

dossiê funções da arte

crônica e autobiografia coletiva formas de escrita do presente em alexander kluge, rainald goetz e annie ernaux

chronicle and collective autobiography
forms of writing the present in alexander kluge,
rainald goetz and annie ernaux

daniel weidner*

tradução: luciano gatti

resumo

O artigo aborda três autores da literatura contemporânea – Alexander Kluge, Rainald Goetz e Annie Ernaux – pelo viés da crônica e da autobiografia coletiva, colocando a elas quatro questões: primeiro, como se organiza uma determinada forma narrativa com fortes características seriais; segundo, como se delinea um tipo específico de autor, ou seja, o cronista; terceiro, quais são as mediações entre o individual e o coletivo; e, por fim, em quarto lugar, como se expressa a experiência específica da época e do presente.

palavras-chave: crônica; autobiografia; literatura contemporânea.

abstract

The article approaches three contemporary authors – Alexander Kluge, Rainald Goetz, and Annie Ernaux – through the lens of the chronicle and collective autobiography, posing four questions to them: first, how a specific narrative form with strong serial characteristics is structured; second, how a specific type of author, namely the chronicler, is defined; third, what mediations exist between the individual and the collective; and finally, how the specific experience of the era and the present is expressed.

keywords: chronicle; autobiography; contemporary literature

* Professor do Instituto de Germanística da Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Este artigo foi publicado originalmente como “Chronik und kollektive Autobiographie. Schreibweisen der Gegenwart bei Alexander Kluge, Rainald Goetz und Annie Ernaux”, em *Weimarer Beiträge* 66 (2020) 4.

Em 2001, Alexander Rauck entrevistou Alexander Kluge a respeito de seu mais recente livro, a *Cronica dos Sentimentos*, publicada no ano anterior. Quando perguntado sobre o que daria unidade ao livro, Kluge respondeu:

Todos sabemos o que é uma crônica. Na minha vida, tenho o ano de 1945, assim como a crise da revista *Spiegel* de 1962, o movimento de protesto estudantil, a quase Terceira Guerra Mundial no início dos anos 1980 e o ano de 1989, que, com 1991, ano do colapso do império russo, deu ao mundo contornos completamente diferentes. Esses são os romances coletivos que este século contou, além de romances terríveis como a Primeira Guerra Mundial, a Segunda Guerra Mundial e Auschwitz. E agora, que estamos diante de uma espécie de balanço inaugural para o século XXI, perguntamos: o que realmente aconteceu? A função de uma crônica é, por exemplo, fazer com que nos perguntemos: onde estávamos quando Kennedy morreu. Podemos optar por uma crônica objetiva, uma crônica dos acontecimentos, ou uma crônica dos sentimentos, que descreve o que aconteceu subjetivamente. Essa subjetividade me parece o elemento mais duradouro, o mais material. Por um lado, os sentimentos são extremamente adaptáveis e suportam muito sofrimento e dor; ao mesmo tempo, são a coisa mais persistente; de todas as que conheço são a mais parecida com o concreto porque, mesmo após 2000 anos, eles não mudam em seus pressupostos fundamentais.¹

A citação torna evidente que a escrita de Kluge está profundamente enraizada na história contemporânea, nas grandes narrativas do século XX que hoje precisariam ser reavaliadas, tanto objetiva quanto subjetivamente. Nós, leitores de Kluge, sabemos que o subjetivo não se refere apenas ao *o que*, mas também ao *como* narrar, uma vez que a irrealidade específica dos sentimentos permite a ele reformular a narrativa desses romances, não simplesmente reproduzindo a história, mas submetendo-a a variações, misturando fato e ficção, real e irreal. No entanto, e isso é notável, Kluge combina esse materialismo dos sentimentos com a forma da crônica, a qual parece ser, de início, uma forma objetiva. Mas será que sabemos realmente o que é uma crônica? Na citação acima, Kluge parece indicar várias coisas: o momento da simultaneidade (o que aconteceu ao mesmo tempo que a morte de Kennedy?), o momento da enumeração, da série dos anos, a amplitude variável (o ano da simultaneidade, o tempo de vida próprio, os 2000 anos). Quais são as implicações poetológicas dessas características? Quais são os potenciais de apresentação literária? Quais modelos de autor ou cronista se associam a elas? Como essa forma permite transmitir a vida histórica e pessoal, ou seja, escrever, num certo sentido, uma "autobiografia coletiva"?

Para discutir essas questões, coloco ao lado de Kluge um autor e uma autora que, à primeira vista, são tão diferentes dele quanto diferentes entre si: Rainald Goetz e Annie Ernaux. O fenômeno mesmo é consideravelmente mais amplo, pois crônicas e formas cronistas de escrita estão amplamente disseminadas na literatura contemporânea — pensemos, por exemplo, em Walter Kempowski, Peter Kurzek e Kathrin Röggla; além

1 KLUGE, Alexander, "Erzählen ist die Darstellung von Differenzen. Alexander Kluge im Gespräch mit Jochen Rack", em: *Neue Rundschau*, 1 (2001), 73–91, aqui 73. – O presente artigo é baseado em uma palestra na Universidade de Halle, em maio de 2019, e faz parte de um projeto conjunto com Detlef Schöttker sobre a Crônica Literária da Modernidade. Agradeço a Michael Franz por importantes sugestões.

