**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA
ALEMÃ**

**SOPA DE LETRAS NAZISTA:
A APROPRIAÇÃO IMEDIATA DO REAL
E A MEDIAÇÃO PELA FORMA NA FICÇÃO
DE THOMAS BERNHARD**

Alexandre Villibor Flory

**São Paulo
2006**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA ALEMÃ**

**SOPA DE LETRAS NAZISTA:
A APROPRIAÇÃO IMEDIATA DO REAL
E A MEDIAÇÃO PELA FORMA NA FICÇÃO
DE THOMAS BERNHARD**

Alexandre Villibor Flory

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Profº Drº Stefan Wilhelm Bolle

**São Paulo
2006**

DEDICATÓRIA

A

Xanda e Helena,
meus amores,
sempre.

Agradecimentos

Ao CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, pela concessão de uma Bolsa Sanduíche de um ano na Alemanha, fundamental para a realização desta tese;

Ao DAAD – Deutscher Akademischer Austauschdienst, em parceria com o CNPq na concessão da bolsa de estudos acima mencionada, além de um curso de 4 meses de aperfeiçoamento em língua alemã;

Ao Prof. Dr. Willi Bolle, pelo estímulo, amizade e orientação ao longo de todo este período, além de nossas incursões teatrais brechtianas, e pelo amor pela literatura, que me incentiva muito em meus caminhos literários;

Ao Prof. Dr. Klaus Scherpe, da Universidade Humboldt de Berlin, pela orientação na Alemanha, com indicações precisas que me fizeram entender a literatura austríaca sob outra perspectiva;

Ao Prof. Dr. Ulrich Beil, sempre pronto a ouvir e discutir projetos, sejam acadêmicos ou pessoais, e pela participação na qualificação desta tese;

Ao Prof. Dr. Marcus Mazzari, amigo, incentivador e interlocutor deste mergulho bernhardiano desde seu começo;

Ao Prof. Dr. Jorge de Almeida, pela participação na qualificação, também um interlocutor decisivo para meus caminhos dentro da obra de Bernhard;

A Renato Oliveira de Faria, pela revisão criteriosa, pela sistematização das notas, e pelas discussões bernhardianas, enfim, pela ajuda, amizade e companheirismo em todas as horas, as fáceis e as difíceis;

À minha esposa, Alexandra, pelas conversas sobre Bernhard, pela revisão detalhada, por me acompanhar à Alemanha, por todo tipo de apoio em todos os sentidos e momentos, desde que nos conhecemos;

À minha mãe, Suely, cuja ajuda foi inestimável, seja pela leitura pertinente e pelos comentários sobre a tese;

À minha família, que sempre me apoiou em minhas decisões e caminhos;

SUMÁRIO

Índice.....	2
Resumo.....	4
Abstract.....	4
Introdução.....	5
Capítulo I.....	8
Capítulo II.....	51
Capítulo III.....	118
Considerações finais.....	248
Referências Bibliográficas.....	251

ÍNDICE

Introdução.....	5
------------------------	----------

Capítulo I

Contexto histórico e literatura austríaca no pós-1945.....	8
---	----------

Reescrita da história da literatura austríaca – A literatura de Bernhard de Frost (1963) a *Auslöschung* (1986): um esboço – Quatro autores, quatro textos: diálogos na década de 60 – A escrita autobiográfica: o “teor de verdade” da mentira – Excurso: diálogo possível entre periferias do capitalismo – Os anos 80 na Áustria: literatura e sociedade – Sobre *Holzfällen. Eine Erregung* e *Auslöschung. Ein Zerfall*

Capítulo II

Estudo sobre <i>Holzfällen. Eine Erregung</i>.....	51
---	-----------

Ponto de vista e sujeito da história.....	51
--	-----------

Os desdobramentos do “eu” e do tempo no romance – Os personagens e seus nomes: ausências e presenças – A respeito do sujeito da história

A construção labiríntica de <i>Holzfällen</i>.....	63
---	-----------

Os efeitos da repetição – Mobilidade e paralisia em *Holzfällen* – A função decisiva do “insignificante” – A forma-mercadoria como estrutura estética: *Wald, Hochwald, Holzfällen* – O dinheiro como sujeito – Excerto: Brecht e a centralidade do dinheiro – O papel da arte em *Holzfällen* – O leitor e o labirinto: a recepção exigida por Bernhard – Sobre os duplos e o caráter teatral da realidade – Crítica das categorias de crítica – Escrita corporal e física: construção da realidade em *Holzfällen*

A formalização estética da provocação: o caso *Holzfällen*.....97

Papel da recepção: histórico e clímax em *Holzfällen* – O grupo em torno do pianista Lampersberg(er) em Tonhof: antecedentes do “crime” – O escândalo *Holzfällen* – *Eine Erregung*: a provocação passa à forma – *Erregung* como atualização da história – Provocação formal em *Holzfällen* – Três riscos inevitáveis – Thomas Bernhard: projeto de uma classicidade contemporânea?

Capítulo III

Estudo sobre *Auslöschung. Ein Zerfall*.....118

Ponto de vista e personagens.....118

Ponto de vista e voz narrativa em primeira e terceira pessoas – Do ponto de vista da morte à morte dos pais e do irmão – Metalinguagem como princípio de construção – Construção dos personagens e relação com o leitor – O pai e Johannes: modernidade arcaica e redução à mercadoria – Ocupando o lugar do pai: Murau como Senhor de Wolfsegg – “Die Gedanken sind frei”: a caminho da totalização negativa – Morte social pela forma da máquina – Totalização negativa – O “mal personificado” ou a “Bondade em pessoa”? A mãe segundo Murau – Murau assume o discurso e ação da mãe: o projeto de aniquilamento das irmãs – Os serviçais *von Unten* têm a sua vez: a cozinheira e os jardineiros – Maria e Spadolini: Murau entre extremos – O cunhado “fabricante-de-rolhas-de-vinho-de-Freiburg” – Murau como *Stimmenimitator* – O interlocutor ausente Gambetti e a literatura como explosão – “*Übertreibung*” como “*Untertreibung*” – A caminho da redução à linguagem e sua explosão na história

A linguagem em *Auslöschung*: concentração na palavra e irrompimento da história.....168

