, ser qualquer um outro. É cada som com que nos transformamos em outro! Uma menina no quarto de calcinha, e dançar. Um fósforo que se acende como imaginamos uma vida é ceifada. Sentir imagens erguerem-se entre a vida e as letras. A barba e a galáxia. “Nacos de necas e nanjas de nullus e nures de nenhures e nesgas de nulla res pode ser tudo pode ser total”. E enquanto você sentir qualquer coisa com as minhas palavras, João (de preferência algo bem humorado), enquanto você sentir, ganhei – este é o jogo que “eu” joga em mim. Ou é jogado, nunca saberei. *[O corpo chora.]* É triste, é triste não estar sempre aqui num texto é triste pra caralho João eu choro toda vez porque o meu tempo passa sem um texto real porque eu sou um texto cara eu vou morrer e ninguém vai saber quem eu sou! *[O corpo chora. Pausa. Você passa a mão no rosto, funga, meio que se assoa entre o polegar e o indicador, esfrega esses dedos na calça. Olha para fora. Suspira fundo. Pausa. Começa a chover, devagarinho, e os pingos d’água entram uns nos outros sobre o vidro]*. Ao mesmo tempo sinto que não há maior inspiração: estou morrendo, posso morrer a qualquer momento, e não sobrá nada de mim quando eu me for se eu não escrever enquanto estiver indo.

Mas a autoconsciência sempre me fez tão mal, a mim, à minha escrita. Ok. Me contaram essa piada. O cara entra no bar e encontra o Descartes com as mãos no queixo. Aí, René, tá pensando em quê? Nada, ele diz, e então puf! (desaparece)... Quero escrever de dentro desse puf! Ok. Começa a chover, e os pingos na janela interpenetram-se sobre o vidro... Isso representa minha experiência da vida, e fora isso, o quê?, o que mais conseguirei dizer que é a minha história?

Se eu fosse uma casca de noz preenchida de memória, imagens fragmentadas num espaço esfumaçado, que mostrassem quem eu sou por dentro e você tivesse acesso, essa casca de noz teria... Dois meninos de bicicleta numa rua rural debaixo de um lindo dia de sol... Eu no meu quarto, escutando meus pais, com medo de meu pai porque eu estraguei o pé de limão todinho fingindo que ele era um monstro e eu, o Jiraya, mas meu pai nunca entrará no quarto... Eu no meu quarto gritando letras de Rage Against The Machine e

Slipknot... Uma TV de tubo passando Cavaleiros dos Zodíacos... Uma TV de LED com o jogo de vídeo game FIFA, três amigos fumando maconha, tomando cerveja, caras-e-bocas, risos-e-cotovelos... O Maiquinho me contando sobre o livro Verônica Decide Morrer na praça municipal de Maravilha... O Parque Ibirapuera... O Centro Cultural Vergueiro... O percurso, pela manhã, do motel Harmony até o trabalho, na C.E.T, no Peugeot 207 cinza da Fernanda... Verde-limão, rosa-choque e azul-profundo, estas são as cores com que sublinho meus livros há anos... As palavras preferidas: ar, cabeleireira, Lolita, moi e toi, bisou... Aquele acidente aos seis anos, de bicicleta: meu joelho entrou no farol de um carro, bati o rosto no capô (perdi seis dentes da frente, depois quando cresceram ficaram podres por meses, devido a um trauma na gengiva), e a rótula do joelho direito, aquele osso, quebrou e foi parar na coxa, e no meu joelho ficou um buraco do tamanho de uma mão adulta, com muito sangue em volta e dentro, mas não jorrando sangue; parecia um boneco, aquilo ou não era real ou era real demais, eu não sentia dor, mas chorava desesperado. Minha mãe viu esse acidente do retrovisor do carro dela... Aquele acidente aos dezesseis anos, de skate: caí de mau jeito, rompendo um ligamento do joelho esquerdo (dois parafusos de titânio até hoje; apesar de ter tomado anestesia geral, me acordei no meio da brutalidade da ortopedia e acompanhei tudo em silêncio desesperado: as marretadas e parafusadas em mim)... Conversar com taxistas em Nova York, e um motorista de ônibus.

... Ts! Não seria ridículo continuar escrevendo, João? Como contar minha história, dizer eu, fazer um livro dizer eu, eu, com o ideal de viver cada vez mais no presente, no meu presente, que é a monumentalização do meu passado e do meu futuro, um livro assim traduziria a vida por qual aspecto verbal? Um livro com esse toque de tambor vindo de uma distância infinita na minha cabeça, vindo do espírito que se movia sobre a face das águas do caos pré-genesiaco, um sentimento assim será traduzido por qual pronome? Talvez que leiam isto como teatro: “eu”, infinito pra esquerda, infinito pra direita e a ilusão entre nós, dezenas de eus aparecendo e desaparecendo ao sabor de gestos e sons; *[Os olhos lacrimejam]* em um ponto indefinível, o nascedouro de palavras que gostariam de nascer e nascem, *[chora]* sem parar nunca, contra o tempo. *[Pausa.]* Se não for assim, não saberei escrever, João! Já estou chorando de novo nessa merda! O que é ser alguém? Se eu sou “eu”, como é que faz? *[Pausa. Ele escreve “[Pausa.]” e suspira e fica extático.]* Eu sou isso aqui, eu de verdade só existo com isso aqui ou nisso. Isso aqui é minha história: eu e você aqui, essa possibilidade.

Me perguntando por que você como a palavra para quem eu escrevo. João Gilberto Noll, o mais belo escritor brasileiro, dizia que era habitado por um homem chamado João. O João Gilberto Noll me autografou um livro com um “ao meu novo amigo”: eu tive a oportunidade de conhecê-lo, quando ele deu uma palestra na faculdade e saiu com alunos para um bar. Ele me disse: “tu precisa escrever, precisa”.

*[Longa pausa.]*

João, me ajuda a escrever, por favor. É uma tortura, sempre foi, estou há horas hesitando de novo. Você me ajuda no próximo parágrafo. Sim? Vou esperar.

Uma vez entrei no mercado para comprar mais cerveja... Entrei no supermercado, tomei três latas de cerveja lá dentro. Na fila do caixa eu me encontrava naquela condição flutuante. Atrás de mim havia três nordestinos do mesmo modo bebendo. Em um movimento bem pouco característico, volto-me para eles e entro na conversa e somos uma súplica de vagabundos conversando sobre a peixaria. Por Deus que me senti amigo deles. Que me disseram estamos indo ali em casa fazer um peixe. Somos seis alugando uma casa aqui no Rio Grande do Sul. Quero ir com eles, João, quero me convidar para ir com eles, mas estou pagando minhas coisas e me despedi. Devagar, o sol se punha. As silhuetas dos edifícios se projetavam uns nos outros, os sons das diferentes rodas de automóvel em Efeito Doppler é bonito. Por que não fui? Queria ter o talento de ir. “Ir”, é ali que eu quero estar com minha literatura, minha vida. *[Pausa.]*

Estou esperando João. O João, João. Isto aqui está muito desconfortável pra mim, querido, são muitos anos querendo e não escrevendo, “desejar sem fazer é apodrecer”, ouvi num filme francês. Não sei escrever, as literaturas ficam no meu peito, estou tenso nos ombros. Vou esperar, respirar fundo e esperar o João. A palavra em que tudo de mim se embrulha dentro dela.

Hoje é 25 de setembro de 2018, mais ou menos três da manhã. Respire a cada frase. Que o ar da noite influencie. Talvez um drink? Insone. Porque não consigo me concentrar em nada do que tá rolando na minha vida, e, por isso, me concentro demais nas negativas: não estou dormindo, não estou trabalhando, não estou amando, não estou sendo amado. Não, isso não está certo, tenho certeza de que meu pai me ama. Ok. Vamos escrever bem devagar. Tenho um computador Acer com um adesivinho de um cachorrinho marrom e branco ao lado de sua tigela rosa vazia colado ao lado do touchpad. Ele olha para aquele que tirou sua foto, mas, devido à escala muito reduzida de seus olhos,

não consigo sentir em que estado de humor o cachorrinho está. Me identifico. A escala está muito reduzida pra nós, cachorrinho, mas, tenho certeza, nosso humor é especial, decente, complexo, como o das pessoas interessantes, incomparável. Estou na sala, sentado à mesa, escrevo num caderno um tanto luxuoso, marca Flame Tree, capa dura, ilustrada com aquela pintura japonesa famosa, a onda azul gigante em perspectiva estranha. Comprei este caderno numa viagem ao Rio de Janeiro com a Julieta. Julieta, ah! Não consegui fazer tudo para ficarmos juntos. Meu amor, minha esposa, bons sonhos pra você. Neste caderno está escrito: “The most notable period in Hokusai’s artistic life was the latter part of his career, beginning in 1830 when he was 70 years old [sic]”. Estou na sala da minha casa. Meus livros. Às vezes, eu estou num lugar, e me dá vontade de estar em casa e agarrá-los, com algumas ideias deles meu coração chega a se acender! Às vezes, eu tento ficar lendo e me imaginando um andarilho – um morador de rua, mil vezes pior financeiramente, perdido nas drogas, sem nenhuma responsabilidade, concentrando a minha vida no arzinho que faço sair da boca, corda bamba da silabação e da sintaxe; numa corda bamba em algum cenário azulado como céu, ritmicamente na direção da vida eterna, de sujeito e predicado em sujeito e predicado mais perto de algo que me livrará de toda dor. Penso foi pela minha forma de ler que fui parar num curso de teatro: eu quando leio imagino índios atacando soprando trombetas e rufando tambores e entoando cânticos entusiásticos e ensurdecedores. Eu me imagino mago confiando à noite mensagens a serem entregues aos deuses do instante. São quatro estantes que eu tenho de cores e tamanhos variados ambiciosamente “ferradas” de livro. Boa parte da minha vida é uma salinha com livros. Compro livros desde que saí da casa dos meus pais para uma carreira de modelo que nasceu morta, em 2003, em São Paulo. Morei em cinco lugares diferentes lá, morei na Alameda Santos 79, na Dos Ingleses 387, na Bela Cintra 315, uma breve estada no Tucuruvi após quebrar o pau com o Marcelo que me amava ainda que eu dissesse estar apenas me descobrindo sexualmente e estaria saindo com outras pessoas, na Mariz e Barros 317 e na Itambé 300, nessa ordem. Agora divido este apartamento porto-alegrense na Gastão Rhodes 288 com um cara chamado Lúcio, formado arquiteto, estudante de astrofísica na Unisinos, e Lúcio é amigo (não muito íntimo) da Julieta. Mas já morei em quatro outros endereços porto-alegrenses desde 2009 quando vim fazer Letras na PUC. 32 anos em 16 de outubro. Eu. “Eu”, “ele”, não sei, “sei cada vez menos quem eu sou”, ouvi num filme do Wim Wenders. Tinha 14 anos quando experimentou maconha, 12 quando beijou na boca, 12 quando chorou por amor no banheiro olhando-se no espelho. 19 quando deu, 28 quando chupou o cara pela primeira vez, e foi na praça



sem nome da avenida Polônia. São agora 3h57min. *[Pausa.]* Agora é quatro em ponto. Vou me fazer um drink. *[Uma perambulação eterna sob duas lâmpadas.]* Bebo agora. Em uma caneca em forma de coruja: vodca, xarope de framboesa e água com gás em uma cabeçuda coruja de vidro azul. *[Bebe. Olha para nada específico. Bebe. Olha para nada específico. Bebe. Olha para nada específico.]* Em algum lugar na minha psique, um menino está escrevendo seu livro no bar, o bar é assaltado, pedem os itens de valor de todo mundo, o menino agarra seu caderno, espremendo-o contra o peito, os assaltantes desconfiam, gritam pelo caderno, ameaçam, o menino grita pelo caderno, Mas não tem nenhum valor, lágrimas, muitas lágrimas, o rosto avermelhado e a fala convulsionada, Não tem nenhum valor... O menino sou eu, mas parece o primeiro menino com quem fantasiiei quando era criança. Eu tinha talvez 11 anos ou menos. O menino, menos ainda. Estava de bicicleta indo para o clube de piscinas, esse menino apareceu. Tinha os olhos azuis, era bem magrinho, estava só de shorts azuis. Quis apostar corrida comigo. Apostamos corrida. Não lembro de mais nada desse dia, nem sobre o que falamos, só da corrida: o dia de sol, os olhos azuis alegres, a boca de ameixa quando está meio verde ainda, fruta imatura, e de como ríamos demais, de como seriam dois descobrindo o amor se fossem dois adultos. Eu acho. Não sei se nos beijamos, não lembro! Acho que não! O problema foi a noite, a fantasia. Na cama, antes de pegar no sono, eu lembrava e fantasiava. Não com sexo, eu ainda não me “instruíra” na pornografia e tampouco tinha começado a me masturbar, mas eu pensava em abraçar ele e... Em ficar bem colado nele e... Em apertar ele... Não matar, mas uma certa agressividade just role play. Just role play, João. São agora 4h13min, estou tonto, é preciso voltar atrás, Parei de escrever aos doze anos porque é muito perigoso, diz o Peter Weller fazendo o William Burroughs num filme. Perigozo. Estou descendo os bulevares na companhia do Sr. de Charlus... João. É você segurando minha respiração, você está me ajudando? Eu diria que sim, só isso de sentir que tem alguém aí me ajuda... *[Cai no sono]*

## II

Dia 27 de setembro. Volto da terapia afobado, o terapeuta perguntou se eu penso em suicídio, eu falei, e falei, claro, no tom que o tema pede, e o doutor enveredou pra insinuações de que eu sou catatônico. Catatônico eu! Eu sou praticamente um Michael Richards, todo sons e formas! Claro que em terapia eu não me mexo muito, óbvio! To ali pra me concentrar e mergulhar e explorar e descobrir. Não é assim? Em casa e na terapia

não tem problema ficar catatônico. Inclusive é bom, medita-se assim. Eu gosto do meu psiquiatra, não fui muitas vezes, mas dessa vez nos estranhamos eu acho. Eu gosto de meditar, doutor, porque no ar está quem sou de verdade. Entende? Quem somos de verdade. Entende? Nós não somos nada, o espaço entre nós é tudo, o espaço vazio entre nós é muito mais valioso do que “eu” e “você” juntos. Fora somos mentira. O que também não tem problema nenhum – se e somente se estarmos cientes de que trata-se de uma mentira! De que somos feitos da mesma matéria que os sonhos... Uma professora minha, doutor, de teatro, em 2007 me disse uma coisa... Que ficou. Está comigo. À época eu vinha fazendo tudo direitinho, eu vivia para a escola de teatro, para os exercícios, para fazer da técnica uma minha segunda natureza e cumprir com o que me era demandado pelos diretores e diretoras sem precisar pensar! Então do ponto de vista técnico eu tava tinindo! Aí essa professora, a Inês Aranha, maravilhosa, me disse: você tem um problema que só vai revolver quando for mais velho, você sofre de autoencantamento. Cê faz bem, mas cê é sempre uma sombra sua, é você se percebendo fazendo bem, e isso te estraga um pouco! Inês Aranha. Estava tão certa, mais certa que você, meu caro terapeuta! Deus! Eu odeio minha psicologia! Eu não volto mais à terapia! *[Pausa.]* Somos feitos da mesma matéria que os sonhos... Essa matéria é a minha esperança, João. Eu sou egoísta, indiferente, mimado, desatento, pervertido, confuso, irritadiço, cruel, preguiçoso, gastador, arrogante, mas no espaço da ilusão eu posso me tornar... Eu posso me tornar... alguém melhor pra vocês.