disso, no mercado editorial, há inúmeros obras de divulgação histórica com o título de "Crônica". Isso provavelmente se relaciona a uma crise dos conceitos opostos a ela, especialmente o conceito de história, que — ao menos em sentido enfático, como coletivo singular de um horizonte de expectativa em relação ao futuro — perdeu sua autoevidência: desde 1989, fala-se de *pós-história*, do novo regime do presentismo ou do presente dilatado.² O que mudou nesse presente não é apenas a experiência histórica, mas também o tempo da vivência subjetiva, a qual se encontra antes de tudo sob a pressão da aceleração rápida impulsionada pela contínua revolução midiática; o tempo biográfico da memória também se alterou diante da possibilidade e da necessidade de projetos autobiográficos flexibilizados de forma neoliberal. Nos tempos de transformação em que vivemos, pode-se esperar que há muito a aprender com a literatura contemporânea: antes de tudo, o que realmente é o "presente", como o vivenciamos antes de o entendermos, e quais formas de apresentação poderiam expressá-lo. Gostaria de discutir aqui uma dessas formas de apresentação como "crônica" e como "autobiografia coletiva", as quais funcionam menos como conceituações de gênero literário do que como fontes de questões diretrizes, a saber: primeiro, como se organiza uma determinada forma narrativa com fortes características seriais; segundo, como se delineia um tipo específico de autor, ou seja, o cronista; terceiro, quais são as mediações entre o individual e o coletivo; e, por fim, em quarto lugar, como se expressa aquela experiência específica da época e do presente, talvez típica da modernidade tardia.

I

Alexander Kluge, diga-se de passagem, não é apenas um autor da literatura contemporânea. A *Cronica dos Sentimentos*, publicada em 2000, retoma em grande parte textos mais antigos de Kluge, claramente ancorados na história literária do pós-guerra. O fato de esses textos agora serem reunidos como uma crônica deixa claro que a designação se adapta como uma espécie de meta-gênero, como título do conjunto de uma obra, à qual também corresponde um certo tipo de autor: em outra conversa, ele afirma que se vê como um colecionador, como "um cronista que trabalha em um inventário do século 21", o qual trata do passado, mas é projetado a um "tempo do agora" que pode se orientar por essas narrativas.³ "O que me interessa é fornecer recipientes, caixas, tubos, frascos em um arquivo, no interior dos quais se possa conservar e examinar a experiência. Meu livro oferece instantâneos históricos, um enorme depósito de exemplos e lições".⁴

2 Cf. NIETHAMMER, Lutz. *Posthistoire. Ist die Geschichte zu Ende?*. Reinbek/Hamburg 1989; HARTOG, Francois. *Regimes of Historicity. Presentism and Experiences of Time*. New York 2015; GUMBRECHT, Hans-Ulrich. *Unsere breite Gegenwart*, Frankfurt/ Main 2010.

3 KLUGE, Alexander. *Der große Sammler der Wahrheit. Alexander Kluge im Gespräch mit Sven Siedenbergh*, em *Süddeutsche Zeitung*, 28.11.2000, 18; sobre Kluge como cronista, cf. também REICHMANN, Wolfgang. *Der Chronist Alexander Kluge. Poetik und Erzählstrategien*. Bielefeld, 2009.

4 KLUGE, "Erzählen ist die Darstellung von Differenzen", p. 75. Kluge também enfatiza o significado do anacronismo: ele está interessado no passado que reencontraremos no futuro (KLUGE, Alexander. *Die Chronik der Gefühle*. Frankfurt/Main, 2000, Vol. II, p. 7); ele se preocupa com a relação entre o presente e a história originária, a qual ele, na esteira de Benjamin, caracteriza como tempo-do-agora (idem, p. 11), e também com o entrelaçamento dos diferentes estágios temporais (idem, p. 952s.).

De fato, a *Cronica dos Sentimentos* e as coletâneas seguintes – *Porta a porta com outra vida*, *A lacuna deixada pelo Diabo*, entre outras – apresentam-se geralmente como coleções de textos curtos e anedóticos, muitas vezes em forma de comentários ou diálogos, em parte documentários, em parte fictícios, sem marcar claramente essa fronteira; sendo livros ilustrados, são ricos em relações entre texto e imagem.

A conexão das histórias ocorre de maneira mais marcante na simultaneidade, podendo ser mais bem reconhecida quando a simultaneidade se torna um programa. Um bom exemplo é o volume *30 de abril de 1945. O dia em que Hitler se suicidou e o alinhamento ocidental da Alemanha*, de 2014. Aqui também Kluge apresenta a mistura habitual de narrativas breves e anedotas díspares, desta vez complementadas por "textos intermediários" de Reinhard Jirgl e por um diário sobre a redação do livro no verão de 2013, chamado por Kluge de "No lugar de um posfácio". Partindo da constatação de que um dia em particular é uma "terra de ninguém no que se refere à técnica da memória"⁵, Kluge se lembra de que, quando criança, obviamente não viveu o fim da guerra enquanto tal: "Somente décadas depois eu concebo o que é a guerra. Desde então, os últimos dias da guerra exercem sobre mim uma atração que direciona meu olho de Cassandra para todas as reaparições posteriores e futuras do monstro da guerra" (K, 294s.). É justamente dessa atração que surge o projeto:

O gênero da crônica de um único dia. Em alguns dias, eu considero isso um *spleen* (porque não existe um dia sem os outros). No entanto, o modo de narrar corresponde ao princípio da unidade de LUGAR, TEMPO e AÇÃO. Na prosa, esse princípio tem uma série de modelos poderosos. *Ulysses* de James Joyce trata de um único dia em Dublin. Um dia ou uma hora na vida de uma pessoa é um poço ou uma fonte profunda. (K, 306)

Desse poço emergem os elementos mais díspares: as memórias e histórias que compõem o volume. O suicídio de Hitler surge apenas de forma periférica, a partir da perspectiva de uma testemunha fictícia que cuida da gasolina para a cremação do cadáver, mas que não tem nenhum contato com o ocorrido. E a aliança com o Ocidente só aparece de forma implícita, a saber, no fato de que os alemães fogem em pânico e de maneira desordenada para o Oeste. O que é característico, na verdade, é que o acontecimento ocorre, por um lado, no quadro mais amplo possível, como, por exemplo, no âmbito histórico-natural do clima ou do cosmos — a primeira entrada trata da aurora, um capítulo é intitulado "no globo terrestre" (K, 161) e os eventos ocorrem no mundo todo, no cosmos, justamente; em outro ponto, Jirgl, conta por meio do geneticista D. Rasch uma história de como, há 600 milhões de anos, a colisão de um asteroide trouxe vida à Terra e implantou nela o ímpeto de destruição.