A linguagem como uma criança senil – Linguagem, luta de morte e história: princípio de construção de *Auslöschung* – “Ur-plötzlich”, “Ur-ur-urgroßeltern”, “Ur-sprungsort” – “Abschaffen” como “Entschöpfungstag” – Os narradores como “Wortfetzen” – “Begriffslose Begriffswelt” – Benjamin sobre Kraus: citação e origem

História, memória e escrita da história.....196

“Reibpartien” em Wolfsegg: prazer em servir – Austrofascismo e Nazismo: defesa contra si mesmo – O passado do mito Habsburgo – O barroco – A concepção de alegoria da modernidade – Socialismo como capitalismo de Estado na Áustria – Uma outra história da humanidade – A Kindervilla como memória de um espaço estético – O processo de rememoração (parte 1): o sonho de Murau – O processo de rememoração (Parte 2): a arte do rememorar como exigência após Auschwitz – O processo de rememoração (Parte 3): rememoração e reescrita da história como turvação da vista limpa – Mediação pela fotografia e pelos jornais como autênticas pela sua falsidade – A autenticidade da fotografia – Mediação pela linguagem e imediação da realidade social em *Auslöschung* – (Doação) Final: Sobre a composição do romance e sua falha que acerta em cheio

Considerações finais.....248

Bibliografia.....251

RESUMO

Esta tese estuda a obra do escritor Thomas Bernhard, especialmente a partir de dois de seus romances, a saber *Holzfällen. Eine Erregung* (1984) e *Auslöschung. Ein Zerfall*. (1986). Pela mediação entre forma literária e forma social, pretende-se desvendar dinâmicas históricas inscritas na forma literária elaborada pelo escritor austríaco. Por um lado, o autor busca “politizar a estética” por meio de uma estética da provocação formal, com o que cita diretamente a sociedade e quebra as fronteiras bem delimitadas entre ficção e realidade.

Por outro lado, dadas as condições históricas específicas da Áustria após a Segunda Guerra, e apoiando-se na formulação adorniana da arte como historiografia inconsciente de nosso tempo, Bernhard cria uma obra que procura ler a contrapelo (Benjamin) e atualizar esta rica tradição num momento propício, culminando em sua obra dos anos 80.

Palavras-chave: Thomas Bernhard; literatura austríaca; estética da provocação formal; reescrita da história; teoria da narrativa; mediação entre forma social e literária; literatura e sociedade.

ABSTRACT

The present dissertation is a study of the work of Thomas Bernhard, based mainly in two of his novels, *Holzfällen. Eine Erregung* (1984), and *Auslöschung. Ein Zerfall*. (1986). The intention is to uncover the historical dynamics inscribed in the literary form developed by the Austrian author through the mediation between literary and social form.

On the one hand, Bernhard seeks to “politicize the esthetics”, making use of an esthetics of formal provocation that makes direct references to real people of the Austrian society, effacing the sharp distinction between fiction and reality. On the other hand, in the specific context of the historical condition of Austria after the Second World War and based on Adorno’s concept of art as the unconscious historiography of our time, Bernhard writings seek to renew this rich tradition in a way that is opposed to the traditionally accepted one (Benjamin) and to bring it up-to-date in a propitious context. The higher point of this achievement is the work he produced during the decade of 1980.

Key words: Thomas Bernhard; Austrian literature; formal provocation aesthetics; rewriting history; narrative theory; literary form and social mediation; literature and society.

INTRODUÇÃO

Esta tese pode ser considerada inovadora, por trazer para o Brasil a discussão sobre a obra do austríaco Thomas Bernhard, um dos autores mais importantes da literatura em língua alemã das últimas décadas. Embora já seja significativo o número de obras traduzidas e publicadas no Brasil, seu estudo por aqui ainda é incipiente. Entre as obras publicadas contam *Extinção* (*Auslöschung*), *Árvores abatidas* (*Holzfällen*), *O náufrago* (*Der Untergeher*), *Perturbação* (*Verstörung*), *O sobrinho de Wittgenstein* (*Wittgensteins Neffe*), e, no ano de 2006, a publicação da autobiografia, com os cinco volumes publicados num só livro sob o título de *Origem*. Além disso, já houve a encenação de algumas de suas peças, como *No Alvo* (*Am Ziel*), em 1997, e de *A força do hábito* (*Die Macht der Gewohnheit*), em 2004, ambas em São Paulo. Seu estudo, porém, ainda não ganhou muita atenção por parte da crítica brasileira, sendo a rica bibliografia secundária alemã e austríaca de difícil acesso no Brasil.

A obra de Bernhard tem como uma de suas matrizes o amálgama entre ficção e realidade, procurando discutir as delimitações entre os vários campos da vida em sociedade, penetrando pela forma no contexto especificamente austríaco e, também, no mundial. Ou seja, parte do chão austríaco, para daí trazer para a tessitura de sua obra as aporias da modernidade ou pós-modernidade. Sendo assim, obrigaria, como defendo, uma leitura tanto pelo seu lastro austríaco quanto pelo seu modo de inserção peculiar no cenário capitalista contemporâneo.

O modo próprio de sua escrita “fez a Áustria falar”, nas palavras de Schmidt-Dengler, e, neste sentido, sua obra intenta levar adiante o projeto de uma “politização da estética” que consiga questionar a autonomia do campo cultural, deixando sua obra ativa, embora sem uma filiação política específica, que a faça sectária.

Este projeto está firmemente ancorado numa tradição austríaca muito marcante, que remonta ao barroco e passa pela Era Metternich (pós-1815), entendida como conservadora e aspirando à reconstrução de uma identidade salvadora, dada a perda de influência internacional desde meados do século

XIX. Esta tentativa, após a Segunda Guerra Mundial, ganha novo impulso e torna-se quase uma política de Estado, que deseja se distanciar dos horrores perpetrados pelos nazistas e, ainda, reconquistar a soberania política das mãos das potências vencedoras da guerra; para isso, abafa, reprime e, mesmo, “extingue” este seu passado. Se a literatura austríaca e a historiografia literária admitem e aceitam fazer parte desta construção no imediato pós-guerra, como pretendo mostrar no capítulo I, a partir dos anos 60, passando pelos 70 e chegando aos “perigosos” anos 80, para usar uma formulação do livro *Holzfällen*, surge um grupo que se posiciona contra esta perspectiva.