### III

Hoje vou faltar na aula e visitar o jazigo do Noll. Desde o funeral, ano passado, não o visitei no cemitério. Avenida Natal, nº 60, jazigo 0131126.

Tem algo errado, João, aqui está outro. Um Noll também, mas não é o Noll, este que aí está enterrado morreu em 86. 86 é o ano em que nasci. 16 de outubro, acho que às dez da manhã. Não sei se passo na secretaria do cemitério pra pedir orientação. Ou fico na dúvida. Quem sabe você tinha outro nome, e decidi usar João. João é uma literatura, uma outra história, um outro homem que te habita. Quem sabe eu deva ficar na dúvida, eu deva perambular no cemitério para encontrar você.

Eu vim te dizer algumas coisas às cegas e escrever elas, na esperança de que a escrita me traga algo. Eu vou me sentar nesse banco em frente ao de sobrenome Noll

morto no ano que nasci, alguma simbologia certos momentos têm que ter. Vou me sentar, abrir o caderno, tentar te dizer algumas coisas e me sentir bem.

Oi, João. Foi uma tragédia a tua morte. Tenho me sentido estranho desde então. ... Quantas vezes eu tive a honra de conversar com você? Poucas. Três. Eu amo o que tu escreves. O que tu escreves tem a ver com, bate, afeta o meu corpo, é o saciar do desejo de desaparecer, desaparecer no texto – em um mergulho que é ascensão. Desejo de ser outro ou pelo menos acessar o outro. Pois na vida dói não ter acesso à alma do outro, o mundo social está uma porcaria. Amo o que escreves porque aí eu sou você, e escrevo. Aí eu vou tentar escrever eu e esse desejo se esfiapa.

Naquele segundo café que havíamos marcado e você chegou no café apenas para devolver o livro que eu havia te emprestado e foi embora. “Ao meu novo amigo”, diz o autógrafo que você me deu durante o café anterior. Amigo teu? Exultei! “Vamos tomar uma cerveja, na próxima”, disse, “Uma cerveja. Vamos. Sim. Mas agora eu tenho que ir”. Minha última lembrança tua.

Minha última lembrança tua. Quatro palavras ditas com vagar e um movimento de indo pra nunca mais voltar. Oh, João, oh, João, as palavras não são deste mundo e tornam-se mais não deste mundo quando nascem de ti e quando estamos, eu e elas, num cemitério.

Respiro fundo. A chuva está engrossando. O Cemitério João XXIII não é bonito, não é ao ar livre e parece um hospital de outra dimensão.

Vejo um casal velhinho acompanhado de um menina de doze anos que parece estar sendo discretamente reprimida pelo casal e caminha de cabeça bem erguida e balançando os cabelos.

Vejo um homem grandalhão de mãos dadas com a filhinha, que segura uma sacola plástica.

Revejo, nos meus pensamentos, que a caminho daqui Sinatra cantava, no rádio do carro, “you make me feel so young. You make feel like Spring had sprung. Every time I see you grin, I’m such a happy individual.”

O silêncio desses corredores espectrais. A iluminação lourejante, a presença de alguém, mundos que se abrem. You make feel there are songs to be sung.

Segunda: há vagas

*CENA 1. Charles e seu irmão. Este-ou-aquele pintado de pierrô, este-ou-aquele, de palhaço alcoólatra medieval. Escritório de um posto de gasolina.*

– ...

– ...

– Eu ontem assisti a um filme chamado gata em teto de zinco quente. Ainda estou tentando entender o título, mas me impactou bastante, o filme.

– ...

– Sobre o que é? Sobre um casal em crise vivendo nas terras milionárias de um tal Big Daddy. Esse casal, ela não gosta de crianças e quanto a ele – ele era um jogador de futebol promissor, um prodígio, agora é um bêbado. O irmão dele é um cara que – um advogado casado com uma besta quadrada, uma besta da fertilidade, e, sabe, broder, ambos são o que eu acho que tu gostaria que eu fosse: alguém que... no mínimo sabe o quanto vale – em dinheiro! – o patrimônio do patriarca! E deseja se envolver com ele! Com o patrimônio. Quer ter também um patrimônio! Agora, o Big Daddy está morrendo agora, big daddy é o pai; certo? No começo eu odiei ele mas no final eu amei ele, sabe por quê? Porque tenho esse talento de me colocar no lugar dos outros, de histórias por trás de nomes que não os meus e, de tal modo, entender que viver é igual pra todos mesmo que nunca igual pra ninguém. E isso, esse caráter da vida, é Deus pra mim, pra mim. Eu sei que eu tenho um jeito de falar todo... idiossincrático, é uma merda, e involuntariamente sempre se agrava essa merda quando estou falando contigo. Acredite, eu já tentei mudar, não consigo, é um defeito, vou focar e florescer o defeito. É o segredo do empreendedorismo criativo, né, broder! Mas tu é o administrador aqui, tu deve saber disso melhor do que eu. Enfim. Tudo o que eu preciso para amar uma pessoa é que a história dela me seja bonita, admirável. Não precisa ser bonita no sentido de bela... Tá! Ok. Entender e amar um personagem tão avesso ao amor, tão capitalista, como o tal Big Daddy. Do filme. O patriarca. Ele diz pro filho uma: “vamos ter essa conversa, e não como antes, fugindo das coisas, deixando tudo por dizer. Então me responde: por que você é tão revoltado?” O pai é um escroque, o filho do cara agora é um viciado, mas o pai é um baita dum escroque, os dois fogem das coisas e não dizem as verdades. E, ba, o autor Tennessee Williams trabalha tão no texto esse “dizer as verdades”. Baita dramaturgo! O filho quer as verdades tanto quanto o pai, mas as verdades dele não são as mesmas do

pai, e aí é que acontece o conflito: o filho diz: “Você nunca nos amou. Somos sua propriedade, só isso. Somos família e somos estranhos um ao outro. Você nunca nos amou!”. “Do meu jeito sim eu amei!” “Não, senhor!” “Tudo o que vocês pediram eu dei!” “Coisas, coisas! É inútil conversar com o senhor!” “Tudo o que meu pai me deixou foi uma mala com o uniforme da guerra hispano-americana! Isso é que é inútil! Eu vou te deixar um império!” Às vezes eu acho que o que você quer é construir um império. Acertei? Acertei, né? Isso é amor pra você? Poder? Você não vai amar ninguém assim. Você não vai morrer feliz. Você precisa administrar melhor a sua morte. Tu vê que eu e tu – nada a ver. Não devia ter te admirado por tanto tempo. Te acho amargurado – eu não vou chegar aos quarenta anos amargurado por não ter respeito e poder. Tu me julga porque eu só quero saber de estudar, não faço dinheiro, mas o que que tu fez afinal pra achar que pode ser o gorila das bola azul cagando regra de cima da árvore? Uma casa de dois andares num dos terrenos mais caros da cidade, dois carros na garagem, uma esposa bonita, um casal de filhos e o que mais tu quer? O que tu precisa pra ser feliz? O que mais poderia querer um burguês!? Mais sucesso, é isso?! Uma vez tu me definiu sucesso como a capacidade de trocar de carro a cada dois anos. Falou, uma vez, que queria comprar uma Harley Davidson a crédito porque, afinal, tu disse, “tem tanta gente devendo as calça no mercado e andando de carro do ano”. Ah! Sério? É assim que tu ocupa tua cabeça? Tu tem todas as condições objetivas de felicidade, como diria Marx, e não é, eu não entendo, eu ganho dois mil por mês e e e e choro de alegria só de olhar pra minha escova de dente. Uma vez tu me disse que eu “precisava arranjar uma mulher mais madura, responsável, que trabalhe e tenha dinheiro, pra variar”. Ah! Sério? E o amor, seu burro? [*com o dedo em riste, como um mendigo enlouquecido de fome*] A arte do ator e a arte do amor são a mesma! Seu burro! Minha vida só piora quando eu tento me aproximar de ti nas minhas ações! Por que que eu penso tanto em ti? GRRR! Tu é a razão do meu complexo de inferioridade! [*Batendo no irmão, quebrando-lhe todos os ossos e dizendo um poema enquanto faz isso; o poema, que é dito ao ritmo de socos e no ritmo de uma música eletrônica, consiste em: “Um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete, oito!/Tanto papo sério e útil acabou por destruir/ tanta coisa boa que em ti eu vi sumir./ Tu feliz era pra mim música a seguir/ agora buscas outro “bumbo” dentro do teu lar./ O belo som escuro sob a lua pôde te ensinar:/ algo impessoal está sempre a fazer um lar./ És alguém que viu alguém com dom em si baldar,/ agora mais que tudo tu queres capitalizar./ Não precisa entrar pra luta, é só da grana não ser puta,/ é que, sabe, a realidade dana a perfeição,/ e um poeta que se nega merece um tapão”*] Ah vai chorar? Pois chore! [*segurando-o pelo*

*pescoço, joga-o no chão.] Que vai te fazer bem! Eu quero que tu pegue fogo de tanto chorar! [Pausa.] Proust dizia que o amor, o mero fato de apaixonar-se é a prova do quão pouco valor a gente dá à realidade. Isso sem falar no amor bíblico dos profetas, broder! Tu não pensa no amor. Tu não pensa no amor, tá mal de comerciante, teu intelecto só serve para coisas mínimas, por isso tu abandonou a leitura de laranja mecânica, por incompetência, e não achou engraçado queime depois de ler, dos irmãos Coen, porque o teu intelecto é medíocre. E medíocre não é ruim, faz-se coisas lindas com intelecto medíocre – dinheiro inclusive, com o nosso pai foi assim, nosso pai – nascido na zona rural brasileira dos anos 40 e tendo feito só até a quarta série e sem nenhum talento artístico ou esportivo – fez capital e foi feliz. Ou seja. A mediocridade é uma inteligência! Tu só não sabe usar. Eu medíocre, careca, burguês, sentinela do patrimônio da família, e com família nuclear estável, eu faria miséria! Teu problema não é ser medíocre, é que tu é medíocre e se acha! Isso é que te fode, essa combinação! Vai ser feliz! Qual é teu problema? A essa altura da vida tu ainda não vê que teu problema não é dinheiro? Mas tu não vê um palmo na frente do teu nariz, não é mesmo? Todas as condições objetivas de felicidade: casa espaçosa, cônjuge bonita, casal de filhos saudáveis...*

– ...

– *[no proscênio, olhando para a plateia]* Estou envergonhado. Não sei mais o que fazer. Já descarreguei minha raiva e agora estou envergonhado. *[apontando para trás de si]* Não se preocupem porque é só um boneco. *[Pausa]* É patético, eu sei. – *[no proscênio, olhando para a plateia]* É patético, eu sei. Mas como falar de meu potencial para a negação da vida sem usar a violência?

- *La vasectomie!*, grita alguém da plateia.

*CENA 2. Um parquinho de diversão. Areia, escorregadores, etc. Charles passeia com sua sobrinha de três anos.*

- Sofia! Sofia! Mas será mesmo! Não dá pra te deixar sozinha né!

- Eu não sou sozinha!

- Não?

- Não!

- Você é o quê? Hein? Sofia, olha aqui. Ó [*faz sinal de positivo com as duas mãos*] Não ser sozinha é legal. Mas você é o quê? Você é... Povoada? Hã? Muito populosa?

- Sim! Populosa!

- Então só cuidado pra não se machucar. O que tu tem aí? Uma colher pela metade?! E onde a Sofia pegou essa colher pela metade?

- No chão?

- Hmm! No chão. Você acha muita coisa legal no chão? Você sabia que no chão é onde você encontra tesouros?

- Não é!

- Pois sim, pois sim, no chão se encontram os tesouros! Mas tem que procurar. É que nem escrever... Tem que procurar... Vamos procurar. Ó, uma mini-árvore... Vamos procurar, vai guardando nosso tesouro, Sofia. Ó, um emaranhado de fios brancos que parecem uma bola de feno... Ó, um bracinho de um boneco... Ó, um pedaço de lixa vermelha P150 V05E made in Italy... Ó, um pouquinho de cimento em forma de pedregulinho. É!... Um mini-tridente verde do Grande Poseidon Verde dos Mares, Sofia, vai guardando, vai guardando. Hahaha! Tá feliz?! Ó, um pedaço de abacate... Uma mini-jaca... Um coquinho revestido de pele de macaco... Uma tampa de caneta provavelmente BIC... Um fragmento de balão amarelo de festa em forma de pergaminho com um recado pra você, lê.