1 Corpo celeste havia pervertido toda a vida na Terra em uma vida animal. Havia esmagado a Terra com o que trouxe dos fogos infernais do universo, deixando-o desenvolver-se aqui na Terra [...]. *O Dr. Rasch observou e acrescentou*: – o final dessa guerra, a única oportunidade de queimar a perversão do código genético da vida desejada, seria explodi-la [...]. E depois

5 KLUGE, Alexander *30. April 1945. Der Tag, an dem Hitler sich erschoss und die Westbindung der Deutschen begann*. Frankfurt/Main 2014, p. 291; essa edição virá citada a seguir no corpo do texto com a inicial K seguida do número de página.

disso ocorreria o retorno daquela paz na Terra, tal como foi há cerca de 600 milhões de anos. Mas – *disse ele já à porta, com a capa de fuga*, – não temos tempo! para a paz (K. 186).⁶

O acontecimento é submetido assim a um enquadramento cósmico, apocalíptico mesmo, evocando as escalas dos éons e situando-se no horizonte de uma destruição total. Por outro lado, nessa moldura ele surge completamente caótico e fragmentado; ninguém tem uma visão geral, pois, como diz uma conversa fictícia inicial, o colapso de uma grande organização como a Alemanha cria "pedaços de destroços"; não se trata apenas da destruição de edifícios, ferrovias e ruas, "mas no saco da alma de cada um dos humanos ali presentes misturam-se pedaços de diferentes realidades" (K, 9). Esse caos, a simultaneidade do que não é simultâneo, é o outro princípio de construção do livro de Kluge. Várias anedotas ressaltam o estado de exceção nas posições dispersas que os alemães ainda mantêm: em Creta, estão dispersos; no Harz, uma posição militar abandonada que não sabe como se render; em Cabul, o último nacional-socialista – uma personagem já conhecida da *Cronica dos Sentimentos* –; em Gdansk, um grupo libertado de trabalhadores forçados franceses que organiza uma comunidade própria; em Freiburg, o corpo docente, incluindo Heidegger, que se retira para o castelo de Wildenstein e forma um "enclave do espírito alemão, que naquele momento podia ser atribuído com exatidão a um presente, mas não a um passado, não a um futuro" (K, 187). Nessas passagens, sonha-se para trás, fantasia-se uma história alternativa que poderia reverter a divisão do império merovíngio. Ou então, e isso também é típico de Kluge, temos o Hotel Adlon, o qual ainda forma um mundo à parte mas que, como evidenciam as fotos dos garçons de fraque, do Portão de Brandemburgo destruído e do discurso de Obama no Pariser Platz, já não é mais um mundo em simultaneidade.

Aqui não há portanto a capitulação, mas muitas delas, em particular porque capitular não é simplesmente um evento, mas algo que afeta a própria realidade. Kluge conta várias histórias de soldados rendendo-se cedo ou tarde demais, enquanto os lobos rendem-se sempre no momento certo – não há lobos insanos –, ou a história de como uma atriz, para salvar seu casamento, finge que vai capitular durante uma briga – o que faz com que ela reconquiste seu marido. Uma capitulação, como Kluge comenta em outro ponto sobre Montaigne, não é um "ato de submissão do derrotado, mas a generosidade com a qual o vencedor recebe o oponente, que já perdeu sua realidade, na nova realidade que assume ao seu lado. A paz não surge da entrega das armas [...], mas desse 'esquecimento comum'. Trata-se de uma troca de realidades, da chance para uma segunda vida" (K, 249). Assim, a capitulação diz respeito a uma outra realidade, à qual pertence também uma outra memória – e é isso que a torna tão difícil de ser contada.⁷

A realidade só existe no particular, no respectivo enclave e na respectiva reconquista da realidade, a qual pode ser sempre apenas experimental e precária. Mas assim os acontecimentos perdem não apenas sua conexão, mas também sua narrabilidade, a qual o narrador precisa reconquistar constantemente, como quando encontra e inventa motivos e faz as unidades dispersas refletirem sobre o que podem

6 Em itálico no original, reproduzido aqui sem itálico, e vice-versa.

7 Sobre a relação entre "história dos vencedores" e "história dos vencidos", cf. também KOSELLECK, Reinhard. "Erfahrungswandel und Methodenwechsel. Eine historisch-anthropologische Skizze", em *Zeitschichten, Studien zur Historik*, Frankfurt/Main, 2000, p. 27–76, especialmente p. 67s., aqui p. 67.

fazer agora. As coisas são reais e irreais ao mesmo tempo, sendo contadas com os recursos já comprovados do pseudodocumentarismo: quando Kluge inventa testemunhas que narram em forma de relatório – mas que na verdade não têm nada a narrar. É o caso do fornecedor de gasolina mencionado acima, que é introduzido como "testemunha fidedigna" (K, 116) mas nada vê⁸; o mesmo se verifica nas situações em que o fantástico surge da boca de pessoas reais, como quando uma delas diz que ouvira de Einar Schleef que ele teria ouvido de sua cabeleireira que o chamado "agora o povo se levanta e a tempestade se inicia" teria invocado as bruxas de Brocken: "Bruxas, mulheres abusadas de toda a Europa, toda a multidão de fantasmas, tomaram ao pé da letra o slogan propagandístico, vendo-se como o último recrutamento e formando uma tempestade de destruição" (K, 59).