Vários autores insurgem-se contra esta releitura da história, ocupando Bernhard espaço de destaque entre eles. O capítulo II trata da criação e do funcionamento deste mecanismo, bem como alguns dos precursores e, especialmente, a maneira como Bernhard se insinua neste quadro complexo.

Minha tese defende que há duas grandes linhas de força operando na obra de Bernhard, ambas calcadas no mote: “In meinen Büchern ist alles *künstlich*.” (ITA, 82)¹ Esta expressão, cunhada numa entrevista publicada como posfácio de um de seus livros, evidencia a necessidade da mediação pela linguagem, para se perscrutar os meandros da forma literária e, também, da forma social. Se este “motivo condutor” (*Leitmotiv*) poderia conduzir à errada avaliação de uma obra formalista, no mau sentido, ou seja, como obra fechada sobre si mesma, Bernhard se esforça ao máximo para não perder de vista a sociedade e o mundo material, que nunca deixam de ser considerados em sua obra, às vezes mergulhando na forma social quase imediatamente como, por exemplo, pela formalização da provocação social.

Esta é uma das duas linhas acima comentadas, e que chamo aqui de “provocação formal”. Por meio dela Bernhard procura penetrar diretamente a forma social, deixando “impura” a forma do texto em prol de um contexto que exija força explosiva. A sociedade se vê citada e incitada ao debate. Veremos no capítulo I que este caminho remonta à autobiografia (75-82), mas o capítulo II discute em profundidade o ápice desta dinâmica, reconhecido no romance

¹ Nesta tese, todas as obras de Bernhard serão citadas desta maneira, com uma abreviação em maiúsculas seguido do número da página citada. Sendo assim, *Der Italiener* = ITA, *Auslöschung* = AUS, *Holzfällen* = HOLZ, *Frost* = FRO, *Die Ursache* = UR, *Der Keller* = KEL, *Die Kälte* = KÄL, *Der Atem* = ATEM, *Ein Kind* = KIND, *Verstörung* = VER, *Der Stimmenimitator* = STIM, *Heldenplatz* = HELD, *Alte Meister* = AM.

Holzfällen, cujo subtítulo alude ao caráter irritado e provocativo que marca sua forma. O texto flerta com a classificação de “romance de chave” (*Schlüsselroman*), no qual cada personagem e lugar podem ser identificados e tarjados, organizando e orquestrando um escândalo que, de fato, ocorre, deixando a esfera da recepção para entrar na forma da obra, constituindo-se como um dos seus pilares básicos. A obra não se resume a isso, no entanto, e formalmente tem pretensões mais ousadas: a citação direta da realidade de parte da vida cultural vienense só pode ganhar corpo pela mediação via linguagem, para onde tudo conflui neste texto. Assim, não há um realismo vulgar, que conceba a linguagem como mero instrumento, mas a própria criação de uma realidade que só pode ser concretizada *na* e *com* a linguagem, artificial por natureza, caráter este exacerbado na estética bernhardiana.

A outra linha trata dos temas ligados ao passado austríaco a ser atualizado e dignificado, o que se torna possível dado o contexto social, político e econômico dos anos 80, após o fim das ilusões do pós-guerra. Esta perspectiva insurge-se contra uma forte tradição, que não nega, antes se alimenta dela para realizar uma crítica que a leia contra a corrente. O lugar por excelência deste debate, no século XX, é sem dúvida o nazismo: em que medida este representa uma continuidade desta tradição austríaca, ao invés do status de aberração histórica exógena (alemã) a que fora relegado? E ainda mais: por outro caminho, o nazismo pode ser visto também como a realização macabra dos potenciais humanos e tecnológicos da modernidade, com a possibilidade do morticínio industrial em massa e a burocratização do trabalho e, também, do pensamento e da sensibilidade. Assim, há campo para o afloramento tanto das questões eminentemente austríacas, quanto de sua inserção em âmbito mais genérico que, certamente, atua sobre o quadro local. Esta linha também tem como ponto de apoio a autobiografia, culminando naquela considerada por muitos sua *Opus Magnum*, *Auslöschung*. Neste romance realiza-se uma alegorização da história da Áustria pelo castelo Wolfsegg e por seus moradores, tratando de questões que vão da necessária rememoração e atualização deste passado, até a possibilidade de uma reescrita da história, lida a contrapelo.

De fato, estas duas linhas não são excludentes, e *Holzfällen* expressa as antinomias e aporias de parte da classe artística de Viena entre os anos 50 e

os 80, criticando uma “politização da estética” negativa e regressiva, que almeja defender o *status quo* atingido com a chegada deste grupo aos cargos de direção mais relevantes na Áustria. Por seu turno, *Auslöschung* também provoca: não pessoas específicas, mas a Áustria e os austríacos, de modo geral: assim o romance “*Auslöschen*” (*sic*) recebe a crítica ferrenha de Jörg Haider, político de extrema direita com participação decisiva nos acontecimentos políticos da segunda metade dos anos 80 na Áustria.

Nas palavras de Weinzierl: “Liebe und Haß, Faszination und Schrecken, Verehrung und Verachtung, Zärtlichkeit und Brutalität und weitere gemischte Gefühle bilden in der Regel eine unklare, wahrlich trübe Suppe.”² Esta sopa turva, como aquela sorvida pelo ator do Burgtheater (personagem de *Holzfällen*) em meio a seu discurso de amor ao teatro, materializa muitos dos conflitos e situações colocadas pela obra de Bernhard.

² U. Weinzierl. “Bernhard als Erzieher”, em P. M. Lützeler (org.), *Spätmoderne und Postmoderne*, p. 192.