- Nãã ôoo....

- Sim, é um recado da profe da creche!

- Uh-uh, nnn, uh legado, ii, i bic, é um legado e diz, diz énnn pra mim, os lesgadszz os nossos pais, foam, um pras quianças pras nossas aldeias nossas, i, afelições, ante até nossa coisdiví, falá, i ninguém gguisgd, ããããã jesus!

- Aê. Ó, outro. Lê.

- Não.

- Por favor!

- Não!

- Não é um recado?

- Não!

- Mas é tesouro.

- Não!

- Não? É o que que é isso aqui então?

- Lixo!

- Tá bem! Então olha aqui ó, eu, pra mim, ó. Aprende uma coisa co tio. Se uma coisa é lixo ou tesouro é sempre tu que decide, tá bom?

- Tá!

*CENA 3. Um bilhete atrás do espelho do banheiro.*

Saionara, Luccas,

Gostaria de pagar o concerto do fusca e o casamento no civil seguido de pequeno jantar para familiares. Se o problema era só o dinheiro curto, taí cinco mil que tirei da poupança que fiz com a venda do carro. Sei, Luccas, que você acha desnecessário. Eu também. Mas vai casar. Sai, talvez você pense que eu não devia estar te dando esse presente. Aceita. Porque eu quero. Acho que vocês serão muito felizes. E eu farei parte. É um presente pra mim também. Que vocês casem e lembrem de mim pelo dinheiro que possibilitou a união no papel. Assim é que dinheiro é legal. Te esgano, esgano os dois, se deixarem passar o momento perfeito de casar por causa de dinheiro. Não. Posso ajudar então vou ajudar. Abraços! Se quiserem me agradecer... Eu não sei se eu casarei algum dia, gostaria que parassem de falar nisso.

*CENA 4. Rodoviária de Porto Alegre. À minha direita uma mulher de cabelos pretos faz um coque apertado, e ao seu lado está uma sacola escrita “hospital ernesto dorneles”. À minha esquerda um negro muito bonito veste uma blusa tigresa com uma estampa escrita “bad habits” em branco no fundo vermelho. À minha frente, gêmeos estão segurando garrafinhas d’água. Alguém, com voz de velho, grita “quem me ajudou foi uma polonesa! Não foi brasileira!” Uma luz atravessa uma nuvem, como uma trombeta. Corta para plano de cima.*



Hoje é 5 de outubro, encontro-me na rodoviária, vou visitar meu pai. Maman está morta. Quero deixar aqui preservada a história mais triste de mim. Minha mãe era uma santa, mas não é isso que é o mais triste, foi quando, numa festa de natal, eu decidi me aproximar, e conversamos tanto que fiquei com ela toda a festa. Acho que ela nunca na vida dela tinha ficado bêbada. Ela estava tão feliz. E nós nunca fomos tão amigos, só naquele dia... Morreu logo depois. Ela estava tão feliz. Por que só um dia? Por que sou assim? Estou cansado, eu estou muito cansado, eu queria queimar tudo, meus livros, minha casa, ser outra pessoa, destruir esta pessoa, me lobotomizar, sei lá, dar o grande foda-se. A-r-r-e-p-e-n-d-i-m-e-n-t-o. Não é uma tragédia, eu sei, mas essa história é de uma culpa tão grande que, dependendo a forma que me lembro dela, me faz chorar até doerem os músculos, o que eu adoro, chorar é incrível, é uma história botando fogo em ti e te destampando. Que se o corpo é só um veículo usado por isto a que chamam vida e existe tanto dentro quanto fora de nós, então chorar transforma o corpo num veículo conversível, e me sento pra ficar chorando, passando as mãos pelas minhas pernas. Às vezes eu choro para tomar uma decisão. Tipo, me vêm a decisão e a emoção da vinda da decisão, e aí eu choro forçando um pouco. Só pra marcar. Pra avisar meu corpo. Pra dar um significado real. E mesmo assim minha tristeza nunca ousou ser tudo o que é. Mas afinal a pele existe por algum motivo. Penso demais. São emoções: única coisa que existe.

Um pássaro pousa no cimento aqui perto; andando um pouquinho, vai, catapultando e cantando, embora. Torna-se um dáblio no céu.

P-tss, soa o meu ônibus.

A viagem foi chata, ar condicionado muito forte (e eu despreparado), luz de leitura muito fraca, água mijo. Assim, e apesar da pessoa ao lado, vim falando sozinho a viagem inteira. Com essa companhia chego alta madrugada sempre. Desembarquei vim pra casa do pai a pé, debaixo de uma lua encantadora, parecia um enorme gato da Alice, no país das maravilhas, a lua, esse deus que diferente do sol nos deixa contemplá-lo sem fazer doer nossos olhos, e cheguei em casa papai me recebendo. Dei um beijo durante o abraço, depois olhei nos olhos com amor acariciando a nuca como faria com uma namorada. Conversamos na cozinha sempre que chego, e mais de mil vezes já cheguei. Ele está dizendo que está gripado, que estão arrumando o telhado, que hoje de manhã ele tem fisioterapia e que é pra eu acordar pra ligar o forno às dez horas e que acho que vamos agora, né, Charles, dormir, sim, pai, só quero passar no quarto ver a mãe. O altar, quero dizer.

E a lua está tão encantadora! Não consegui dormir! Fui no banheiro, e lá o meu gato, Béqueti, que morou comigo em porto dois anos só que depois que eu trouxe ele pra cá numas férias se divertiu tanto e meu pai gostou dele tanto que resolvi deixar ele morando com ele, apareceu atrás de mim. Oiiii, é, sou eu, sou eu. Abri o box, sei que ele gosta do box no verão, ele entrou, deu uma volta no box e olhou de repente fixamente para mim, como que acabou de pedir uma opinião, e eu disse que concordava, em dias de calor é bem fresquinho ficar aqui. Resolvi tomar banho. (Claro que ao ligar o chuveiro o Béqueti saiu, eu não sei se é bom escrever assim como estou fazendo, João, mas já que interrompi: dizem que gatos não gostam de banho, é mentira, eu dou banho no meu, ele adora, quem não gosta sou eu. Fica pelinhos na minha língua... Hehe. O humor é uma colônia do prazer no território do princípio da realidade. Ok.) Tomei banho, botei uma cueca preta à base de algodão, e rápido uma camiseta. Rápido porque estou gordo e não quis me ver no espelho. Fiz um chá. Mate leão. Leão é o apelido do... [suspiro; muxoxo] Me sentei para escrever e espero ver a manhã nascer dos primeiros tons de azul. Os primeiros tons de azul, a passagem da noite para o seu oposto i – insb - ahmmm...

Ok. Estou escrevendo às cegas.

Queria lembrar quem foi que disse que tentar examinar a própria consciência é como querer ligar a luz para examinar a escuridão.

“Que importa quem disse, disse alguém” (Samuel Beckett).

O lance de ver a manhã nascer foi uma frase apenas, janela e cortinas estão cerradas. Descerro. Lufa no meu rosto aquilo que algumas sociedades pré-modernas chamavam de espírito e com o que o ator diz o texto com a qualidade que lhe é vital: ar. Espero dormir bem. João, me ajuda a escrever os dias.

De manhã eu adoro a voz do meu pai em contraste com o sol, é linda, é o vibrar escuro de um motor. É masculina. E vem de longe, de trabalhadores milenares, só com muita dificuldade presto atenção no conteúdo da voz do meu pai de manhã, pois sou tomado por imagens bíblicas de trabalho e simplicidade.

Ele e eu fizemos um suco de abacaxi com hortelã para o almoço e estamos sentados comendo. O liquidificador desligado, eu via as partículas de hortelã decantando e me dizia: o ritmo, a existência, desses pontinhos verdes caindo envoltos num líquido espesso

representa muito minha individualidade. Quando estou calmo. Quando estou calmo, minha individualidade está em mim como uma partícula de hortelã em suco de abacaxi está num liquidificador recém-desligado. Eu queria este ritmo para minha escrita, e que ela transparecesse minha história: senda a adjetivação a minha inteligência; o substantivo, meu espírito; e a sintaxe é a coragem. No entanto, o que dizer para o meu velho pai aí à frente? Coragem com qual sintaxe, João?! Meu pai viveu na roça até os 23 anos, só aí conheceu a cidade, a geladeira, a tevê. Meu pai só fez até a quarta série e quer a volta dos militares. Estranhamente, meu pai parece a Carolina Maria de Jesus, sem erudição, atenta aos fatos, nojo de miséria, inteligente sensível; “Quarto de Despejo: diário de uma favelada” é um livro que o meu pai escreveria de sua posição de explorador. Mas ele não vai. Ele tem a empresa dele, o jardim dele, a associação e o churrasco para familiares e amigos, isso é o livro dele. Mas, além disso, eu... Nesse momento eu só gostaria mesmo era que a gente ficasse se olhando como o William Hurt e o Harvey Keitel no finalzinho do filme Smoke. Mas o pai sempre tem que abrir a boquinha dele pra falar de política:

- Viu o vídeo do Bolsonaro que eu te mandei?
- Já deu flor as hortênsias que tu plantou?
- Charles, o vídeo.
- Pai, as flores.

O diálogo acima na verdade foi bem diferente. Foi acachapantemente chato, e eu não falei quase nada, vestindo uma máscara bem estudada, como o protagonista de *O Rosto de Um Outro*, do Kobo Abe.

Ts! João! Olha pra isso. Isso aqui está uma merda! Minha escrita, minha tão desejada posteridade... Permitam-me, para compensar, trazer as palavras de um monge do século XIII. São Boaventura. Mas nada é superior à nossa mente senão aquele que a formou. Por conseguinte, nossa faculdade deliberativa chega a atingir as leis divinas se de seu ato faz uma análise completa. Aquele certo conhecimento que de Deus tem a mente ilumina todo ato intelectual. Quando eu afirmo das coisas que entram a fazer parte da minha experiência que são contingentes, causadas, possíveis, mutáveis, em potência, quando, em suma, descubro os seus limites, a sua infinitude e a sua imperfeição, faço isso porque as considero de um ponto de vista superior. Os narratologistas piram!

Possibilidade de conversa com meu pai:

– Por que tu não me pergunta que livro eu to lendo?

– Ai, Charles, eu não entendo essas coisa.

– Bom, mesmo assim tu devia tentar entender quem eu sou.

– Eu não entendo a maior parte do que tu fala!

– Tu não entende a maior parte das notícia na TV. Eu só to pedindo a mesma atenção ou tempo que tu dá pra TV. Eu vou passar a minha vida tentando entender quem tu é, ta? Então se tu puder me perguntar mais sobre o que eu faço eu te agradeço. Porque isso aqui [*pega o livro da mesa de centro*] olha o que eu faço com isso aqui [*rasga o livro em dois, pelas lombadas, e amassa o que sobra*] Eu não leio pra criar esse abismo entre eu e tu – eu não me sinto melhor do que tu nem uum pouco! Tu tem alguma coisa, pai, que não importa quantos livros eu li ou quantas línguas eu falo ou quanta educação e elegância eu adquiri lendo tu é pra sempre melhor do que eu! Tu tem alguma coisa que eu quero e não tenho, alguma coisa... Entenda uma coisa, pai, eu não leio porque eu preciso pra trabalhar, eu não leio nem porque eu quero...

– ... (Sei lá o que o meu pai diria. Certamente, pelas estatísticas, ele olharia espantado e daria uma risada, carinhosa, mas sem botar a mão no meu joelho, nem nada parecido. Te ride, ti qui gué il salami picá in sú cantina. E mi, qui li gó supá il cul?)

Terceira: às cegas (peixe solúvel)

Dia bonito. Boa temperatura. Janelas de grandes cidades comunicam-se com centenas de outras. Murmuramos desde a nossa. Em uma janela do outro lado, vê-se uma sala com uma parede iluminada por um abajur e entra-se na sala e vai-se parar numa peça teatral. Tem um personagem que é um monstro de três metros de altura, e alguém, esse ser que nós somos, é preso numa lápide e o monstro rosna pra “ele”, e um dos atores passa a contracenar comigo ali, preso. Parecemos Jesus Cristo, eu e você, no íntimo. Então quando respondo ao ator Pôncio Pilatos (pois havíamos decidido entrar no jogo, evidente, desde nossa entrada na sala), não gostam da gente, a plateia. Abrem uma porta pra você ir embora, nós vamos, subi uma estrada que parecia conhecer, e agora aparece uma companhia feminina. O monstro está vindo atrás de nós! Ela nos diz: “é preciso cortar sua cabeça três vezes”. Estou com medo. Mas pulo em cima do monstro e o estrangulo, arrebeno sua cabeça, torço três vezes e arranco fora, aí vem um carro e eu e ela decidimos