Todos esses eventos são narrados lado a lado e acontecem simultaneamente naquele dia; eles permanecem, porém, sem conexão entre si. De acordo com uma formulação conhecida e muito citada – também por Kluge – de Walter Benjamin, o historiador lida com uma cadeia explicativa de eventos específicos, enquanto o cronista se preocupa com "a maneira como eles se inserem no grande e insondável curso do mundo"⁹. Cada momento representa para ele o todo, mas o todo permanece insondável. As histórias individuais, anedotas e imagens de Kluge remetem a muitos contextos. Elas não significam apenas algo em particular, mas infinitamente mais; significam na verdade coisas demais para que se possa encontrar nelas apenas *uma* história. O duplo princípio de construção – éons de um lado, momentos do outro – baseia-se, por assim dizer, em um equilíbrio (antigamente se poderia dizer: em uma dialética) de muito material e muito significado, sem que a relação entre esses termos fique clara. Cada história conserva seu sentido e seu potencial de orientação justamente porque permanece isolada, sem conexão com as demais. A incongruência entre grandes contextos e pequenos atos, entre estrutura objetiva e sentimentos não objetivos, é, portanto, central. Em seu diário de trabalho, Kluge propõe uma comparação com as "Tesouras de Simon", uma metáfora emprestada da ciência cognitiva:

A expressão "mosca de um dia" é frequentemente usada de forma depreciativa. O oposto seria o elefante, que ainda preserva sua memória em seu cemitério. Na verdade, a mosca d'água ou mosca de um dia é um ser vivo com uma linhagem mais antiga do que a dos elefantes. Não se trata de contrastar o que é importante por um dia com o que é importante por éons. Em vez disso, esses são, como nas "Tesouras de Simon", dois lados do poético, sendo que cada um deles fracassaria, ou sequer seria reconhecível em sua função, se fosse isolado do outro. Somente os dois, a precisão do momento e o espaço narrativo de cem ou mil anos, produzem as massas de discernimento, que são escassas: as duas lâminas da tesoura. (K, 306 f.)

8 Sobre pseudodocumentarismo, cf. FISCH, Marijke. "Zur Funktion von Dokumenten im historischen Roman. Eine exemplarische Untersuchung anhand von Alexander Kluges *Schlachtbeschreibung*", em BÖHM-CHRISTL, Thomas (ed.). *Alexander Kluge (suhrkamp taschenbuch materialien)*. Frankfurt/Main, 1983, p. 26–49.

9 BENJAMIN, Walter. "Der Erzähler", *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/Main, 1977, Vol. II, p.438–465, aqui p. 452.

É justamente a composição da história a partir dos dias particulares que torna possível a forma particular da recordação.

II

É certo que o presente pode ser entendido de uma forma completamente diferente, muito menos ligada à história contemporânea, à história alemã e à memória, e mais à presença e à performance. Essa é a situação do meu segundo exemplo, Rainald Goetz, o autor que fez de uma leitura em Klagenfurt uma performance com uma lâmina de barbear, situando seus textos totalmente no presente, no corpo, na intensidade, no som, no techno. No âmbito da teoria, ele aposta em uma estética da surpresa, com as referências de praxe a Ernst Jünger, dentre outros, e os sentimentos típicos contra a narrativa ampla e conformista, contra os intelectuais. Certa vez, ele comparou Martin Walser ao DJ Bobo; e disse que a TV Kluge seria pior que a Arabella, "a televisão definitivamente mais nojenta que eu conheço"¹⁰.

A referência à televisão já mostra, porém, que o "agora" epifânico também é, de fato, um outro sob as condições dos meios de comunicação de massa. Isso se torna claro principalmente em *Lixo para todos*, uma "auto-observação na mudança dos meios de comunicação"¹¹, que, por sua vez, integra o ciclo de vários volumes *Hoje de Manhã*, ao qual também pertence a narrativa techno *Rave*, a peça de teatro *Jeff Koons* e a narrativa *Desconspiração*, textos nos quais se trata em geral de "dar voz a todo o presente" (G, 114). *Lixo para todos* surgiu de uma experiência: Goetz manteve um blog de fevereiro de 1998 a janeiro de 1999, onde registrou diversas anotações sobre suas próprias obras, a vida cotidiana, suas leituras, debates atuais e encontros. Ali ele se vê explicitamente como um "cronista do momento" (G, 833), escrevendo segundo a "diretriz da cotidianidade" (G, 620), na "corrida contra o tempo" (G, 521). Tudo aconteceu especificamente na "era da pedra do mundo eletrônico" (G, 65), ainda não estritamente de maneira simultânea, mas diariamente: Goetz faz anotações durante o dia, que à noite ele transforma em uma entrada para ser publicada online no dia seguinte. O que resulta daí é um tipo diferente de livro, não planejado antecipadamente, mas criado no "abordagem de construção de via rápida" (G, 96): "os planos a partir dos quais se continuará a construir amanhã ainda não estão delineados; os planos para hoje, já, eles foram finalizados às cinco da manhã e entregues ao mestre de obras. Com eles trabalha-se agora no canteiro de obras. Enquanto em outros lugares, nos escritórios, os planos para amanhã são transferidos do esboço para o desenho final" (idem.). O resultado disso se apresenta da seguinte forma:

Domingo, 4.10.98, Berlim

Do que se trata, então? Na verdade, de começar sempre do ZERO, todo dia. Isso meio que corresponde ao meu sentimento de vida: ainda não aconteceu nada. E então, logo, como em *Marienhof*: muita coisa vai acontecer. Mas o quê?

10 GOETZ, Rainald. *Abfall für alle*. Frankfurt/Main, 1999, p. 650; as referências a esse livro aparecem a seguir com a inicial G, seguida do número de página.

11 KROPP, Peter. "Selbstbeobachtung im Medienwechsel", em GOLD, Helmuth et. al. (ed.). *Absolut privat? Vom Tagebuch zum Weblog. Katalog der Museumsstiftung Post und Kommunikation*. Heidelberg, 2008, p.134–137.