CAPÍTULO I

Contexto histórico e literatura austríaca no pós-1945

O estudo do contexto histórico da literatura austríaca no pós-1945 é indispensável para a compreensão da obra de Bernhard, considerando-se, especialmente, as leituras que foram feitas após a Segunda Guerra Mundial, e que tinham como pano de fundo o interesse de marcar as bases de uma literatura eminentemente austríaca, empreendimento que pretende cortar o cordão umbilical que faz da literatura austríaca um apêndice da alemã. Este esforço ganha sentido ao se levar em conta as idiossincrasias históricas do espaço que hoje se chama Áustria, que já foi o centro do Sacro Império Romano Germânico e, também, do Império Austro-Húngaro, passando pela anexação ao “Reich de Mil Anos” de Hitler, até chegar à conformação atual da Segunda República, em 1945, e à reconquista da autonomia em 1955, com o “Contrato de Estado” (*Staatsvertrag*).

A necessidade de se construir uma identidade nacional austríaca, após a guerra, incluía objetivos variados. Em primeiro lugar, o Império Austríaco no século XIX era formado por muitos povos (*Vielvölkerstaat*), indo contra a constituição de uma perspectiva nacional, temida desde os tempos do Congresso de Viena, em 1815, por conta do seu potencial destrutivo: o nacionalismo faria ruir as bases deste Império de muitos povos.

Após a Primeira Guerra Mundial, no entanto, o Império se vê de uma vez por todas extinto, e resta o temor pela inviabilidade econômica austríaca que, sem o parque industrial da Boêmia e as terras cultiváveis da Hungria, receava pela sua capacidade de se estabelecer como nação autônoma. O receio, apesar de infundado, teve efeitos nítidos: levou a Áustria ao projeto de anexação com a Alemanha, o que angariou amplo apoio popular e só não se efetivou por imposição dos vencedores da guerra, que não desejavam uma Alemanha fortalecida após sua derrota.³ De fato, desde as derrotas de Solferino (1859) e de Königgrätz (1866), especialmente esta última, para a

³ Cf. R. Steininger, “Stationen auf dem Weg zum ‘Anschluß’”, em M. Gehler e R. Steininger (orgs.), *Österreich im 20. Jahrhundert*, vol. 1, p. 99-152.

Prússia e para a Itália (perda de Veneza), determinando o final da “Liga Alemã” (*Deutscher Bund*), que estava sob comando austríaco, já se aventava a hipótese do desmantelamento do Império Austríaco. O tema “A Queda da Áustria” (*Der Zerfall Österreich*) ganhou as ruas em 1870, marcando desde o início a política do Império Austro-Húngaro, que tem seu termo com o final da Primeira Guerra Mundial.⁴ Estes fatores contribuíam para o clima que se formou: sentia-se a necessidade de preencher este vazio identitário, que permaneceu ao longo da Primeira República (1918-1934) e do Austrofascismo (1934-1938) e, depois, com a anexação nazista (1938-1945).

Além disso, um segundo interesse animava este projeto pós-1945, a saber: a Áustria precisava vender-se aos aliados na condição de “primeiras vítimas” de Hitler, com o quê alcançava dois objetivos de uma só vez: por um lado, facilitava a aceitação de sua própria conduta na guerra, e em segundo, servia para se reconquistar a autonomia política, ameaçada pela divisão entre os dois blocos antagônicos da guerra fria, como ocorreu com a Alemanha. O caminho seria assumir o espólio da rica tradição austríaca e, assim, resgatar uma cultura milenar. Deste modo se estabelece a primazia da arte para a construção desta auto-imagem, tanto externa quanto internamente, absolutamente necessária no cenário montado no pós-guerra. De quebra, o incentivo ao turismo viria bem a calhar, dadas as dificuldades de inserção da Áustria na economia mundial.

A criação desta identidade passa necessariamente pela cultura, que deve ser retomada como maneira de inserir a Áustria e os austríacos na história. Mas a questão não era alheia a controvérsias. Não é à toa que, em 1982, tenha sido publicada uma coletânea de artigos sobre o tema: *Für und wider eine Österreichische Literatur*⁵, na esteira de um intenso debate em torno da existência de uma literatura especificamente austríaca, que não por acaso tem como epígrafe uma citação da autobiografia de Thomas Bernhard, na qual se lê: “Hatte ich die Grenze nach Deutschland überschritten, holte ich die deutsche *Kennkarte* hervor, hatte ich die österreichische nach Salzburg überschritten, die österreichische *Identitätskarte*. (*Die Ursache*)”. A diferença entre o uso dos

⁴ Cf. H. J. K. Kuprian, “Staat und Gesellschaft vor dem Ersten Weltkrieg”, *op. cit.*, p. 10-12.

⁵ K. Bartsch, *et al.* (orgs). *Für und wider eine österreichische Literatur*. Königstein/TS: Athenäum, 1982.

termos parece pequena, mas indica algo central: trata-se da questão de construção de uma identidade, que vai se incrustar na geografia, no espaço, que também tem uma memória, conforme se verá em *Auslöschung* e em outros romances de Bernhard.

Sem entrar no mérito da questão, cumpre lembrar que as diferenças históricas – políticas, sociais, ideológicas, culturais, de formação nacional – entre o que hoje compreende a Alemanha e a Áustria são enormes, o que justifica uma abordagem que leve em conta estas idiossincrasias. Como dirá Schmidt-Dengler, com acerto, a questão sobre a existência de uma literatura austríaca foi superada por outra, essa sim decisiva: “Was sind die Besonderheiten der österreichischen Literatur?”⁶.

Inserida neste contexto turbulento, a literatura austríaca do imediato pós-guerra procurava, antes de qualquer coisa, deixar de lado a alteração com o perigoso passado recente austríaco, buscando assim dar continuidade ao caminho trilhado antes da guerra, como se aquele passado não lhe dissesse respeito. Tomando como exemplo Heimito von Doderer: para este autor não houve uma quebra histórica interna, como se viu na Alemanha, e portanto não havia necessidade de um recomeço do zero (*Stunde Null*) ou de uma atualização do passado, como se lê em Auckenthaler⁷. Um outro autor importante para este período foi Alexander Lernet-Holenia, que afirma, categórico: “In der Tat brauchen wir nur dort fortzusetzen, wo uns die Träume eines Irren unterbrochen haben, in der Tat brauchen wir nicht voraus-, sondern nur zurückblicken [...] wir *sind*, im besten und wertvollsten Verstande, unsere Vergangenheit.”⁸ Que Hitler era austríaco, não se recorda. Deve-se lembrar que este olhar para o passado exortado por Lernet-Holenia não procura dignificá-lo, mas apagá-lo. Preconiza antes um salto para antes da guerra, não entendendo o que levou àquele estado de coisas, desaguando no nazismo. O passado a que ele alude aspira à empatia com um outro tempo, com outros valores, uma outra tradição.