nos esconder, e o monstro, ele revive, ele vem, vestido com um manto feito de pele de porco, é como Átila, o Uno, pronto para dizimar uma vila e crucificar um papa. Quando nos alcança, fazemos amizade com ele, fica passeando com a gente, ele nos diz coisas como “a penitência existe para haver reincidência” e “poesia é chorar com tesão” e “lá preciso agora ir sem um momento mais perder aqui”, passeando pela ruazinha entre as árvores lindas de uma pradaria verde-claro que leva a um metrô: nós, correndo no metrô – para ir mais rápido, atirar-se no chão e deslizar. Deslizei, deslizei, quase cair nos trilhos e gora cair mesmo. Mas alguém nos ajudou. Pega tua mochila e corre louca pela estação toda, que começa a ficar fading-out, enquanto fading-in voz velha a conversar consigo, em uma cabine telefônica, em uma ligação para Maiquinho. Do outro lado. Sentado à mesa, quadrada e estreita, com você, acaricia seus pés com os seus. Nas janelas do outro lado, ele diz, ela diz que tem amigos que quer lhe apresentar, lhe oferecer uma casa de frente pro mar e uma roupa de sereia com a qual mergulhar e mergulha: tudo começa, embora você só se lembre de estarmos andando numa ruazinha entre árvores lindas. Lá, no cume da colina, clube de banhistas, um velhinho bonachão e Ioda grita da piscina, com rouquidão, admoestação, amuamento, malícia, melifluidade e tangibilidade: “life’s fading, boy!” Uma casa de colina. Eu e Luísa. Sinto: pessoas lá fora desprezam o que estamos fazendo, recriminam, nos botam na prisão. Chão de cimento sujo, todos ali dentro. Berrava. Não me ouviam. Me xingavam. Não os ouvia. É uma festa, cheia de objetos e sujeitos. Espere... Atrás... Me parece um hospital na montanha mágica... É um hospital na montanha mágica! Mas o que aconteceu lá, e por que é mágica se é igual a qualquer montanha? Porque o ar dessa noite é uma substância meio líquida? A montanha tem mata rasteira. Um caminho escuro perpassa um grande parque; muitas árvores, um parque, folhas no chão, e no fim do caminho, uma porta not a wall, there is hope à lote. Abramos. Parece arte. Paremos diante deste axolotl em um aquário-vitral, onde começa, agora, um filme sinestésico com seres que soltam todo o fôlego para falar altíssimo, “oh madre, oh madre, l’aria è quella cosa leggera qui te gira torno a la testa e diventa piú chiara quando ride”, oh!, entramos sem quebrar o imenso vidro que nos separava do aqua-oh therside, estamos no lombo de um cão da história sem fim, e a gente voa por toda a imensa massa de ar desse aquário, lindo, lindo, as cores, as copas das árvores ficando amarelas, por todo parque, sobre a cidade natal, jogando merda nela, nossos cus pra ela. Então ele despenca. Caindo soltando os pelos enormes como lençóis celestes, caindo passando pelos prédios e os prédios são enormes colchões. Ele está sentado na beirada da cama, de pantufa, e escreve num caderno. Ao lado dele um pequeno dinossauro com

fissuras que pisca-piscam neon. Ele começa a chorar por sentir-se um culpado porque ser escritor é uma compulsão feia que afastou os seus amigos e ele não consegue parar de escrever. Aquela que se chama Marina agarra e puxa ele, querendo que pare, ele seca as lágrimas no corpo dela. E a câmera se amplia, sobe, e revela que a cama está num coliseu romano das antigas agora. Mas o que querem essas pessoas assistindo a um menino? Entra um competidor que o menino conheceu no passado, alto, barrigudo, careca, no coliseu o nome dele é DeathWhiteMan. A luta é boxe de pantufas, primeiro, depois um derby de retroescavadeiras. Intervalo. Lá fora fumar um cigarro. Para um carro, dirigindo uma morena que ele nunca viu o chama pelo nome, conversam, pinta tesão, por parte dele, “tem falado com o Shakespeare? Entra aí, vamo dar uma volta por Las Vegas. Aceita *laissez-faire*?” Os sons e as luzes em movimento é bonito. Sonhei que eu sonhava que tinha uma vida feliz, ela conta, casada, tabeliã sem ambição vivendo no interior. Daí invadiram nossa casa sombras. Eu protegi meu marido. No sonho me chamava Jaque, aí eu acordei e eu era homem e me chamava Charles, como você, curioso, estranha coincidência. Agora – olha isso! – eu tinha uma namorada que também se chamava Charles, e pensei, Ba, vou na casa dela contar o sonho, mas chegando lá a casa dela era igual à do sonho e eu fiquei com medo, pois se aquilo não era sonho então eu matara pessoas na defesa do meu marido, matara oficiais das Sombras. Sacou? Entrei na casa silenciosa. Fiquei perambulando eternamente nos rooms, e encontrei uns gangsters. Sinuca, cocaína, charuto, um aroma de escoriações. Um cara chamado Eles, com um braço esclerosado, me deu um envelope com mil e quatrocentos dólares e me disse: “Tranquilo. O Charles vai mandar uma carta explicando tudo”. Aí eu acordei de verdade. Ou whatever. E agora estou aqui. O Noll mandou dizer: “é fruto duradouro de nosso ventre porque é tua criação”.

Quarta: nomes feios (ou a ponta da língua fazendo uma viagem de três passos pelo céu da boca)

Abandonou-se, sacou seu pênis-clitóris pra fora do jeans. Porn vídeos dirty talking. É asqueroso gostar de sujeira? É do mal? Sloppy slut, sexy shemale, rim job. Sexy norwegian Peta Jensen giving blowjob in the wild. Mia Khalifa sweet muslim pussy. Formas da vida, formas da morte. Formas da vida: um corpo, formas da morte: um computador. É asqueroso excitar com tudo qualquer coisa? O próprio pau, O Pau de Mike,

A Buceta de Sasha, A Buceta de Julieta, a Voz de Monique Vincent lendo La Recherche, de Tory Lane pagando um boquete, Três Mosqueteiros Jogando FIFA, O Professor, O Menino da Bicicleta, Livros, Cadernos, Índios & Magos. (nota mental: como descrever O Pau e seu império? Anotar trechos de pornô com falas de Sasha Grey e Tory Lane e fazer descrições da voz de Monique Vincent e fazer descrições (eróticas? “eróticas”?) de livros e cadernos e “meninos” e “bicicleta”) Estar deitado de barriga pra cima na cama com Julieta se preparando pra sair pra biblioteca e continuar escrevendo sua dissertação de arquitetura. Ela cantarola de leve, To saindo, ela diz, Que foi, ela diz, que carinha é essa. Tá faltando alguma coisa, Charlie diz. O que. Um monóculo. Aquele jeito de sorrir dela, aquele jeito de sorrir se aproximando dela! Sim, tu ficaria ainda mais bonita com um monóculo horrífico! Aquele jeito de sorrir se aproximando dela, de subir de quatro na cama, de pôr a mão no pau dele, fazê-lo sentir-se um bandido ordinário que a máfia joga no mar com blocos de cimento nos pés, afundando, aceitando o fim que lhe dão. Julieta. O my love, my wife! Me molha, me afoga, me mata, me fode, as duas mãos no meu rosto, papai e mamãe, os dois corpos chorando, e chuva para minha sorte, você não sai mais, você vai ficar aqui, o rosto perolado das gotículas da chuva da janela aberta. Olhou para o adesivo do cachorrinho. O relógio do computador mostrava vinte e um e quarenta e um. Poderia continuar sem fazer nada um tempão, percebeu que se não fizesse alguma coisa rapidamente aquela catatonia em que se encontrava terminaria por fazer ainda mais estragos e apodrecimentos. Música: Morphine candy. Cigarettes after sex. Portishead. Czech hunter. Twinks suck and fuck in a warehouse. Como eu vim parar aqui? De onde vem o tesão? Eu não sou eu. Eu sou o que está acontecendo. João, sou o que acontece comigo, é isso, não é? João, ai, isto às vezes me faz chorar tanto. Desmochada, o problema de Charlie era que nunca, em toda sua vidinha, ela se sentira assim, tão sozinha, como estava se sentindo nos últimos tempos. Apesar de a solidão ser algo que a acompanhava durante toda sua existência zinha, Charlie não se habituara. Além disso, o namoro de três anos com Verônica terminou mês passado. O fato de ser uma profissional das letras também não ajuda em nada. Trim, trim; trim, trim, insiste o telefone, quem será? Lou, e Charlie aqui, se masturbando, o relógio marca vinte e duas em ponto, Charlie sempre quis comer a Joana porém viraram amigos e ela não quer que isso estrague. Lou é linda como Kate Moss e surpreendente como uma câimbra. Ela diz, Que tá fazendo? E a outra diz, Nada. E tu? Nada. Tava lendo Knausgård e escutando Brian Eno: nada... Vamos brincar, ela diz. E Charlie: Do que tu quer brincar? Joana: Um jogo de associação de ideias. Charlie: Adoro. - Então foi, ela diz, Como é teu nome? Charlie. - Diz uma palavra com

a primeira letra do teu nome. – Cu. - O que é cu? - É um orifício. À esquerda da tela: O que é um orifício? À direita da tela: Um buraquinho. Sol: O que é um buraquinho? Lua: Um buraquinho é um furinho. Ar: O que que é é? Terra: Uma das conjugações do verbo ser. A diferença: O que é ser? O mesmo: Ter consciência. O que é consciência? É a alma. O que é a alma? Nós. O que é nós? Dois eus. O que são dois? Um. O que é um? Posso te mandar tomar no esfínter? O que é mandar? Seria te mandar pular a janela desse teu prédio. O que é janela? É uma abertura na parede. Parede? Um muro, mais um muro na vida humana, só que disfarçado com papel e tinta. Tinta? É uma pigmentação. Como assim pigmentação? Um líquido viscoso feito à base de porco e menta. O que é um porco? É um animal que é uma graça, tem nariz de tomada e um rabinho que é a dramatização do som tóioioin. Tóioioin? Um barulho. Barulho? Aquilo que rompe com o silêncio. Silêncio? A falta de qualquer tipo de barulho. O que é a falta? A falta é o motivo e o resultado da busca. O que é o? É a língua portuguesa seguindo ordens e sendo uma imbecil. O que é a? É a mulher, a presidenta, a chefe, a sargenta, é a insurreição, é a revolução que tem que ter. O que é ter? Não é ter sabedoria. O que é sabedoria? É ser sábia. O que é ser sábia? Não sei. Qual foi a primeira palavra que tu disse? Cu. Como é teu nome? Charlie. Ok. Era isso, muito bom brincar contigo. É bom brincar contigo, “Charlie”. Beijo. Beijo. Joana. Eu e meu pau de aço gigante marretando abaixo minha sociabilidade e, do nada, isso: um jogo de associação de idéias com Joana. Se bem que, todas as coisas consideradas, isto acontece no mais absoluto segredo, e nesse caso pouco importa se a minha forma de proceder apresenta qualquer tipo de desvio em relação à norma ou não, reflete Charlie. Black gangbang. Fashion fascism. Lo. Li. Ta.

Quinta: contorcendo-se para fora

Varanda de um prédio de esquina; segundo andar. 7:00h. Título: Esgotamento da manhã. Chove minimamente, o suficiente apenas para despertar as poças. Um homem de camisa de manga curta azul-claro e bermuda azul-escuro atravessa a esquina carregando cinco espetos em cada mão. Na mesma direção passa um Renault preto, dirigido por um homem de camisa cinza, e ele dirige apenas com uma mão, a esquerda, a direita está espalmada na coxa direita. O som de uma descarga de vaso sanitário. Latidos. O som da tampa do vaso, agora o da água do lavabo. Um Volkswagen amarelo passa em grande velocidade. Tem uma colcha rosa pesada d’água tremulando em uma varanda de um



prédio longe, bandeira tremulando rancor da máquina de lavar. Latidos, conversa indistinta de três homens. Duas mulheres com seus cachorros. Elas se despedem na esquina: “Vai namorar, descansar, qualquer coisa. Se cuida! Tá? Tchau!” Uma pomba robusta se arrasta na lama acumulada ao meio-fio. Passa um Chevette da cor de um sofá bordô gasto. Uma mulher, com uma bolsa a tiracolo e outra bolsa na mão, de camiseta verde escrito “Heineken”, o cabelo amarrado parecendo mesmo um rabo de um cavalo. Um casal com duas crianças pequenas briga: Que que tu foi inventar de fazer? – diz ele, Cala a tua boca, vai – diz ela – não vê que eu to arrumando pra mim ir tranquila? Ela, gorda, ele, dentuço. A chuva apenas remotamente respeita a lei da gravidade, e, levada pela força superior do vento, anda na horizontal por segundos, e rodopia, e então cai.

Não.

À entrada da caverna, o homem sagrado admirava as longas avalanches de nuvem engolfando a cidade, lá embaixo, perdida para sempre. A Montanha do Livro tocava o céu; daquele ponto de observação a noite realçava a vastidão celestial. Nela não se aventuram nem os mais ousados alpinistas. Ninguém se lembrava mais de quando alguém a escalara pela última vez. Na montanha das frases eternas só poderiam existir homens eternos. “Estou aqui”, disse o homem da montanha, em voz baixa, no meio das nuvens, e retomou a leitura de seu livro de areia.

Não.

O sol brilha inclemente no Morro Togu e no Morro dos Padres, queimando o semblante dos dois caras, dois ronins (“eu”), que aproveitam o calor como a terra faz com a água. (NOTA: Até onde se pode determinar, um ronin é um samurai (jovem, geralmente) independente e errante em jornada de aprendizado. Uma colina é um suave aclave, geológico e espiritual, que gera sensações concentradas de atemporalidade). Semblante que já começa a formar comissuras de choro, traindo a angústia e a beleza de duas almas sensíveis. É que paira na brisa que toca a narrativa um aroma de altar sem velas: dois ronins subiram a colina pra respirar melhor, olhando tudo com o relaxamento e a segurança de quem pensou em se matar de manhã, mas desistiu após pesar os prós e contras. Depois de juntar as mãos à altura do peito e sobre elas curvar a cabeça num gesto de veneração, sentaram-se em posição de lótus na relva macia, conveniente, e passaram a meditar. É um dia de sol, mas eles estão olhando lá pra baixo como alguém que se autoanalisa detrás do vidro da janela em um dia de chuva fina lá fora. Dores de amor, dúvidas vocacionais, problemas com desejos reprimidos ou satisfeitos, dinheiro. (Não somos entediados

facilmente!). Qualquer coisa quanto a deus de vez em quando. Mas um ronin almeja ir deitar no fim do dia com sentimentos maiores que a felicidade. É pra isso que existem estas rampas que apontam pro céu. Pro ronin fazer suas investigações espirituais próximo de deus, longe da escola e do xogunato. Pra se defender de invasores, lutar, até à morte se preciso, em nome da liberdade. Às vezes, pra transar com alguém, gozar e fazer gozar junto com os primeiros raios de sol e ao som de pássaros que também venham a estar brincando ali. Às vezes, paz, às vezes, guerra, a história dos dois é uma história de aventura. “E depois de tudo, céu e terra aí estão, como se nada tivesse acontecido. A esta altura, a vida e as ações de um homem têm o peso de uma folha seca no meio da ventania... Ora, que vá tudo para o inferno!”, como dizia Takezo. Tudo. Que não se fale mais essa língua de tinta, que se expresse tudo por meio de imagens pré-rationais: o mato dançando é nosso ser, o jacaré nadando é o nosso desejo, entendem, meus ronins? Eu queria dizer ao mundo um punhado de kiwis; trovões são grandes ideias sobre a vida; meus olhos são fragatas em que se embarca com destino ao mistério da vida, sem pensar muito, senão perde-se o equilíbrio e cai.