1422.20 O tempo.

1422.34 O tempo.

1422.40 O tempo.

1423.02 Não ser nada além do momento de passagem. Deixar acontecer, observar o que acontece, através dele, quando acontece, quando está lá, lá, lá. Ser o lugar do tempo, bem simples. (G, 619)

O tempo é abordado de forma bem direta, ou seja, o autor simplesmente anota a marcação do tempo, algo que, certamente, qualquer software de blog faz hoje em dia automaticamente. A escrita é apresentada como uma "foto instantânea" ou um "snapshot" (G, 200) que captura o momento de duas maneiras e na qual a marcação indexical se torna mais importante do que o representado de forma icônica: "Claro que também se trata do que está na imagem. Mas igualmente sobre a FORMA da produção da imagem, o processo de produção, o método, ou seja, algo bem formal. Lembrar-se, não do passado, mas do AGORA" (ibidem).

O AGORA, invocado aqui de forma tão enfática, é, na verdade, menos um momento místico do extraordinário que o agora midiático, seja o código técnico do tempo, seja o "e agora" das mídias de massa, como, por exemplo, o *sitcom* que aparece com frequência nos textos de Goetz, *Marienhof*, o qual começa sempre de novo e sempre se interrompe. Eckart Schumacher demonstrou com precisão que a estética de Goetz – apesar das poses do gênio – tem sua origem na estética *pop*. Seu presente não é tanto o *acte gratuit* epifânico, mas o presente serializado que se torna realidade por meio de processos de mistura, amostragem e repetição.¹² Nesse contexto, o *pop* representa um estado pós-vanguardista, e, portanto, uma nova temporalidade estética. Ele também significa o que é basicamente popular, uma era em que a literatura concorre com outros meios, não apenas com a internet e com a televisão, que Goetz comenta sem parar, mas também com a imprensa diária, que ele consome de forma excessiva e copia amplamente. Aqui se entrelaçam o subjetivo do blog e a objetividade da situação noticiosa e da realidade midiática, a qual não é nada mais nada menos que a própria realidade, diz Goetz apoiando-se em Luhmann.¹³ O programa de se lembrar do agora permanece, contudo, paradoxal:

A piada talvez seja o fato de que é exatamente este o erro: ver-se como um observador do presente. Que essa seria exatamente a diferença em relação ao passado: que o passado só pode ser observado, mas o presente só pode ser vivido, deve-se viver nele. E que essa é a parte difícil e exigente, deixar o tempo passar por você de forma mais ou menos simples. Não é possível se interessar pelo presente. O presente é um processo simultâneo de destruição e exaustão do qual estamos à mercê, ao qual nos entregamos, e por meio do qual nos TORNAMOS. (G, 93)

12 Cf. SCHUMACHER, Eckart. *Gerade eben jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*. Frankfurt/ Main 2003, p. 111–154.

13 Sobre Luhmann, cf., p. ex., SINNING, Glenna. *Erkenntnispoesie. Strategien literarischer Erkenntnis bei Rainald Goetz*. München, 2018.

O presente não pode ser simplesmente representado; ele exige o que Goetz chama de "construção do presente" (G, 201, 263), o que também implica, particularmente, a "construção do eu", em especial do eu escritor. Isso se esclarece por aquilo que Goetz não faz: todo o fluxo de mídias, textos e imagens não é copiado, mas transcrito. O blog de Goetz não tem links, imagens ou qualquer aspecto dialógico; ele tenta menos imitar os novos meios de comunicação do que corresponder a eles – e isso implica, de fato, uma forte construção do autor. Como disse Benjamin Stuckrad Barre, *Lixo [Abfall] para todos* é também a acumulação [*Anfall*] de um autor.¹⁴

Por um lado, essa escrita se manifesta em técnicas típicas da cultura pop, como o *sampling* e a montagem, que lidam com a materialidade da inscrição: "Inserir. Interromper. Quando, onde, como. É disso que a narração trata. [...] A narração salta" (G, 187). A interrupção se torna assim o momento central do texto: ele é "feito para a interrupção [...], para o momento em que algo irrompe de fora no interior do que estava planejado" (G, 685). Por outro lado, essa escrita se distingue pelos efeitos de *feedback* que simultaneamente criam e esgotam o eu-escritor, pois não apenas a distância entre a realidade e a descrição é encurtada, mas também a distância entre a descrição e a leitura. Goetz não apenas escreve de imediato, mas também pode ser lido imediatamente. E uma vez que ele sempre repreende seus colegas ferozmente, essa estratégia não é isenta de problemas: quando, por exemplo, ele – já em novembro – é questionado na Livraria dos Autores sobre suas críticas à Livraria, tendo seu pedido de desculpas rejeitado – "eles não precisam ficar envergonhados" (G, 730), ele é levado a desejar o fim do experimento.

A apresentação do presente como exaustão e destruição, como algo que está em devir e por meio do qual nos tornamos o que somos, só é de fato possível de forma seriada, intermitente, com interrupções, e também pelo *feedback*, graças aos efeitos do que já foi escrito sobre o que virá a seguir. Essa intermitência já está decerto embutida no formato de diário, chamado por Philippe Lejeune de "a consciência pesada da literatura", "pois ele constantemente opõe a ela o inacabado que ela tenta eliminar do texto"¹⁵. Para Lejeune, o diário é menos um texto do que uma prática, uma prática radicalmente aberta porque o escritor de diário não é soberano em relação a ela. "Um escritor de diário nunca é senhor do que virá a seguir em seu texto. Ele escreve sem saber o que vai acontecer, muito menos qual será o final da história"¹⁶. Ao contrário da autobiografia, que sempre simula a unidade da vida, sendo sempre lida como "autoficcional", o diário é "antificcional", porque, pela interrupção permanente, questiona continuamente qualquer construção. É essa escrita intermitente que também define o *Lixo para todos* de Goetz e, de um modo especial, produz uma realidade, jornalística mesmo, no duplo sentido do jornal e do diário.