⁶ W. Schmidt-Dengler, *Bruchlinien*, p. 11.

⁷ Cf. K. F. Auckenthaler, “‘Ich sah, daß die Österreicher eine ganz andere, fremde Nation sind. Die gemeinsame Sprache täuscht... Sie sind viel älter, erfahrener, viel weiser im Umgang mit anderen Völkern.’ Überlegungen zum österreichischen Literaturbegriff”, em *Zeitschrift Österreich in Geschichte und Literatur (mit Geographie)*, n°38, caderno 3, p. 155.

⁸ A. Lernet-Holenia *apud* W. Schmidt-Dengler, *Bruchlinien*, p. 22.

Reescrita da história da literatura austríaca

Não apenas os autores, mas a história da literatura também se alinha a esta perspectiva, e a relê segundo estas diretrizes, quase institucionais. A volta a estas raízes será elaborada teoricamente por uma série de autores, que ora voltam ao barroco austríaco, quando Viena rivalizava com Paris como capital européia, ora estancam na Áustria famosa pelo Biedermeier da Era Metternich, com o Congresso de Viena (1815). Estas são as duas principais correntes descritas por Auckenthaler, entre outras arroladas por este autor.

Em primeiro lugar, a linhagem de Josef Nadler, iniciada em 1948, que defende a continuidade e influência da tradição barroca, do século XVII e XVIII, para a literatura austríaca⁹. Este itinerário parte da contra-reforma católica, com o impedimento da entrada do protestantismo e da ilustração na Áustria. Hermann Broch comenta, em seu famoso ensaio sobre Hofmannstahl, que a hipertrofia da Corte gerou uma secularização a serviço da Igreja, ganhando esta destacada força política que, no século XX, caracteriza o contexto austríaco com cores bem específicas, estendendo-se da participação ativa no Austrofascismo à adesão ao nazismo:

Die Säkularisation des geistigen Lebens war vom Protestantismus ausgegangen; ihre Imitation durch die Höfe hatte also auch religionspolitischen Zweck, nämlich den einer Wiederfestigung des Katholicismus im neuen Staatsrahmen. Nicht zuletzt galt das für die Kunst.¹⁰

Deste desenvolvimento surge, em Broch, a importância do teatro (de tradição barroca) e a tendência para o ritual (dramas jesuítas). Para adiantar, o teatro ocupa posição central na estética de Bernhard, entendido como forma de conceber o mundo, e não apenas como uma esteticização da vida moderna – que, por seu turno, também realiza. A construção de uma máscara identitária anda lado a lado com a formação de um personagem teatral, o que conduz a uma concepção do mundo como teatro (“Teatro-Mundi”), a uma *bürgerliche Totentanz*, nas palavras de Claus Peymann. Mas o teatro entra tanto pelo tema (*O pato selvagem*, no caso de *Holzfällen*) quanto pela linguagem e pela encenação do enterro (em *Auslöschung*).

⁹ J. Nadler, *Literaturgeschichte Österreichs*, Salzburg, 1948.

¹⁰ H. Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit*, p. 51.

A segunda perspectiva foi estabelecida por Claudio Magris, num texto escrito em 1963, em italiano, com destaque na Áustria a partir 1966, quando foi publicada sua tradução em alemão. Suas teses tiveram enorme repercussão, angariando tanto concordância como discordância, mas sempre levadas em consideração a partir de então. O título já diz muito: *O mito habsburgo na literatura austríaca*¹¹. Em seu trabalho, Magris recua apenas até 1806, ano que considera o início do Biedermeier, que ganha força a partir de 1815, sob o conservador Metternich. Dado que um defensor destas teses, Ulrich Greiner, coloca Bernhard como um exemplo crasso da aplicação deste “mito habsburgo” na segunda metade do século XX, vale a pena deter-me neste trabalho.

Deve-se frisar que a posição de Magris não defende incondicionalmente estes “mitos” que erige. Ele deixa isto claro quando discorre sobre a conceituação do termo “mitos”. Por um lado, este termo alude aos valores arraigados ao longo da história e à tradição de uma dada sociedade. Por outro lado, inclui também desejos e projeções idealizadas, que nunca existiram mas que podem ser criadas *a posteriori*, remodelando o passado a seu contento. Todavia, mesmo como idealização, expressa uma verdade para estas pessoas sendo, portanto, fator decisivo para se entender o momento atual, seja no âmbito literário como no social. No caso em questão, a busca por uma identidade também se pauta por esta recriação do passado, partindo daí o trabalho de Magris.

O principal elemento deste mito vê a Áustria dos Habsburgos pintada como uma época feliz, um espaço marcado pela medida e pela harmonia, a expressão de uma Europa Central caracterizada pela ordem e organizada como um conto de fadas, na qual o tempo não corre tão depressa e se arvora em um depósito de valores seculares. Magris cita Stefan Zweig: “[...] goldenen Zeitalter der Sicherheit. Alles in unserer fast tausendjährigen österreichischen Monarchie schien auf Dauer gegründet und der Staat selbst der oberste Garant dieser Beständigkeit.”¹²

¹¹ C. Magris, *Il Mito Absburgico nella Letteratura Austriaca Moderna*, Torino: Editora Torino, 1963. (Tradução alemã de Madeleine von Pásztor: *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*, Salzburg: Otto Müller, 1988.)

¹² S. Zweig *apud* C. Magris, *Der habsburgische Mythos in der Österreichischen Literatur*, p. 14.