Não.

Sujo. O apartamento é um cubículo dentro de um prédio sujo muito semelhante a uma prisão. Uma estrutura gigante, titânica, perto da qual os outros prédios, em comparação, são do tamanho de lápis. Uma galáxia de sujeira na janela e no chão, onde o viciado está despejado. Corpo estragado por pouca comida e muitas palavras; seu olhar, largo e remoto, brilha com um neon estranho. Sua vida social é nula. Nunca se relaciona com ninguém, apenas com os livros, ele e os livros são como duas chamas consubstanciadas, mas que não conseguem ser todo o amor que são. Ler é isso: a pele em chamas frias, começando pela parte de trás das pernas e explodindo na espinha. Com uma escravizadora aversão a posses, sua penúria é resoluto e o ambiente de abandono lhe dá prazer, sente-se em casa. Em suas crises de abstinência, sente-se vigiado por um inimigo poderoso que o encarcerou por haver nascido. Ele é contra a vida, mesmo sabendo que não há com que compará-la. Ele (“eu”) é um libertino que odeia seu corpo, pois lá concentra-se a dor de existir. “Eu vejo tudo, dentro de mim. Nos ventos que dentro de mim me levam embora. Quando volto, encontro dor. Por isso leio. Porque mato meu corpo e morro para as utilidades; passo a viver. Enquanto estou sob o efeito de um livro, aposto que nunca existiu alguém mais confortável consigo mesmo do que eu. Se fosse possível extrair um opiáceo da tinta das impressões e injetar-me-lo... Sonho com morrer de leitura, sentindo

a passagem da letalidade fantasiosa para a real”. Quando encontra um trecho de que gosta muito, goza, toca a cabeça do pênis com as mãos e leva o cheiro da jouissance ao nariz. Vive para isso. A abstinência de leitura lhe surpreende como uma câimbra. Então, para distrair, ele começa a jogar um jogo mental de associação de ideias. Respira fundo e analisa a primeira palavra que lhe vem à mente, fazendo-se perguntas sucessivas. Garrafa. O que é uma garrafa? É um recipiente. O que é um recipiente? É uma coisa usada para guardar líquidos e sólidos por via de um buraco em cima. O que é “é”? Uma das conjugações do verbo ser. Ser? É ter consciência. Consciência? Alma. Alma? Eu. Eu. Eu. Eu. E assim o viciado em palavras consegue algum entorpecimento. Mas não se compara com a poesia batendo, o estupor de adrenalina, o formigamento, aquela expansão morna, o desossamento e o coração só diástole.

Não.

Calada da noite, bar Pussylga, um de meus ambientes de trabalho. Tomando o oitavo chope (burp!) e aninhado num livrinho pulp. Com os diabos! Nestes momentos, me sinto na apoteose do Não, na foda com a Morte. To die, to dream... now!... now!, livre, livrado, confortavelmente afogado nas águas inapreensíveis da linguagem. Ler-ler-lerlerlerler, preciso ler até cair morto. O sentido da vida. The story of my life. Ler tudo de tudo, transformar todas as ficções em uma só polpa, pulp me, fiction!... Leitor fora-da-lei, sem pai nem mãe, sem orientação ou tutelado. Burp. Tutelado... Tutte lado! Libri per tutte lado! Tipo Valentin Jamerey-Duval, esse é o cara, esse é o herói... Do autodidatismo, da leitura selvagem. Meu herói. Minha figura paterna nessa província de última. Pelo menos tem faculdade de literatura. E bicicross para as crianças. As crianças ainda se reúnem,

enxadas na mão, e constroem nos terrenos baldios pistas de bicicross. Com mil demônios, nem tudo está perdido!

Está tudo pronto, Lúcio, para o ritual. Você se diz um artista, esta é a obra da minha vida, você se diz. Na antessala do luxuoso apartamento no Novo Bairro, conhecido pelos habitantes como o Berverly Hills de Marvelândia, um gigantesco pentagrama domina a superfície. À sua frente, o corpo feminino na mesa, amarrado e nu, é formidável, execrável e mau, Lúcio, mau... Ela muge que quase cospe a bola de meias que amordaça-a. O esperar infinito desta pecaminosa é musica para seus ouvidos. Advogado recém-formado ainda, sua vida não é mais a mesma desde que caiulhe nas mãos o livro “Cantando o Reino de Belzebu em 10 Passos” e o punhal de prata para

invocação. Você caminha ao redor da mesa e abre um generoso corte na barriga da moça. O seu olhar torna-se tão misterioso, dois lagos negros agitados. Você mergulha a cara no manancial de sangue que brota da moça. É dever de

Satanás provar da semente pecaminosa!, você retoma a postura ereta, tetricamente, seu rosto rubromarmóreo, e, levantando a faca: Mulher malvada!

Mas qual é segredo da leitura, essa atividade misteriosa, num mundo inundado de livros e narrativas – como ler?, existirá um geometria transcendental, aquela que o Onoff, em *Uma Simples Formalidade*, do Tornatore, 1994, buscou na leitura do barbone Fabin. Como era? Pensava frequentemente naquela enxurrada de palavras que Fabin me havia legado. Consegui transformar minha vida em uma infinita excitação! Dias lendo e relendo aquilo, mil vezes desmontei e montei aquela parafernália sílaba por sílaba, tentando organizar o colossal quebra-cabeças – era raríssimo encontrar um sentido salvo acidentalmente. Que filme adorável, Depardieu no papel de Onoff contracenando com Polanski. Essa coisa do sentido como acidente, a leitura é isso, se não como explicar o gosto? Ela transborda o texto, ela é um líquido lírico individuado e transcendente, ela é Mistério, Magia. Petrushka, aquele personagem do Gogol, também matou a charada: Petrushka tinha uma nobre tendência à leitura de livros, com cujo conteúdo não se preocupava: tanto se lhe dava que se tratasse de aventuras amorosas, de uma simples cartilha ou de um breviário – ele lia tudo com a mesma atenção. Petrushka apreciava não o que lia, mas a leitura em si, o fenômeno pelo qual daquelas letras impressas sai sempre uma palavra qualquer, por vezes sabe o diabo de que significado. Adorável! Que horas são?

A cidade chama-se Marvelândia. Fica... logo ali seguindo a linha sinuosa dos caminhos catarinenses, perto de uma ribanceira do rio Uruguai. Nas manhãs de verão, o sol e as flores espalham sua exuberância colorida nas casas, nas encostas e na face dos cidadãos, e, nas manhãs de inverno, Deus senta sua bunda branca nestes mesmos lugares. Eu me chamo Malone Bronson. Na escola, era um freak sem *raison d'être*. Minhas habilidades sociais eram ok, desempenho esportivo ok. Só que amava a biblioteca. Uma merda biblioteca. Hoje até agradeço por ter sido uma merda de biblioteca. Ainda deve ser. Bibliotecas de merda não renovam o estoque, oferecendo assim o melhor que o lixo literário oferece. Eu era o tipo de criança que lia gibi da Marvel e assistia Jiraya, mas lia também os livros que despontavam da estante do meu irmão mais velho, clássicos e best-sellers. Na biblioteca merda da minha escola, me empanturrava de porcaria, escondido da mamãe. Um comprometimento absoluto com os gêneros todos. Um amor incondicional.

Com o tempo fui engordando. Com o tempo fui criando barba. Deixando a barba. Deixando de cortar o cabelo. E engordando. Sou muito gordo e muito cabeludo. Apesar de ter perdido a virgindade com 14 só fui transar de novo aos 21. Subitamente, meu interesse em literatura virou sinônimo de ser um loser total, talvez não sem razão, eu era

muito bobo usando palavras difíceis memorizadas no dia anterior. Não era nem rico nem pobre. Essa irresolução de minha origem me permitiu interpretá-la livremente. Fiquei por muito tempo perseguido pela ideia de cultura, - essa palavra foi fonte de perplexidade desde a primeira vez que li um livro, na escola. Eu me comprometi com a intelligentsia mundial e a partir daí quis ser alguém que eu não era e fui esse cara e passei pela escola e por parte da vida adulta sem saber definir meu personagem no livro da vida. Bifurcado ontologicamente. Um cara gordo e cabeludo, que usava palavras gordas e cabeludas em situações prosaicíssimas, quem não me conhece invariavelmente me toma ou por burro ou por romântico. Como não falo muito, aprendi a gostar que pensem que sou burro, ser subestimado é bom na minha profissão. Ser hipócrita, também. Hipocrisia é coisa de gente como nós, leitores selvagens. Na universidade, por exemplo, fico ali sentadinho de boa, só escutando, para então me pegar imaginando todos sendo trucidados por uma horda de zumbis, enquanto balanço a cabeça e tomo notas. Its just so fun. Me fazendo de burro. Sempre. A burrice irônica é a mais nova tendência da sensibilidade moderna! Para o melhor ou para o pior, a hipocrisia me salva do embaraço de me revelar leitor de tudo quanto é bandalheira.

Quanto a ser romântico... Ora pombas! Eu não entrei nesse ramo deixando que crises sentimentais ou existenciais dominem minhas ações. O universo do kitsch estrutura o pano de fundo de todas as minhas leituras e vivências e quando eu termino um caso, seja o assassinato do figurão político ou a infidelidade do zé da esquina, reúno e revejo todo o material uma última vez somente para comprovar, - sempre, que a vida imita a arte trash. Eu olho pra como a coisa ficou solucionada e penso “hunf! leio essas bandalheira todo dia”.

As luzes dos automóveis nas ruas piscavam e as silhuetas dos edifícios se projetavam uns nos outros debaixo do céu de fim de noite quando minha secretária, Dora Seiko (o mais puritano dos homens não conseguiria deixar de imaginar essa mulher nua), chega com mais um caso pra mim.

- Aposto como vai gostar dessa - disse, sentando-se.

- Que está se passando, chuchu?

Fitando-me nos olhos, meigamente, titubeando - Você está com a cara de quem não está bem.

É o amor, meu tesouro, é o amor. Estar com você e saber-se um canalha é contrição suficiente para meu semblante. Pensei.

– Enfim. Chegou a hora de você encarar a mais trágica experiência que pode ameaçar um mortal. Uma experiência com o Diabo.

Descobri o esconderijo do Lúcio. Vou passar buscar Dora Seiko para irmos até lá. Não sei o que me espera, mas tenho um mau pressentimento. Mas estou preparado. Sobretudo lembrar que não estou num mundo de clichês. Se batermos o carro, ele não vai explodir. Se houver uma bomba, ela não terá uma tela dizendo exatamente quanto tempo falta pra explodir. Os cães que encontrarei no caminho não saberão exatamente quem são os bad guys da história. Em uma luta corporal contra dezenas de bad guys, eles não esperarão para me atacar um por um. Em um tiroteio, eu não tenho chance sozinho contra vinte bad guys. Eu não vou caber no sistema de ventilação e através dele eu não terei acesso a qualquer recinto do prédio. Não encontrarei uma arma megazorde fodidona só porque é o momento certo na trama para encontrá-la. As fechaduras não serão abertas em segundos com um cartão de crédito. Um simples fósforo não será suficiente para iluminar uma sala inteira. Ao conduzir o carro, eu não poderei ficar olhando para o lado, para Dora Seiko. Também não precisarei mexer no volante, mesmo estando em uma estrada em linha reta.

O corredor é estreito. Proximidade de Dora Seiko de minissaia de mim... Periféricamente, tento sentir se ela procura resguardar suas formas nuas ou se a saia é parte de uma mensagem dirigida a mim. Hunf! Malone, Malone. Só porque a menina é solteira, tigrão? A lua surgia e um raio brilhava estranhamente no centro de uma pequenina janela basculante. Estamos indo para a porta do suspeito. Quando entramos na antessala, custei a acreditar no que meus olhos viam. Meu coração disparou e minha barriga gelou e não é exagero dizer que o universo parou. Cadáveres sem pele pendurados em correntes como um frigorífico. Apesar das janelas fechadas, um vento frio e sibilante soprava no recinto, ameaçando apagar as inúmeras velas que se encontravam acesas em pontos opostos do círculo ocupado por Lúcio, que, de repente, soltou uma gargalhada cavernosa e cortante. Lúcio pôs-se em pé, possesso, e começou a circular pelos limites do pentagrama traçado com giz, como uma fera que debate-se na jaula, seus cabelos brancos e ralos esvoaçando como capinzal sob tempestade à noite. Continuei olhando para seu

rosto que metamorfoseava-se em uma careta horripilante, gosma esbranquiçada nojenta escorrendo de sua boca. Aquilo não era humano. – Quem é você? – indagou Doria Seiko, traindo no tom de voz o pavor que sentia. – Ammbarghemethomp! – disse a criatura, preenchendo a sala com um breu pestilentamente oleoso, causando a explosão das vidraças. O vento converteu-se em vendaval, móveis eram atirados de parede à parede como folhas, eu tentava permanecer grudado ao chão, mas fui arremessado como um saco de estrume. Quando o vento diminuiu, tudo ficou meio John Woo. Doria Seiko gritava: Mal! Mal! O punhal!, você precisa pegar o punhal que está cravado no chão! Precisa cravar-lhe o punhal na testa! Caso contrário estamos irremediavelmente perdidos! O príncipe das trevas continuará no corpo de Lúcio para sempre! A humanidade corre perigo! Rápido! Aproveite enquanto o metamorfose não está completa! O punhal! O punhal, Mal! Pegue o punhal e crave-lhe na testa! Mal! O punhal, mal! O pu... – ah, vai se fuder, seu frouxo! Como uma amazona, Dora Seiko correu e matou Lúcio com uma, duas cravadas, uma no olho esquerdo e outra no direito, e três! Na testa. Dora Seiko, então, senta-se no chão. Posso ver sua calcinha. Um silêncio se fez na sala. Vencemos, Dora Seiko, vencemos! Primeiro ela me deu um olhar Samuel L. Jackson. Depois sorriu. Um sorriso de ares cristãos que em qualquer outra ocasião me desagradaria. Por essas e por outras nós merecemos um beijo.