Em última análise, imagino uma literatura que seja como um jornal. Não exatamente MELHOR do que o jornal, mas expandida por aquele momento único real que cada leitor acrescenta ao jornal por meio de sua leitura, em seus pensamentos, em suas conversas, através de seus interesses, seu envolvimento emocional com sua história, todo esse campo gravitacional abstrato, não UMA

14 Cf. MENKE, André. *Die Popliteratur nach Ihrem Ende. Zur Prosa Meineckes, Schamonis, Krachts in den 2000er Jahren*. Bochum, 2020, p. 29.

15 LEJEUNE, Philippe. "Liebes Tagebuch." *Zur Theorie und Praxis des Journals*, München, 2014, p. 333.

16 Idem, p. 322.

vida concreta, mas o fato geral de que ao geral se opõe um eu, zilhões de vezes.
(G, 102)

Essa escrita é cronística não apenas porque mistura o pessoal e o geral, porque observa a época e registra o presente, mas também porque registra no tempo presente, progressivamente, uma anotação após a outra na série dos dias. O momento sempre novo em que o presente acontece e a escrita ocorre só existe, na verdade, como uma série de presentes que se sobrepõem na sua multiplicidade, não como uma epifania, mas inserida em práticas sociais e midiáticas. Pode-se supor que essa escrita também tente lidar com a aporia da narração simultânea – a ideia de que não se pode fazer algo e narrá-lo ao mesmo tempo – ao não apenas registrar o que é presente, mas também ao narrar junto a presença desse presente.

III

Os anos, publicado por Annie Ernaux em 2008, é descrito na capa como uma "autobiografia coletiva"¹⁷. O livro narra em terceira pessoa a história de uma mulher, começando com sua infância na província do pós-guerra, passando por sua ascensão social e pelo desenvolvimento da sociedade de consumo moderna liberal, até chegar ao presente e à decisão de escrever um livro sobre si mesma. Trata-se de uma obra de recordação que conecta momentos pessoais, claramente autobiográficos, ao retrato de uma geração, moldando o individual e o coletivo, a memória familiar, a história pública e a experiência privada e feminina, em uma forma especial de escrita que pretende alcançar uma nova forma do presente. O status do texto enquanto obra também é pouco claro, uma vez que é parte de *Escrever a vida*, um grande projeto lançado em 2011 com o objetivo de descrever toda a vida por meio de uma série de formas, gêneros e mídias distintas.

O serialismo também desempenha aqui um papel importante, assim como a forma do diário, que a autora já havia utilizado anteriormente, por exemplo, no *Diário ao ar livre*, de 1997, uma coleção de anotações sobre a realidade das *Villes nouvelles*, as cidades satélites francesas. O texto traz um lema de Rousseau, “Nosso verdadeiro eu não está totalmente em nós”, e enfatiza o caráter não subjetivo das anotações.

Evitei ao máximo me colocar em cena e expressar a emoção que está na origem de cada texto. Pelo contrário, procurei praticar uma espécie de escrita fotográfica do real, na qual as existências cruzadas mantinham sua opacidade e seu enigma.
(E, 500)¹⁸

Formas diarísticas também marcam *Eu não escapei da minha noite* (1997), sobre a morte da mãe, e *Perder-se* (2000), um texto sobre uma paixão. Ambos são, por sua vez, reescritas e correções de textos anteriores de estilo mais romanesco. Nesse contexto, como Ernaux enfatiza em um prefácio, a abertura da forma diarística expressa a incerteza da morte:

17 ERNAUX, Annie. *Les Années*, em *Écrire la vie*. Paris 2000, p. 925–1085. As referências a esse livro aparecem a seguir com a inicial E, seguida do número de página.

18 ERNAUX, Annie, *Journal du dehors*, em E, p. 497-547.

Essa inconsciência do que vem a seguir – que talvez caracterize toda escrita, a minha com certeza – tinha aqui um aspecto assustador [...]. Agora acredito que a singularidade, a coerência às quais uma obra chega [...] devem ser colocadas em risco sempre que possível. (E, 608)

Ernaux se refere a contextos franceses diferentes e muito específicos: por um lado, à constelação de *écriture* e *photographie* a partir de Marcel Proust e Roland Barthes, na qual a escrita moderna se reflete no *paragone* da fotografia¹⁹; por outro lado, à relação entre *oeuvre* e *écriture*, conforme discutida na tradição de André Gide, Marcel Proust e Roland Barthes – de resto o mesmo contexto do qual (ou melhor: contra o qual) surgiu a apologia do diário de Lejeune.²⁰ Ernaux sempre oscilará entre um conceito enfático de escrita e reservas quanto ao papel auratizado do *écrivain*, cujas conotações políticas e de gênero ela vê como problemáticas.

Ambos os momentos do *Diário ao ar livre*, a exterioridade e a incerteza, também são constitutivos de *Os anos*. “Todas as imagens desaparecerão” (E, 927) é a primeira frase do texto, seguida por uma série de imagens e frases recordadas, pessoais e impessoais, fragmentos que permanecem sem conexão no texto. Desses fragmentos se ergue a narrativa da vida, constantemente interrompida, em blocos de texto que narram observações, eventos e experiências isoladas: o que se fazia, o que se dizia, o que acontecia, contados sempre na terceira pessoa e com grande distância; é sobre *ela*, a protagonista, que obviamente possui traços da autora. De um lado, isso é estruturado pela descrição de fotografias, depois filmes e vídeos, que funcionam como “imagens estáticas da memória” (E 1083) e mostram o indivíduo, tanto o do passado quanto o que recorda, junto com os sentimentos que a memória desperta; de outro lado, o texto é estruturado por meio de descrições de reuniões familiares, dos rituais de sociabilidade e da lembrança, além da crescente alienação.