Este “mito habsburgo” teria conseguido transformar a contraditória realidade austríaca em um mundo seguro e calmo.¹³ Aqui uma das linhas de força que, ao mesmo tempo, o aproxima e afasta de Thomas Bernhard, por este se insurgir contra o abafamento destas contradições, transformando-se tanto em tema quanto em forma em sua linguagem explosiva. Para ir de encontro a ela, Bernhard a mobiliza, entrando em terreno perigoso: muitos críticos vão listá-lo como apologista desta reação, quando, por exemplo, desloca seus romances para espaços como Castelos, diretamente vinculados à tradição Habsburga, ou critica veementemente a política e o estado austríacos. Não se leva em conta que Bernhard a cita para, de dentro dela, miná-la, destruí-la, numa palavra cara a Bernhard, extingui-la, para lembrar do romance *Auslöschung*.¹⁴

O trabalho de Magris apóia-se em três pilares para erigir este “mito habsburgo”: o universalismo (unindo a Europa Central), a burocracia (vinculada ao imobilismo dos valores) e o hedonismo (a entrega aos prazeres sensoriais face à impotência política).

O universalismo, expresso por um ideal supranacional, que remete ao temor de Metternich do crescimento do nacionalismo após a derrota de Napoleão e o restabelecimento da ordem sob a batuta da Áustria, como se vê pelo fechamento das irmandades alemãs (*Burschenschaften*), com seus ideais nacionalistas. Este universalismo encontra sua dicção na expressão “Aos meus povos” (“*An meine Völker*”) que virou bordão na voz do Imperador Franz Josef. Esta luta contra o nacionalismo, para Magris, explicita a luta dos Habsburgos contra a história. Em Werfel, escrevendo em meio ao nazismo, o universalismo feudal dos Reinos da Idade Média transforma-se em uma cultura europeia que superaria as oposições nacionais. Num certo sentido a União Europeia tem raízes num sentimento desta natureza.

Quanto à burocracia, uma citação pode ser elucidativa: “Sinn für Ordnung und Hierarchie, Abneigung gegen jegliches Titanentum und Verzicht auf jede aktive Umgestaltung der Dinge werden in der Gestalt des Bürokraten sublimiert

¹³ Cf. *op. cit.*, p.10.

¹⁴ Num texto de 1966, intitulado *Politische Morgenandacht*, Bernhard diz que a Áustria não soube usar o fim do Império Habsburgo e do nazismo, deixando claro que eram atrasos e erros.

[...].”¹⁵ A forma da burocracia traz à tona o imobilismo característico deste mito, elevado a virtude maior, que aprendeu a soletrar o verbo “renunciar”. Para Werfel, o elemento que unia a monarquia era o seu tremendo caráter estático, que ele considera uma sabedoria, uma vez que contava com a espantosa capacidade de adiar as soluções exigidas num determinado momento, alongando os conflitos até que, por si sós, eles desaparecessem. Magris anota o ponto, mas se insurge contra ele:

Der Immobilismus wird also mit tiefem Bedeutungsgehalt umkleidet und zu einer Offenbarung höherer Weisheit erhoben, während er doch nur eine schmerzliche, von den objektiven Verhältnissen auferlegte Realität war, eine zwar erfaßte, doch erlittene Realität: so werden Begrenzungen und Fehler zu Vorzügen und Tugenden.¹⁶

Este ponto é fundamental para o estudo aqui em curso, posto que um dos resultados deste imobilismo será o esquecimento do passado e de toda e qualquer alteração com ele, esperando que o tempo caduque estes temas. A crítica veemente desta renúncia constitui um ponto nodal da estética de Bernhard, implicando uma postura que exige a rememoração – e mesmo a atualização – de todo o passado. A violência e agudeza dos textos de Bernhard são corolárias da revolta contra este estado de coisas, numa escrita que procura cutucar, irritar, provocar, como se vê em suas aparições em cena pública e nos escândalos gerados por estas auto-encenações e por sua obra. Numa entrevista a respeito de *Holzfällen*, Bernhard comenta que a exigência desta rememoração não o deixa em paz, pois as feridas de décadas atrás ainda estão abertas. Contra uma perspectiva que põe as demandas mais significativas em quarentena, para mofar e perder a pertinência crítica, Bernhard faz o passado penetrar inclusive em sua percepção e turvar sua vista para o factual, posto que o olhar atualiza imediatamente o passado por associações de toda espécie, num mesmo movimento, e impede o apagamento, mesmo que momentâneo. Claro que este imobilismo, por exemplo, irrompe em seus romances de modo significativo, como se verá a respeito de *Auslöschung*, onde se lê, entre outras coisas, que embaixo de um

¹⁵ C. Magris, *Der habsburgische Mythos in der Österreichischen Literatur*, p. 17.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 15.

rosto imóvel há movimento incessante, mesmo que imperceptível. Este mundo burocratizado está diretamente ligado à figura do Imperador Franz Joseph, com sua barba característica copiada nos departamentos mais distantes, formando duplos por todos os lados, como o pai e o irmão do narrador em *Auslöschung*.

Em outro ponto deste trabalho, ver-se-á um poema de Karl Kraus que lista as principais características deste homem, a principal delas a falta de caráter – não mau-caráter, mas sem-caráter – que, para Magris, incorpora a “mediocridade heróica” (“*heroische Mediocritas*”¹⁷). A despersonalização a favor da ordem e da regra, a falta de juízo, que o impedia até mesmo de opinar sobre uma apresentação teatral, deixava-o sozinho e vivendo em sonhos de mundos passados. Também pudera: desde 1863, então com 15 anos no poder, vive a derrocada do mundo e dos valores nos quais foi criado, assistindo à derrocada paulatina do seu Império, que esvaziou pouco a pouco. O narrador-personagem de *Auslöschung* se chama Franz Josef, e gostaria em tudo de ser o seu oposto, mas ao receber o legado de Wolfsegg assume, por vezes, a posição de seu pai, que tem traços deste personagem da vida real, o imperador Franz Joseph.

O terceiro item que conforma este “mito” é o hedonismo, uma vontade de viver e de gozar a vida, de apreciar a culinária e dançar a valsa. Contra a seriedade dos prussianos, o austríaco seria leve, brincalhão, mais ligado ao corpo e aos seus prazeres. Nas palavras de Hofmannstahl, chamadas à vida neste contexto: “Der Österreicher [comparando com os prussianos]: Genußsucht, Lässigkeit, Ironie bis zur Auflösung, Schauspielerei, witzig [...]”.¹⁸ Estas características também podem ser encontradas em Bernhard, como no caso do “jantar artístico” de *Holzfällen*.