Não.



## 5. O Leitor Religioso: arbitrando uma fé ficcional em um deus literário

*E quantos deuses novos são ainda possíveis! Eu mesmo, em que o instinto religioso, isto é, criador de deuses, se agita por vezes despropositadamente, de que maneiras diversas tive a cada vez a revelação do divino!... Vi passar tantas coisas estranhas nesses instantes situados fora do tempo, que caem em nossa vida como se caíssem da lua, em que não sabemos mais a que ponto já somos velhos, a que ponto voltaremos a ser jovens...*

*Friedrich Nietzsche*

A leitura é uma felicidade que exige mais inocência e liberdade do que consideração. Para Blanchot, a leitura é uma atividade atormentada, escrupulosa, uma leitura que se celebra como os ritos de uma cerimônia sagrada, coloca de antemão sobre o livro os selos do respeito que o fecham pesadamente. O livro não é feito para ser respeitado, e “a mais sublime das obras-primas” encontra sempre, no leitor mais humilde, a medida justa que a torna igual a si mesma. Mas, naturalmente, a facilidade da leitura não é, ela mesma, de acesso fácil. A prontidão do livro a abrir-se, e a experiência que ele conserva de estar sempre disponível – ele, que nunca está ali –, não significa que esteja à nossa disposição, significa antes a exigência de nossa completa disponibilidade (BLANCHOT, 2005, p. 129).

Para Bataille, tanto quanto para Blanchot, subsiste na linguagem uma reminiscência primordial de contato com o divino, que nos habita, é a *poiésis*; *poiésis* que se instaura em nós enquanto experiência e criação artística e intenta experimentar o indizível enquanto linguagem, linguagem transformada em vazio que é tanto silêncio quanto palavra. Para Bataille, a poesia (e poderíamos acrescentar a literatura e o teatro e a música) realiza uma passagem do profano ao sagrado; possibilita uma experiência de “continuidade” dentro da descontinuidade da linguagem da razoabilidade. Violência contra a linguagem cotidiana é a palavra de ordem; no livro do Proust norueguês tem-se um sacrifício de palavras no qual a tentativa de dar um sentido totalizante à vida passa pela ficcionalização da vida.

Proust fala abertamente, “Deus quer que haja alguns livros bem escritos” (PROUST, 2016b, p. 156). “Na realidade, todo leitor, quando lê, é o leitor de si mesmo” (PROUST, 2016c, p. 724). A literatura é, como escreve Vilém Flusser, “o lugar onde se articula o senso de realidade, e senso de realidade é, sob muitos aspectos, sinônimo de

religiosidade” (FLUSSER, 2002, p. 11); dito resumidamente: “real é aquilo no qual acreditamos” (idem, p. 13). Apoiado em Flusser, chamarei de religiosidade a capacidade de captar a dimensão sagrada da experiência interior que nasce na relação do leitor com a literatura; chamarei de literatura, apoiado em Marcel Proust, a capacidade de amar. “O amor”, escreve o autor da *Busca*, “é a prova-viva do quão pouco valor somos capazes de dar à realidade”.

A hipótese subjetivista de Flusser encontraria assonância de sentido tanto em Deleuze, quando este escreve que “o mundo é o conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o homem” (DELEUZE, 2011, p. 14), quanto na hipótese bíblica de que a capacidade humana de ordenação do mundo via invenção linguística não dá conta da solidão do ato de nomear. Os versículos 18, 19 e 20 do capítulo 2 do Gênesis mostram um momento de liberdade de nosso suposto primeiro ascendente, Adão. Aqui, Deus apenas oferece a Adão as formas do mundo exterior, ou seja, a vegetação, os animais selvagens, as aves do céu, etc. – quem nomeia é Adão, todavia não encontrando nas palavras algo que lhe “correspondesse intimamente”. Esses versículos mostram como nossa pulsão de nomear é fonte ao mesmo tempo de liberdade e de solidão. A fé que pretendo desenvolver a partir do modelo do Leitor Religioso é uma fé na “solidão essencial” de que fala Maurice Blanchot, e, ainda, na “soberania da experiência interior” de que fala Georges Bataille. “A experiência interior é a única autoridade, o único valor”, escreve o autor de *A história do olho*. Realidade é aquilo no que acreditamos. Existem tantas realidades quanto existem leitores e leitoras, e é nesse sentido que a religiosidade do modelo de leitor que proponho aqui aproxima-se de um proustianismo: também Proust afirma que o “senso artístico é uma submissão à realidade interior” (PROUST, 2016c, p. 702).

Costuma-se falar em leitura textual e leitor de mundo; gostaria de partir desta para chegar àquela.

A fé do Leitor Religioso é uma fé na presença incessante de uma narração inesgotável em nossa relação com mundo. O leitor religioso vive o cotidiano e sente, em algum ponto longínquo dentro de si, deuses que narram a vida dele para ele, incessantemente, contra o tempo. A partir dessa cosmovisão, as coisas mais triviais adquirem uma dimensão sagrada: postos de gasolina, supermercados, um molho de chaves sobre a mesinha do telefone, “como uma espécie de criatura mítica em repouso, com sua cabeça de couro e uma miríade de pernas de metal” (KNAUSGÅRD, 2015, p.

26); “estar no banco de trás de um táxi e ser conduzido por cidades e periferias antes de uma longa viagem” (KNAUSGÅRD, 2015, p. 216); observar, à janela, as pessoas no prédio vizinho, “em eternas perambulações entre cômodos e portas” (KNAUSGÅRD, 2014, p. 68), beber um café olhando para as copas das árvores com um sentimento de inquietude (KNAUSGÅRD, 2018, p. 158) ou sentar em um banco de praça para pensar, “a fumaça do cigarro se dissolvendo na imensa massa de ar acima de mim” (KNAUSGÅRD, 2015, p. 178).

Knausgård descreve a arte enquanto sensibilidade, modo de sentir; arte que, transpostas suas próprias molduras, constitui-se na moldura mesma pela qual se sente. Proust a isso chamaria “poesia”, quando lança ao seu leitor a seguinte pergunta: “Que existe de mais poético do que Xerxes mandando açoitar as águas que haviam engolido seus barcos?” (PROUST, 2016c, p. 39). Poético não é o objeto, poético não é o mundo exterior; é poética a tentativa de dar forma a uma experiência interior (escrever, pintar, etc.), é poética a experiência interior daquela forma com que alguém tentou traduzir uma experiência interior. “A realidade não passa de uma isca lançada a um desconhecido em cujo caminho não podemos ir muito longe” (PROUST, 2016c, p. 22).

Para o cristianismo, o ser humano foi criado à imagem e semelhança de Deus; assim, tudo adquire uma dimensão sagrada *porque* se “tinge de humanidade”; escreve Knausgård:

É como se os seres humanos incorporassem tudo em si, apropriando-se de tudo. As montanhas, o mar, as árvores e a floresta, tudo se tingem de humanidade. Não das ações e da vida exterior dos homens, mas de seus sentimentos e de sua vida interior. E, uma vez que o ser humano se assenhoreou da situação, ficou claro que não havia um caminho de volta, assim como não houve um caminho de volta para o cristianismo quando ele começou a se alastrar como um incêndio pela Europa nos primeiros séculos da nossa era (KNAUSGÅRD, 2015, p. 206).

Afirmo que sem a escritura não pode haver tramas nem estratos fônicos nem nenhum elemento formal de literatura, mas pode haver, sim, literatura. Apoiado em Blanchot, reivindico uma narratividade sem livro, não como o fazem as pesquisas na área da saúde ou do serviço social, embora eu concorde com elas, mas como um livro sem livro. Trago as palavras do autor de *Uma voz vinda de outro lugar*:

Escrever, a exigência de escrever: não mais a escrita que sempre se põe (por uma necessidade nada evitável) a serviço da palavra ou do pensamento dito idealista, ou seja, moralizante, mas a escrita que, por sua força própria lentamente liberada (força aleatória de ausência), parece consagrar-se apenas a si mesma, permanecendo sem identidade, e, pouco a pouco, libera

possibilidades totalmente diferentes, um jeito anônimo, distraído, diferido e disperso de estar em relação, um jeito por meio do qual tudo é questionado, e, para começar, a ideia de Deus, do Eu, do Sujeito, e depois da Verdade e do Uno, e depois a ideia do Livro e da Obra, de maneira que essa escrita (entendida no seu rigor enigmático), longe de ter por meta o Livro, assinalaria, antes, seu fim: escrita que se poderia dizer fora do discurso, fora da linguagem (BLANCHOT, 2010, p. 8).

Sem a leitura, isto é, sem esse “jeito anônimo de estar em relação”, não há humanidade, não há “semelhança” (palavra tão cara à religiosidade), e o espaço em que se dá a relação entre o leitor e o texto ou entre você e eu, vale mais do que qualquer eu ou qualquer você. A leitura habita um mundo sem peso onde se dá a escritura de um livro sem livro. O seguinte trecho de *Em busca do tempo perdido* pode servir para elucidar ainda mais a minha ideia:

Havia um objeto exterior, a consciência de que o estava vendo permanecia entre mim e ele, debruava-o de uma tênue orla espiritual que me impedia de jamais tocar diretamente a sua matéria; esta como que se volatilizava antes que eu estabelecesse contato com ela, da mesma forma que um corpo incandescente, ao aproximar-se de um objeto molhado, não toca a sua umidade, porque se faz sempre preceder de uma zona de evaporação (PROUST, 2016a, p. 71).

Ou como escreve Bataille: “a consciência de uma realidade exterior nasce das redobras da consciência de si” (BATAILLE, 2016, p. 134).

A linguagem não é só o ato de fazer sentido de um mundo humano. Sem linguagem não haveria mundo humano. Na perspectiva de Gadamer, o mundo humano é “verbal por natureza”, e assim sendo na experiência não existe nada fora da linguagem, estamos totalmente imersos em *Sprachlichkeit* (linguisticidade). Se trago o ponto de vista do filósofo alemão para o debate é porque para ele a poesia é um fato humanamente vital. Em *Verdade e método*, encontra-se: “Da tradição poética dos povos, devemos reconhecer que não admiramos somente sua força poética, sua fantasia e a arte da expressão, mas também e sobretudo a verdade superior que fala a partir dela” (GADAMER, 2016, p. 443). Palavras que parecem trazer reminiscências do *Itinerário da mente para Deus*, do monge franciscano São Boaventura.

Até aqui, já podemos depreender duas primeiras premissas para o modelo do Leitor Religioso.

Primeira: a estrutura da linguagem não basta para que ele sinta algo que lhe corresponda intimamente; está-se sozinho na forma com que se lê e com que se cria um

mundo, e esta solidão da criação é igual para todos aqueles que leem, é a nossa semelhança. “Semelhança”, palavra que o cristianismo forjou para embrulhar a noção de que compartilhamos do mesmo gênio poético de Deus. Poderíamos, numa leitura não tão teológica quanto livre da Bíblia, perguntar: “por que um deus criaria um mundo?”. Resposta do Leitor Religioso, meu modelo de leitor: “Porque sim. Porque ele quis. Não há explicação. Assim como não há explicação do porquê se decide dedicar algumas horas, e, em alguns casos, a vida toda, à arte. Lemos, escrevemos, criamos mundos porque sim”.

Segunda: deus é aquilo te acontece, ou melhor, a tua experiência daquilo que te acontece. Levantei, na primeira seção desta pesquisa, a questão: “o que é ser uma pessoa?”; a intensidade com que o Leitor Religioso pergunta isso a si mesmo é afluente de outro curso de questionamento: “o que é deus?”, e, haja vista isso, ele responde à primeira na medida em que responde à segunda pergunta. Dessa maneira, o Leitor Religioso coloca em prática a etimologia da palavra “religião”, dado que teólogos modernos acolhem sua acepção de “religação com Deus” desde que Cícero e, depois dele, Santo Agostinho, relacionaram-na ao verbo latino *relegere*, “retomar o que tinha sido abandonado, reler, ação de ligar-se, de tomar a si uma obrigação<sup>39</sup>”. Relacionemos isso com a seguinte passagem de Blanchot:

Os deuses e Deus nos ajudaram antigamente a não pertencer à terra onde tudo desaparece, e, o olhar fixado no imperecível que é supraterrrestre, a organizar, entretanto, esta terra como residência. Hoje, quando os deuses faltam, nós nos desviamos cada vez mais da presença passageira para nos afirmar num universo construído à medida de nosso saber e livre deste acaso que nos dá sempre medo, porque ele esconde a obscura decisão. No entanto, nesta vitória existe uma derrota, nesta verdade, a das formas, das noções e dos nomes, há uma mentira, e nessa esperança que nos concede um além ilusório ou um futuro sem morte, uma lógica sem acaso, existe talvez uma traição de uma esperança mais profunda, que a poesia (a escrita) deve nos ensinar a reafirmar (BLANCHOT, 2010, p. 74).