Dessa forma, a história do crescimento, amadurecimento e envelhecimento é contada como uma história de ascensão social que acompanha a mudança histórica do pós-guerra: 1968, a posse de Mitterrand, o 11 de setembro. O progresso técnico, acima de tudo, transforma o mundo habitual com suas inovações: “O surgimento cada vez mais rápido de novos produtos empurrava o passado para trás” (E 981). Os bens de consumo assumem um papel cada vez maior na vida e, depois, na recordação: nas festas familiares, logo se fala de carros, cozinhas, casas, e mais tarde de telefones celulares e computadores; conserva-se a memória do que e quando foi comprado.

E cada um tinha em si uma memória grande e vaga do mundo. De quase todo acontecimento só se conservavam palavras, detalhes, nomes, algo que, segundo Georges Perec, permitia dizer “eu me lembro”: do barão Empain, dos chocolates Picorettes, das meias de Bérégovoy, de Devaquet, da guerra das Malvinas, do achocolatado Benco. Mas não eram lembranças de verdade, continuávamos a chamar assim mas eram algo diferente: eram marcadores de época. (E, 1072)

19 Cf. COTTILLÉ-FOLEY, Nora. “L’Usage de la photographie chez Annie Ernaux”, em *French Studies*, 62 (2008) 4, p. 442-4; KAWAKAMI, Akane. *Photobiography. Photographic Self-Writing in Proust, Guibert, Ernaux, Macé*. London, 2013.

20 Cf. FERGUSON, Sam. *Diaries Real and Fictional in Twentieth Century French Writing*. Oxford, 2018.

O ritmo dessas coisas, a aceleração e, ao mesmo tempo, o esvaziamento do tempo, são também a forma de apresentação em que a enumeração desempenha um grande papel. Ela também altera a forma da memória. A protagonista tenta, repetidamente, reunir as diversas imagens de sua experiência em uma narrativa, conquistar uma identidade e se tornar escritora. Isso, de fato, só acontece no final do texto, quando ela decide recordar aquelas falsas memórias que são os sinais da época.

A forma de seu livro não pode surgir senão de uma imersão nas imagens de sua memória para detalhar sinais específicos da época e do ano, mais ou menos exatos, dos quais eles surgem [...]. O que esse mundo inscreveu nela e em seus contemporâneos, ela o usará para reconstruir um tempo comum, aquele que transcorreu de muito tempo atrás até hoje – para, ao recuperar a memória da memória coletiva em uma memória individual, fornecer a dimensão vivida da História. (E, 1082)

Essa é obviamente uma constelação proustiana na qual o texto narra como e o que ele se torna. Não é decerto o tempo reencontrado do indivíduo, mas o tempo do coletivo, ou, mais precisamente, o tempo vivido da história em que o individual e o coletivo se encontraram, ano após ano, e sempre de maneiras diferentes e novas. Por isso, também não se tratará de um eu, nem de uma linguagem inspirada, mas apenas da linguagem absolutamente normal: “Não havia esse mundo inefável que surgia como que por mágica das palavras inspiradas e ela só escreveria no interior de sua língua, a língua de todos, a única ferramenta com a qual ela contava para agir sobre o que a revoltava” (E, 1083). A língua de todos, ou também a conversa fiada, é a única língua na qual o texto pode ser escrito, e que por isso fala sempre de maneira ampla sobre o que 'se dizia' e pensava, o que foi dito e o que era lembrado coletivamente, justamente porque essa língua não é mais que a língua superficial da publicidade e da cultura de massa.

Escrever a vida, não a minha vida e também não uma vida – assim descreve Ernaux seu programa no volume *Escrever a vida*, publicado em 2011, que reúne diversos textos, tanto diarísticos quanto romanescos.²¹ *Escrever e viver* – no inglês existe a bela expressão *life-writing* – estão juntos, mas não se fundem em uma coisa só. A vida não se torna uma unidade como na autobiografia, e a escrita não absorve a vida; ao contrário, trata-se de resistir à necessidade – que é, como fica claro em vários momentos, uma necessidade especificamente masculina – de transformar a vida em uma obra de arte. Porque a vida não se escreve sozinha, porque a escrita é sempre apenas uma parte da vida e porque ela exige formas específicas para poder escrever a vida. Em *Os anos*, que na fase de concepção deveria se chamar *Dia mundial*, é a memória individual que constantemente cria uma conjunção entre vida e escrita, entre um dia e o mundo – pensemos no curso do mundo de Benjamin –, não como uma narrativa contínua, mas sim momentânea, começando sempre de novo, e também sob grande pressão. E mesmo na forma de conjunto de *Escrever a vida*, essa tensão não se resolve – até porque Ernaux publica, ao lado deste texto, um outro, *A oficina negra*, uma espécie de diário de trabalho

21 Cf. a formulação programática: “Não a minha vida, nem a vida dele, nem mesmo uma vida. A vida, com seus conteúdos que são os mesmos para todos, mas que cada um experimenta de maneira individual [...]. Mas a vida não dita nada. Ela não se escreve sozinha. Ela é muda e sem forma. Escrever a vida mantendo-se o mais próximo possível da realidade, sem inventar nem transfigurar, é inscrevê-la em uma forma, em frases, em palavras.” (E 7s.)

que, de certa forma, abrange o outro lado da vida. Podemos ler na entrada de 14 de maio de 2002:

Desde outubro de 83 quero fazer da vida de uma mulher um “romance total”. A forma que darei à resolução dos meus problemas estruturais não pode ser aquela que corresponde a qualquer coisa da minha vida. No meu livro, isso será algo singular e plenamente único. Parece-me evidente que uma *vida* em narrativa romanesca é uma impostura. Quanto mais penso na minha 'história', mais ela surge em 'coisas' externas (fundo) e fragmentos (forma). Os romances nos fazem acreditar que a vida é dizível em um romance. Não há ilusão maior. Falsidade absoluta da 'autoficção' (para além de S. Doubrovsky).²²