Grillparzer¹⁹ será o autor de referência para a montagem deste mito por Magris, embora não se encaixe bem na classificação de Biedermeier, estando além destes autores absolutamente limitados ao idílico e à fuga na família. Nas palestras do Prof. Dr. Jost Hermand proferidas na Universidade Humboldt em

¹⁷ C. Magris, *Der habsburgische Mythos in der Österreichischen Literatur*, p. 18.

¹⁸ H. von Hofmannstahl, “Preuße und Österreicher. Ein Schema”, em *Gedichte und Prosa (Gesammelte Werke)*, vol. 1, p. 573.

¹⁹ As lendas sobre os fundadores da Casa Austríaca serviram de tema para diversos livros, sendo a mais famosa dentre elas a incursão de Grillparzer, com *König Ottokar Glück und Ende*, escrita em 1823 e, por conta da censura, estreada em 1825, em que trata da chegada do primeiro Habsburgo ao trono, Rudolf, com a queda do Rei da Boêmia, Ottokar.

Berlim, este assinala que Grillparzer, conservador da mais nobre estirpe, não recebe boa acolhida pelo governo Metternich, pela inclinação deste governo a uma literatura absolutamente apolítica, vendo com maus olhos mesmo uma orientação conservadora, como a de Grillparzer²⁰. Este papel cabia bem a Adalbert Stifter, indicado, inclusive, para ministrar aulas particulares ao filho do primeiro-ministro e todo-poderoso da Áustria.

Ulrich Greiner publica em 1979 um livro em que leva adiante as teses de Magris, entendendo as obras de Peter Handke e Thomas Bernhard como representantes máximos da linhagem formulada por Magris²¹. Este caminho ganha relevância por se tornar um dos veios mais significativos para a leitura da obra de Thomas Bernhard, leitura essa que repudio ao longo desta tese. A sua linha de argumentação pode ser resumida como segue: em primeiro lugar, desde o fim do período conhecido como Josefinismo²² teria havido uma paulatina despolitização e resignação da sociedade. A literatura, frente à censura e à impossibilidade de implementação de mudanças reais na sociedade, teria se refugiado numa inação esteticizante. Isto teria tomado conta da literatura austríaca na forma de uma negação da realidade e na renúncia de seu enfrentamento e sua expressão, de modo que uma tradição como a alemã, de autores como Schiller, Büchner e Heine chegando a Heinrich Mann, não teria espaço nem equivalente na Áustria. Por fim, a queda da monarquia teria sido traumática para a sociedade e para a literatura, que se fecha ainda mais sobre si mesma, caracterizando-se pelo seu caráter apolítico e artificial, ancorando-se nas premissas acima listadas. Os grandes fundadores seriam Grillparzer e Stifter. Greiner parte daí para encontrar “afinidades eletivas” entre Stifter e Bernhard, identificando a literatura deste último como escapista, relativista e ahistórica.

²⁰ Também nestas palestras, Jost Hermand comenta que a canção *Stille Nacht*, escrita em 1816 pelo pastor Joseph Mohr em Oberndorf bei Salzburg, pode ser vista como uma resposta Biedermeier à Marselhesa. Nada de política, uma calma idílica e religiosa que convida ao imobilismo etc. A imagem é interessante e dela se tira o “espírito” de natal que se vende até os dias de hoje em qualquer canto do mundo: o Natal, afinal de contas, é Biedermeier, alfineta este pesquisador.

²¹ Cf. U. Greiner, *Der Tod des Nachsommers*, p. 14 ss.

²² Joseph II, Imperador do Austro Império Romano Germânico de 1765 a 1790, implementou uma série de reformas no sentido da ilustração entre 1780 e 1790. Até 1780 sua mãe, Maria Tereza, que ainda vivia sob a influência dos valores da contra-reforma, impediu que o ímpeto reformista de seu filho fosse efetivado, o que durou, portanto, apenas dez anos. Seu sucessor, seu irmão Leopoldo II, retomou a linha anterior à morte da mãe.

Greiner e seus continuadores erram ponto por ponto, ao não perceber na técnica da citação de Bernhard a crítica do citado, sua carnavalização e alegorização. Bernhard retoma a tradição para invertê-la, expondo o processo de sua criação, por trás dos bastidores da escrita, sem perder de vista o presente e o passado. Seu “escapismo” na linguagem, que “relativiza” suas asserções pelas contradições sem solução e pelas ambigüidades constitutivas sem progressão, procura antes expressar o imobilismo e a aporia deste processo, o qual culmina na fuga da realidade, do modo mais incisivo e pungente que conseguir, jogando no rosto dos leitores envolvidos por sua trama a forma sob a qual trabalha este mecanismo repressor. Da realidade desta forma todos pretendem se evadir, ainda mais após a Segunda Guerra, e Bernhard atesta a continuidade deste modelo, cada vez mais empedernido. A intenção alegórica da imitação que não imita, típica de Bernhard, deve ser perscrutada em seu mecanismo, visto como um todo, para não cair em seu contrário.

Tanto Magris quanto Greiner cometem ainda outro erro de implicações significativas ao valorizar demais as tradições literárias vinculadas ao conservadorismo, atribuindo espaço secundário para autores como Johann Nestroy e Ferdinand Raymond, como bem pontua Norbert Weber, para quem o projeto daqueles estudiosos não leva em conta o campo estético como parte das atividades humanas, dando preferência a certos autores como representantes de um modelo pré-concebido de literatura²³.

A obra de Johann Nestroy (1801-1862), por exemplo, deve ser destacada entre as mais importantes e frutíferas dos autores da primeira metade do século XIX, numa linha que se estende até Karl Kraus e que, de certo modo, chega a Bernhard, em suas sátiras à sociedade.

“[Nestroy ist einer], der in den ‘gesellschaftlichen Schweinestall’ seiner Zeit (Ernst Fischer) hineinleuchtete, oder eine[r], der als ‘der erste deutsche Satiriker’ gelten kann, ‘in dem sich die Sprache Gedanken macht über die Dinge’ (Karl Kraus).”²⁴ Esta frase de Kraus cabe muito bem à estética de Bernhard, que faz da redução de todo seu material à linguagem, para daí tratar

²³ N. Weber, *Das gesellschaftlich Vermittelte der Romane österreichischer Schriftsteller seit 1970*, Frankfurt am Main/Berlin/Cirencester: Peter Lang, 1980.