Deleuze, em *Proust e os signos*, reflete sobre como é colocado e resolvido, no romance de Proust, o problema da Arte (com maiúscula na lavra de Deleuze); sua reflexão compreende a Arte como uma “revelação [que] sistematiza o aprendizado” (DELEUZE, 2003, p. 21). Diz o filósofo: “é na dimensão do tempo absoluto da Arte que todas as outras dimensões se unem e encontram a verdade que lhes corresponde” (idem). Além disso, o filósofo nos oferece uma ideia-base para investigarmos o que seria nosso Deus da Arte:

o mundo da Arte é o último mundo dos signos; e esses signos, como que *desmaterializados*, encontram seu sentido numa essência ideal. Desde então, o

<sup>39</sup> Cf. Enciclopédia Mirador Internacional (1989, V. 17) p. 9758.

mundo revelado da Arte reage sobre todos os outros, principalmente sobre os signos sensíveis; ele os integra, dá-lhes o colorido de um sentido estético e penetra no que eles tinham ainda de opaco. [...] sem a Arte nunca poderíamos compreendê-los [os signos sensíveis]. É por esta razão que todos os signos convergem para a arte; todos os aprendizados, pelas mais diversas vias, são aprendizados inconscientes da própria arte. No nível mais profundo, o essencial está nos signos da arte (DELEUZE, 2003, p. 13).

Fica claro que a religião, ponderada teológica bem como ateologicamente, é uma manifestação cultural que se caracteriza pela relação do ser humano com o transcendente. Minha proposta é que o transcendente da religião da literatura está a cargo inteiramente do leitor, e de sua “suspensão deliberada da descrença” (famosa fórmula de Coleridge), ou seja, é uma questão de fé operacional, é uma questão de performance (como dirá Paul Zumthor). A leitura é a possibilidade de transcender tudo, transpor imaginativamente tudo.

São frequentes na suma ateológica de Bataille associações entre poesia e deus. “A apreensão divina ou poética”, diz ele, “a experiência de Deus – ou do poético” diz ele, (BATAILLE, 2016, p. 35). Essa identidade entre o homem, a poesia e deus tem, segundo Bataille, o poder de opor moral e religião e de “fazer da religião a obra do homem (e não de Deus, não da transcendência da razão)”, “devolver à poesia o mundo em que nos movemos” (BATAILLE, 2017c, p. 80).

O leitor religioso habita a *experiência interior*, “aquilo que habitualmente se nomeia *experiência mística*” (BATAILLE, 2017a, p. 33). Escreve Bataille:

Aquilo que é “comunicado” é uma perda fulgurante. [...] A particularidade é necessária à perda e à sua fusão. Sem a particularidade (em tal ponto do planeta, um trem entra na estação, senão algo tão vazio quanto isso), não haveria nada de “liberado”. A diferença entre o sacrifício (o sagrado) e a substância divina – teológica – é fácil discernir. O *sagrado* é o contrário da substância. O pecado mortal do cristianismo é associar o sagrado ao “geral criador de particular”. Nada é sagrado que não tenha sido particular (embora deixando de sê-lo) (BATAILLE, 2017b, p. 57).

A relação da subjetividade com o objeto – relação do leitor com o mundo – constitui-se, na dimensão sagrada da experiência de leitura, como uma relação mestre/discípulo tal como descrita por Blanchot, que nos oferece a descrição de uma experiência de “conhecer por intermédio da medida do ‘desconhecido’” em uma de suas elucidações do conceito de “distância infinita”, nas páginas do primeiro volume de *A conversa infinita*, publicado em 1969:

Digamos que a presença de A introduz para B, mas conseqüentemente também para A, uma *relação de infinidade* entre todas as coisas, e, antes de mais nada, na palavra que assume essa relação [sic]. O mestre, assim, não está destinado a aplinar o campo das relações, mas transformá-lo; não a facilitar os caminhos do saber [mas] torná-los propriamente intransponíveis [...] O mestre não dá coisa alguma a conhecer que não permaneça determinada pelo “desconhecido” que ele representa, desconhecido esse que não se afirma pelo mistério, o prestígio, a erudição daquele que ensina, mas pela *distância infinita* entre A e B. [...] A relação mestre/discípulo é a própria relação da palavra, quando nela o incomensurável se faz medida e a irrelação, relação (BLANCHOT, 2010, p. 33).

Em Knausgård, percebe-se a relação de infinidade entre todas as coisas explorada sobretudo a partir do tema da morte. Considerando a exploração desse tema feita na seção 3.3, é razoável assumir que em *Minha luta* todos os objetos inanimados do mundo exterior pertencem à categoria da morte, não havendo diferença entre algo que sempre “foi morte” – montanhas, nuvens, etc. – e algo que um dia esteve vivo – cadáveres.

Abordo, a partir de agora, a leitura textual. Como o livro (objeto) pode operacionalizar a religiosidade conforme a descrevemos aqui?

O antropólogo e historiador da religião Mircea Eliade descreve, em *O sagrado e o profano*, como as pessoas religiosas experienciam o sagrado. Às irrupções do sagrado na experiência humana Eliade chama “hierofania”; quando o sagrado irrompe, ocorre a “*revelação de uma realidade absoluta*, que se opõe à não-realidade da imensa extensão envolvente” (ELIADE, 2001, p.26) [grifo do autor]. Chama a esse fenômeno de “*Axis Mundi*”, Centro de Mundo, mundo divino, espaço onde ocorre “uma rotura de nível e se torna [espaço] sagrado, *real* por excelência” (id., p. 44).

Para o autor, o símbolo de “ligação entre Terra e Céu” é a montanha (ELIADE, 2001, p. 40), porém ele também afirma que a hierofania pode se manifestar “num objeto qualquer” (id., p. 17), atrelada que está à “necessidade do homem religioso” de viver no “*Axis Mundi*”. Ora, não seriam os livros um *Axis Mundi*? Não seria a literatura cerne de mundos mais essenciais e experiências mais reais que as da de fora dos livros? A performance do leitor religioso encararia um livro de literatura como objeto sagrado portador de uma hierofania, e a leitura, como o ritual que instaura o “tempo arcaico” (tempo sagrado, das sociedades pré-modernas, que Eliade contrapõe ao tempo histórico das sociedades modernas).

Podemos falar em uma deificação da ficcionalidade e do ato da leitura, um espiritualismo à deriva do tempo histórico, provindo da fé operacional de leitura que funcionaria de modo semelhante à suspensão deliberada da descrença coleridgiana.

À página 55, encontra-se um resumo das explicações de Eliade:

Se precisássemos resumir o resultado das descrições que acabamos de ler, diríamos que a experiência do sagrado torna possível a “fundação do Mundo”: lá onde o sagrado se manifesta no espaço, o real se revela, o Mundo vem à existência. Mas a irrupção do sagrado não somente projeta um ponto fixo no meio da fluidez amorfa do espaço profano, um “Centro”, no “Caos”; produz também uma rotura de nível, quer dizer, abre a comunicação entre os níveis cósmicos (entre a Terra e o Céu) e possibilita a passagem, de ordem ontológica, de um modo de ser a outro. É uma tal rotura na heterogeneidade do espaço profano que cria o “Centro” por onde se pode comunicar com o transcendente, que, por conseguinte, funda o “Mundo”, pois o Centro torna possível a orientação. A manifestação do sagrado no espaço tem, como consequência, uma valência cosmológica: toda hierofania espacial ou toda consagração de um espaço equivalem a uma cosmogonia. Uma primeira conclusão seria a seguinte: o Mundo deixa se perceber como Mundo, como cosmos, à medida que se revela como mundo sagrado (ELIADE, 2001, p. 55).

O livro pode ser encarado como um objeto sagrado e a leitura, momento de criação em que ocorre a “fundação de um mundo” em que há “superabundância de realidade”, algo que Mallarmé já propunha em 1895, no ensaio *O livro, instrumento espiritual*. Nele, o poeta sonda o mecanismo perceptual da leitura (de modo não tão acadêmico quanto poético), recusando-se a “ler segundo o uso corrente”, contra o qual ele sente que se “dev[e] brandir uma faca, como o cozinheiro degolador de aves”, e considera que “a composição tipográfica aproxima-se de um rito” no qual “a dobra virgem do livro presta-se a um sacrifício” (apud SOUZA, 2011, p. 253-55).

Umberto Eco, em seu *A memória vegetal* (ensaios sobre bibliofilia), afirma:

A leitura se torna um diálogo, mas um diálogo - e este é o paradoxo do livro - com alguém que não está diante de nós, que desapareceu há séculos, e que está presente só como escrita. Existe uma interrogação dos livros (chama-se hermenêutica), e se existe hermenêutica existe culto do livro. As três grandes religiões monoteístas - judaísmo, cristianismo e islamismo, desenvolvem-se sob a forma de interrogação contínua de um livro sagrado (ECO, 2010, p. 16)

Para Ralph W. Emerson, “uma só pessoa é o autor de todos os livros do mundo”. Borges escreveu que em “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius”, “*se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo*” (BORGES, 2008, p. 31). Genette comenta, em seu ensaio sobre a obra borgiana, *A utopia literária*:



a ideia *excessiva* da literatura a que Borges gosta às vezes de nos arrastar designa talvez uma tendência profunda da escrita, que é a de atrair ficticiamente em sua esfera a integralidade das coisas existentes (e inexistentes) como se a literatura só pudesse manter-se e justificar-se a seus próprios olhos com esta utopia. O mundo existe, dizia Mallarmé, para terminar num Livro. O mito de Borges reúne esse moderno *tudo está para ser escrito* e o clássico *tudo está escrito* numa fórmula ainda mais ambiciosa, que seria aproximadamente: *tudo é Escrito* (GENETTE, 1972, p. 124).

O êxtase da apreensão poética como uma febre do desejo da fé. Um desejo de romper com as lógicas da realidade, inaceitável para o Leitor Religioso, e recriar o mundo, para descobrir na experiência interior a divindade.

O Leitor Religioso é um Leitor Abraão.

Em *Temor e tremor*, Kierkegaard oferece um conceito de fé. A história bíblica de Abraão ilustra o que é a fé. A fé se resume à subjetividade e ininteligibilidade (assuntos tratados por Knausgard em *Minha Luta*). A história apresenta a resposta de Abraão, “o pai da fé”, à ordem de Deus para sacrificar seu próprio filho, Isaac. O pai da fé diz “sim” a essa ordem, como faria com qualquer ordem que viesse de Deus, pois “aquilo que foi revelado por Deus é incomparavelmente mais certo do que todo o resto”; “Abraão acreditou sem jamais duvidar. Acreditou no absurdo” (KIERKEGAARD, 1979, p. 120).

Kierkegaard argumenta que um ato de fé é um ato puramente subjetivo, produzido a partir do absurdo, e não pode ser avaliado adequadamente do ponto de vista ético. Vistas sob o ponto de vista da ética, as ações de Abraão são monstruosamente antiéticas. Para Abraão, não há deveres éticos ou morais que estejam acima de sua fé em *seu deus*. Um homem de fé, para Kierkegaard, é um “pensador tranquilo e solitário [para quem] seu método tinha significado somente para si” (KIERKEGAARD, 1979, p. 102). Na sua devoção ao seu deus, Abraão foi,

entre todos os homens, o maior de todos: grande pela energia cuja força é fraqueza, grande pelo saber cujo segredo é a loucura, pela esperança cuja forma é a demência, pelo amor que é ódio a si próprio. Pela fé, Abraão abandonou a terra de seus maiores e foi estrangeiro na terra prometida. Abandonou uma coisa, a sua razão terrestre, por outra, a fé; se refletisse no absurdo da viagem, nunca teria partido. (KIERKEGAARD, 1979, p. 118).

Somos leitores religiosos, temos fé: a literatura é a nossa verdade, cuja distinção entre verdade dentro ou fora de um livro preferimos não fazer. A religião da leitura é um *milagre secreto*, um milagre pessoal ao qual só você terá acesso. Borges realiza essa ideia de um deus da arte que concede milagres a seus seguidores em seu conto “O milagre secreto”, 1944. Neste conto, Jaromir Hladik, escritor judeu residente em Praga em 1939,

é preso pela Gestapo. Condenado à morte, sua execução por fuzilamento é marcada. Nos dias que antecedem a data de sua execução, Jaromir repassa mentalmente suas realizações, principalmente o poema no qual está trabalhando; decide que não pode morrer sem concluí-lo e pede a deus mais um ano de vida para concluir sua obra. Deus lhe concede o tempo, congelando no ar a bala que o irá fuzilar – somente quando, mentalmente, ele colocar o ponto final em seu poema.

Crer ou não crer, eis a questão. “Estamos sendo expulsos do paraíso toda vez que distinguimos, toda vez que duvidamos” (FLUSSER, 2002, p. 41). Crer ou não crer, eis a questão. Um livro muda a cada instante.

## Conclusão

Iniciei este trabalho de quatro anos com o objetivo de investigar as emoções devidamente literárias da leitura, a “emoção que eleva”, como nota Poe, o fundador das histórias de investigação da modernidade. Pragmaticamente, iniciei, durante os primeiros três semestres, uma leitura extensiva de obras de ficção que falassem de leitura, leitores e livros. Após o exame de qualificação, descobrindo o pensamento de Bataille e percebendo a tendência de religiosidade da minha performance de leitura, detive-me nas obras de Knausgård e Proust.

Este trabalho propôs a operação do leitor sobre ele mesmo – atividade que Bataille chamará de experiência interior – como soberana a partir de uma cosmovisão religiosa do livro da vida. O que o trabalho empreende é tornar evidente uma compreensão mística da leitura, pela qual, mediante o jogo religioso, isto é, uma fé individual, operacional, na potência de divinação do espaço literário, a poesia, a arte e a vida ganham significados inexauríveis. Emparelhando a obra de Knausgård, Proust, Blanchot e Bataille, tentei delinear uma espiritualidade secular para a leitura literária, trabalhando as ideias de recordação, solidão, morte e experiência poética.

Enumero as conclusões a que cheguei e às quais espero ter feito os leitores chegarem: a literatura é uma sensibilidade, forma de sentir – passível de se traduzir em palavras, mas, nesse sentido, sempre inacabada; ler é uma experiência interior, uma impressão ou unidade de impressões plurais que se tem em relação a qualquer coisa, espaço originário de cosmovisões, mundos que se abrem; escrever é testar liberdades.