IV

Esses três exemplos discutem como o presente é escrito. São três exemplos que se referem de modo mais ou menos explícito ao modelo do cronista e da autobiografia coletiva. Isso não significa, claro, que os três casos tratem da mesma coisa ou que estejamos lidando com um gênero – com conceitos fixos de gênero, não se vai longe, nem aqui, nem em outros domínios da literatura contemporânea. Trata-se mais de uma indicação de determinadas questões problemáticas que também se conectam e se sobrepõem a outros problemas, como a problemática da história contemporânea em Kluge, a relação entre literatura e novas mídias em Goetz, e entre autobiografia e autoficção em Ernaux. São problemas que, com todo cuidado, poderiam ser relacionados à questão do realismo, mais precisamente à questão de como, após a dissolução do realismo clássico, pode-se voltar a escrever sobre a realidade: sobre a realidade da ficção histórica, sobre o real da comunicação altamente contingente, a realidade da vida. Como todo realismo, este também tem claras implicações políticas, não apenas em termos do tipo de realidade que é descrita, mas também em termos do que – e de quem – se fala.

Acima de tudo, trata-se sempre do presente: como é possível apresentar o presente de um tempo que muda de forma tão radical e rápida, e isso em suas diversas dimensões, o tempo subjetivo da vivência, o tempo biográfico da memória e o tempo histórico da lembrança coletiva. Todos os textos mostram em suas formas de escrita como esses tempos se intercalam e se condicionam mutuamente; todos mobilizam tanto traços vanguardistas quanto anacrônicos: as histórias de calendário em Kluge, a estética da surpresa em Goetz, as variações sobre o coletivo provinciano em Ernaux. Todos eles, justamente por seus anacronismos, deixam claro também que não se pode falar do presente de forma direta e imediata; ele exige construção, desvios, estratégias complexas de texto e de obra, estratégias que trabalham com multiplicação, serialização, montagem e ficção documental – no geral, com procedimentos de composição que decifram o grande todo no pequeno fragmento, o objetivo no subjetivo. Compreender esses procedimentos, e, por meio deles, reconhecer o presente, é a tarefa da pesquisa teórico-literária.

22 ERNAUX, Annie. *L'Atelier noir*. Paris, 2011, p. 191s.; sobre o papel suplementar desse texto, cf. também FERGUSON. *Diaries Real and Fictional*, p. 214s.

Referências

- BENJAMIN, Walter. “Der Erzähler”, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/Main, 1977, Vol. II, p. 438–4.
- COTTILLE-FOLEY, Nora. “L’Usage de la photographie chez Annie Ernaux”, em *French Studies*, 62 (2008) 4, p. 442-4.
- ERNAUX, Annie. *Les Années*, em *Écrire la vie*. Paris 2000.
- _____. *Journal du dehors*, em *Écrire la vie*. Paris 2000.
- _____. *L’Atelier noir*. Paris, 2011.
- FERGUSON, Sam. *Diaries Real and Fictional in Twentieth Century French Writing*. Oxford, 2018.
- FISCH, Marijke. “Zur Funktion von Dokumenten im historischen Roman. Eine exemplarische Untersuchung anhand von Alexander Kluges *Schlachtbeschreibung*”, em BÖHM-CHRISTL, Thomas (ed.). *Alexander Kluge (suhrkamp taschenbuch materialien)*. Frankfurt/Main, 1983.
- GOETZ, Rainald. *Abfall für alle*. Frankfurt/Main, 1999.
- GUMBRECHT, Hans-Ulrich. *Unsere breite Gegenwart*, Frankfurt/ Main 2010.
- HARTOG, Francois. *Regimes of Historicity. Presentism and Experiences of Time*. New York 2015.
- KAWAKAMI, Akane. *Photobiography. Photographic Self-Writing in Proust, Guibert, Ernaux, Macé*. London, 2013.
- KLUGE, Alexander, “Erzählen ist die Darstellung von Differenzen. Alexander Kluge im Gespräch mit Jochen Rack”, em: *Neue Rundschau*, 1 (2001), 73–91.
- _____. *Der große Sammler der Wahrheit. Alexander Kluge im Gespräch mit Sven Siedenberg*, em *Süddeutsche Zeitung*, 28.11.2000, p. 18.
- _____. *Die Chronik der Gefühle*. Frankfurt/Main, 2000.
- _____. *30. April 1945. Der Tag, an dem Hitler sich erschoss und die Westbindung der Deutschen begann*. Frankfurt/Main 2014.
- KOSELLECK, Reinhard. “Erfahrungswandel und Methodenwechsel. Eine historisch-anthropologische Skizze”, em *Zeitschichten, Studien zur Historik*, Frankfurt/Main, 2000.

- KROPP, Peter. “Selbstbeobachtung im Medienwechsel”, em GOLD, Helmuth et. al. (ed.). *Absolut privat? Vom Tagebuch zum Weblog. Katalog der Museumsstiftung Post und Kommunikation*. Heidelberg, 2008.
- LEJEUNE, Philippe. “*Liebes Tagebuch*”. *Zur Theorie und Praxis des Journals*, München, 2014.
- MENKE, André. *Die Popliteratur nach Ihrem Ende. Zur Prosa Meineckes, Schamonis, Krachts in den 2000er Jahren*. Bochum, 2020.
- NIETHAMMER, Lutz. *Posthistoire. Ist die Geschichte zu Ende?*. Reinbek/Hamburg 1989.
- REICHMANN, Wolfgang. *Der Chronist Alexander Kluge. Poetik und Erzählstrategien*. Bielefeld, 2009.
- SCHUMACHER, Eckart. *Gerade eben jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*. Frankfurt/Main 2003.
- SINNING, Glenna. *Erkenntnispoesie. Strategien literarischer Erkenntnis bei Rainald Goetz*. München, 2018.