E por último, que a poética (o trabalho) do leitor está em inventar deidades (razões) para se admirar da experiência. Para mim, a partir de hoje a leitura literária não estará completa sem o sentimento religioso da fusão com outro: a literatura é o deus da vida que se torna “eu”, fusão possível somente através da relação com texto. Além do mais, eu hoje não acredito – como acreditava – que os escritores (e escritoras) precisem ser mais inteligentes que as demais pessoas. Acredito que eles sejam mais contundentes em sua cosmovisão – mesmo uma forma ignara de ver o mundo pode dar um bom texto. O que conta é a sensibilidade que o autor oferece. Na minha leitura, Knausgård é um escritor da religiosidade. Existem muitas formas de ser um escritor da religiosidade, uma delas é fazer o que Knausgård faz. Em suas mãos o mundo, em toda a sua banalidade insuportável, torna-se radiante: uma máquina de cortar grama enferrujada parada no

jardim, maçãs debaixo de uma árvore, um barco, um banco, escovar os dentes, abrir portas, fritar manteiga, fumar. Knausgård e Proust mostram ao leitor que apesar de a leitura nos levar para lugares infinitos, dessa distância infinita devemos olhar nossa vida, desse verdadeiro Aleph<sup>40</sup> que é o recuo de leitura, devemos sempre firmar os olhos na única vida que temos e existir.

A obra de Knausgård – há tão pouco tempo vinda ao grande público mundial – já é um marco na literatura contemporânea. Acrescente-se que é uma obra vasta e complexa. Esta tese explorou apenas alguns de seus potenciais, mas muito ainda se pode escrever sobre ela, em diferentes escopos. Explorações na área da ética da autobiografia, performances de gênero, filosofia da literatura, história literária norueguesa, estudos voltados à escrita criativa, etc., são alguns dos mananciais para pesquisa que a referida obra oferece.

Da mesma forma, muito ainda se pode desenvolver no campo dos estudos em poética da leitura. Minha avaliação do campo a partir desta tese baseia-se na proposta de metáforas de leitura – “o leitor religioso”, por exemplo – e no fato de que a leitura é uma experiência interior que subordina o signo morto a um sentimento soberano em relação a ele, e que, ao descrever esse sentimento, essa metáfora, essa cosmovisão, está-se, talvez, descrevendo uma experiência mais universal (“comunitária”, diria Bataille), com a qual outros podem dialogar.

À vista disso, tantas metáforas de leitura podem ser exploradas. O Leitor Viciado: o caráter efêmero e, por isso, desesperado, do prazer físico de ler; os prazeres destruidores de vida social da leitura, o prazer naquilo que nos faz mal; para o leitor viciado, a leitura é o equivalente literário do entorpecente, ou melhor, do “pico”. O Leitor Criança: a performance de uma ingenuidade lúdica; a leitura como uma brincadeira, compreensão que é sempre uma compreensão antidogmática e irônica; a valorização da experiência interior como uma reação contra o academicismo e o beletismo. Leitor Ator. Leitor Mago. Leitor Selvagem. Leitor Líquido. Leitor Zen. Leitor Amante. Leitor Invisível. Leitor Super-herói. Leitor Ezequiel (e cada um dos profetas) Leitor Kien<sup>41</sup>. Leitor

---

<sup>40</sup> O narrador conta, no conto homônimo, que Aleph é “el lugar donde están, sin confundir-se, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos”; que aquele que vê o Aleph vê “interminables ojos escrutándose en mí como en un espejo” (BORGES, 2008b, p. 188).

<sup>41</sup> Kien, personagem do romance de Elias Canetti, *Auto de fé*, que apresenta como “Kien, do ramo dos livros”, e afirma comprar “qualquer livro, mesmo os ruins”, como forma de “redimir os livros de seu Holocausto” (CANETTI, 2011, p. 10).

Autodidata (Jamerey-Duval<sup>42</sup>). Leitor Você. A poética consiste em fazer, e fazer consiste em abandonar-se ao estudo e a si: uma Obra é uma consubstanciação.

---

<sup>42</sup> Para Jamerey-Duval, argumenta Hébrard, a leitura, “num contato tão desordenado quanto assíduo com o escrito [é ao mesmo tempo] uma confirmação cultural [e] um motor de deslocamento. A dinâmica própria do autodidata pode, com efeito, ser comparada com o esforço que faz um leitor “legítimo” quando um escrito o confronta com um domínio cultural que não domina, ou seja, quando o ato da leitura não se assenta mais sobre o reconhecimento de um contexto partilhado com o autor. (HÉBRARD, 2001, p. 43)

## Referências

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de: Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BATAILLE, Georges. **Teoria da Religião**. Tradução de: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BATAILLE, Georges. **A experiência interior**. Tradução de: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- BATAILLE, Georges. **O culpado**. Tradução de: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2016b.
- BATAILLE, Georges. **Sobre Nietzsche**. Tradução de: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017a.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017b.
- BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única*. Traduzido por Rubens Rodrigues Torres Filho e José Martins Barbosa. Obras Escolhidas; v.II. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENNETT, Alan. **The uncommon reader**. Londres: Faber & Faber, 2008.
- BÍBLIA. **King James atualizada**. São Paulo: Casa da Palavra, 2017. 1452 p.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução de: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BOAVENTURA, São. **Itinerário da mente para Deus**. Petrópolis: Vozes, 2000.
- BORDINI, Maria da Glória. **Fenomenologia e teoria literária: Husserl x Ingarden**. São Paulo: Edusp, 1990.
- BORGES, Jorge Luis. **Ficciones**. Madrid: Alianza Editorial, 2008a.
- BORGES, Jorge Luis. **El Aleph**. Madrid: Alianza Editorial, 2008b.
- CALVINO, Ítalo. **Se um viajante numa noite de inverno**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2014).
- CANETTI, Elias. **Auto de fé**. Tradução de: Herbert Caro. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- CHABON, Michael. **Maps and legends: Reading and writing along the borderlines**. Nova Iorque: Harper Perennial, 2009.

CZAPSKI, Joseph. **Proust contra as cinzas**. Tradução de: Luciana Persice. Belo Horizonte: Âyiné, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução de: Peter Pár Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universtária, 2003.

DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura**: uma entrevista com Jacques Derrida. Tradução de: Marileide Dias Esqueide. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** Tradução de: Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016.

DUBUFFET, Jean. **Asfixiante cultura**. Tradução de: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século, 2005.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. Tradução de: Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ECO, Umberto. **A memória vegetal**: e outros ensaios sobre bibliofilia. Tradução de: Joana Angélica D'ávila. Rio de Janeiro: Record, 2010.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. Tradução de: Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ENDE, Michael. **A história sem fim**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

FLUSSER, Vilém. **Da religiosidade**: a literatura e o senso de realidade. São Paulo: Escrituras, 2012.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método I**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Tradução de: Flávio Paulo Meurer e Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2016.

GENETTE, Gérard. **Figuras**. Tradução de: Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GOGOL, Nicolai. **Almas mortas**. Tradução de: Tatiana Belinky. São Paulo: Abril Cultural, 1987.

HANFF, Helene. **84 Charing Cross Road**. Londres: Penguin Books, 1990.

HÉBRARD, Jean. "O autodidatismo exemplar. Como Valentin Jamerey-Duval aprendeu a ler?". In: CHARTIER, Roger (Org.). **Práticas da leitura**. Tradução de: Cristiane Nascimento. São Paulo: Liberdade, 2011.

HECKER FILHO, Paulo. **Diário**: dezembro, 1948 – Março, 1949. Porto Alegre: Livraria do Globo.

HØYSTAD, Ole Martin. **Uma história do coração**. Tradução de: Noéli Correia de Melo Sobrinho. Petrópolis: Vozes, 2015.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Tradução de: Bluma Waddington Rocha e João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: UERJ, 1996.

JOUVE, Vincent. **A leitura**. Tradução de: Brigitte Hervot. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

KIERKEGAARD, Sören Aabye. **Diário de um sedutor ; Temor e tremor ; O desespero humano**. Traduções de: Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

KNAUSGÅRD, Karl Ove. **A morte do pai**: minha luta 1. Tradução de: Leonardo Pinto Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 2015a.

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

KNAUSGÅRD, Karl Ove. **A ilha da infância**: minha luta 3. Tradução de: Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Companhia das Letras, 2015b.

KNAUSGÅRD, Karl Ove. **Uma temporada no escuro**: minha luta 4. Tradução de: Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

KNAUSGÅRD, Karl Ove. **A descoberta da escrita**: minha luta 5. Tradução de: Guilherme da Silva Braga. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

KNAUSGAARD, Karl Ove. **My struggle**: book six. Tradução de: Don Bartlett e Martin Aitken. Nova Iorque: Archipelago, 2018.

LIMA, Luiz Costa (Org.). **A literatura e o leitor**: textos de estética de recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MANALO, Lewis. **Obscene Act: the tragic fall of Norway's Agnar Mykle**. Nova York: Publishing Perspectives, 2010.

MANGUEL, Alberto. **El viajero, la torre y la larva**: el lector como metáfora. Madrid: Fondo de Cultura Economica, 2014.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa do mundo**. Tradução de: Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1978.

MURAKAMI, Haruki. **The strange library**. Nova Iorque: Knopf, 2014.

PÉREZ-REVERTE, Arturo. **O clube Dumas**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

PIRANDELLO, Luigi. **Seis personagens à procura de um autor**. Tradução de: Elvira Rina Malerbi Ricci. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

PORTELA, Patrícia. **Para cima e não para o norte**. Rio de Janeiro: Leya, 2012.

PROUST, Marcel. **Sobre a leitura**. Tradução de: Júlia da Rosa Simões. Porto Alegre: L&PM, 2016.



PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**: volume I. Tradução de: Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016a.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**: volume II. Tradução de: Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016b.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**: volume III. Tradução de: Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016c.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**: o tempo narrado. Tradução de: Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

SOUZA, Roberto Alcízelo de (Org.). **Uma ideia moderna de literatura**: textos seminais para estudos literários (1688-1922). Chapecó: Argos, 2011.

VILA-MATAS, Enrique. **Viagem Vertical**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2004.

WALLACE, David Foster. **Ficando longe do fato de já estar meio que longe de tudo**. Tradução de: Daniel Galera e Daniel Pellizzari. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

#### Referências eletrônicas

ANDERSEN, Claus Elholm. “**På vakt skal man være**”: om literariteten i Karl Ove Knausgård Min Kam. 2015. 202 f. Tese (Doutorado pelo Departamento de Línguas Nórdicas) - Universidade de Helsinque, 2015.

ANDERSEN, Claus Elholm. **Truth, lies and utopia**: on Knausgård's 'My Struggle'. S/d. Disponível em: <[https://www.academia.edu/22380132/Truth\\_Lies\\_and\\_Utopia\\_On\\_Knausgård's\\_My\\_Struggle](https://www.academia.edu/22380132/Truth_Lies_and_Utopia_On_Knausgård's_My_Struggle)>. Acesso em: 7 dez. 2018.

ANTHONY, Andrew. **Karl Ove Knausgaard**: writing is a way of getting rid of shame. Mar. 2015. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2015/mar/01/karl-ove-knausgaard-interview-shame-dancing-in-the-dark>>. Acesso em: 5 dez. 2018.

ASSELIN, Soline. **Écrire “contre”**: désesthétisation, mise en danger et implications éthiques dans le projet autobiographique Min Kamp (2009-2011) du norvégien Karl Ove Knausgård. 2017. 128 f. Tese (Doutorado pela Universidade do Québec).

COUSTILEE, Charles. **O que seria uma tese bartesiana?** S/d. Disponível em <<https://seer.ufrgs.br/PolisePsique/article/viewFile/72101/pdf>>. Acesso em: 14 dez. 2018.

FREEMAN, John. **Karl Ove Knausgaard on masculinity, excrement, and quitting**: a conversation with Karl, on the eve of book four. Abr. 2015. Disponível em: <<https://lithub.com/knausgaard-on-masculinity-excrement-and-quitting/>>. Acesso em: 5 dez. 2018.

GROSZ, Stephen. **Karl Ove Knausgaard and Stephen Grosz in conversation, May 2014**. Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=Pu04iK\\_SRLI&t=842s](https://www.youtube.com/watch?v=Pu04iK_SRLI&t=842s)>. Acesso em: 12 dez. 2018.

HENLEY, Jon. **Karl Ove Knausgaard**: I have given away my soul. Mar. 2012. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2012/mar/09/karl-ove-knausgaard-memoir-family>>. Acesso em: 7 dez. 2018.

HUGHES, Evan. **Karl Ove Knausgaard Became a Literary Sensation by Exposing His Every Secret**: readers love him, he hates himself. Abr. 2014. Disponível em: <<https://newrepublic.com/article/117245/karl-ove-knausgaard-interview-literary-star-struggles-regret>>. Acesso em: 6 dez. 2018.

HUSTVEDT, Siri. **Knausgaard writes like a woman**. Dez. 2015. Disponível em: <<https://lithub.com/knausgaard-writes-like-a-woman/>>. Acesso em: 6 dez. 2018.

KNAUSGAARD, Karl Ove. **Karl Ove Knausgaard**: the shame of writing about myself. Fev. 2016. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/books/2016/feb/26/karl-ove-knausgaard-the-shame-of-writing-about-myself>>. Acesso em: 7 dez. 2018.

MOI, Toril. **Describing My Struggle**. S/d. Disponível em: <<https://thepointmag.com/2017/criticism/describing-my-struggle-knausgaard>>. Acesso em: 7 dez. 2018.

WOOD, James. **Writing My Struggle**: An Exchange. 2014. Disponível em: <<https://www.theparisreview.org/miscellaneous/6345/writing-emmy-struggle-em-an-exchange-james-wood-karl-ove-knausgaard>>. Acesso em: 13 dez. 2018.