²⁴ W. Schmidt-Dengler, *Nestroy. Die Laune des Glückes*, p. 5.

da história, especialmente daquela reprimida e esquecida.²⁵ Pois se esta língua não pode ser ouvida, sobra apenas a informação. Ainda com Kraus, sobre Nestroy: “Denn eine Zeit, die die Sprache nicht hört, kann nur den Wert der Information beurteilen. [...] Wie sollte sie, deren Gedächtnis nicht weiter reicht als ihre Verdauung, in irgend etwas hinüberlangen können, was nicht unmittelbar aufgeschlossen vor ihr liegt?”²⁶

Este tempo e contexto ao qual Kraus se refere estende-se até a época de Bernhard, não sendo superado ou questionado, antes o mergulho se dá de modo cada vez mais profundo. O contexto austríaco de Kraus e Bernhard está bem inserido nos tempos modernos da informação “objetiva” e “imediate”, um tempo no qual a memória – e sua recuperação – já não desempenham um papel fundamental para a significação do presente. Assim se estabelecem as bases sobre as quais funciona a estética destes autores, e a intenção satírica de *Holzfällen* – para não falar das peças de teatro como *Ein Fest für Boris* – vem à tona como elemento necessário e intestino de sua forma, ficando no âmbito da digestão a que alude Kraus.

Também o teatro de Ferdinand Raymond, para completar a tríade mais importante da primeira metade do século XIX, em solo austríaco, junto com Nestroy e Grillparzer, deve ser lembrado como uma tradição bem viva na Áustria de Bernhard. Seus elementos mágicos e barrocos, ligados ao teatro popular de Viena, longe da corte onde Grillparzer atuava, deitam raízes que frutificam até agora. Em sua peça cômica e mágica *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, com estréia em 1828, cria, pela figura do rico proprietário de terras Rappelkopf, o “inimigo dos homens”, um personagem caro a Bernhard: o de inimigo de tudo e de todos. Não apenas vários personagens de Bernhard ganham, por parte da crítica, especialmente a dos folhetins, esta alcunha, por destilar seu veneno e mau-humor contra a Áustria e os austríacos, mas o próprio autor, como personagem de si mesmo, chega a adotar esta posição como a sua, para desferir seus golpes à espera de eco.

²⁵ A tradição da crítica, central em Bernhard, tem como precursores na Áustria uma linhagem de primeira categoria: Nestroy, Hofmannstahl, Wittgenstein e Karl Kraus são nomes que merecem menção. Esta tradição deita suas raízes nas crises sociais e políticas já aventadas, tanto especificamente austríacas como também da modernidade em geral, e não se pode perder esta linhagem chegando até Bernhard. A crítica à forma jornalística e à sociedade empreendida em seu “jornal de um homem só”, *Die Fackel*, será lembrado no estudo sobre *Auslöschung*.

²⁶ K. Kraus, *Polemiken, Glossen, Verse und Szenen*, p. 61-62.

Sendo assim, tracei as linhas que considero as mais profícuas para chegar a Bernhard, um autor que, como nenhum outro, soube trazer esta tradição para a escrita, sem se perder no tempo e sentir-se nostálgico, mas atual. A releitura desta tradição o filia, sem dúvida, a ela, e mostra as diferenças sensíveis que se pode notar neste projeto em relação aos autores alemães, situados em contexto bem diverso, e com outros objetivos. Concluindo este tópico com as palavras de um germanista austríaco do maior gabarito: “Festzuhalten ist, daß die Autoren aus Österreich nicht in das Periodisierungsschema passen, das die deutsche Literaturgeschichtsschreibung bereithält [...]”.²⁷ Aqui não se procurou esgotar tema tão vasto e multifacetado, mas apresentar algumas linhas que dão suporte a este estudo.

A literatura de Bernhard de *Frost* (1963) a *Auslöschung* (1986): um esboço

Pretendo nesta seção comentar algumas etapas dentro da obra de Thomas Bernhard, especialmente no que tange à sua obra em prosa. Em primeiro lugar, gostaria de pontuar que não se pode conceber a tese de um livro único, aventada por parte da crítica ainda na década de 70, mas abandonada nos dias de hoje.²⁸ Apesar da redução última à linguagem, cuja concepção e dinâmica leva necessariamente à história e à discussão sobre o papel da arte na sociedade contemporânea, como fio condutor que perpassa toda a obra, esta se move dentro de seu tempo, e muda não apenas por conta do amadurecimento do próprio autor, que ele mesmo anota, mas também pelas mudanças sociais (sejam políticas, econômicas, culturais etc) pelas quais passa o mundo, onde chega a partir de uma posição bem calcada em solo austríaco, e que não pode ser desprezada. Além disso, a obra não prescinde da influência dos temas e formas que preocupam alguns autores, dentre os quais alguns serão aqui brevemente recenseados, como Ingeborg Bachmann, Gerhard Fritsch e Hans Lebert, para ficar apenas com três autores que podem

²⁷ W. Schmidt-Dengler, *Bruchlinien*, p. 14.

²⁸ Cf. A. Pfabigan, *Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment*, p. 18 ss. Neste texto, Pfabigan deixa claro que a perspectiva que via na obra de Bernhard apenas um grande livro, e não a individualidade deles, só teve força ao longo da década de 60, perdendo força com a escrita da autobiografia.

ser tomados como precursores, pelo menos em termos de uma mesma perspectiva de literatura e de atualização histórica. Volto a isso mais adiante.

Se em *Frost* já se vislumbra um projeto literário em construção, ainda não há uma ligação direta e radical com o mundo social, e que pode ser notada em suas obras futuras. Bernhard concentra-se na criação de uma forma fechada: Weng, a cidade onde se passa esta história, é um espaço isolado, entre montanhas e gargantas, que por pouco não se desliga da Áustria: digo por pouco, pois aqui e ali a história recente da Áustria, da guerra e do desenvolvimento capitalista, com seus engenheiros e construções, penetram a trama do romance. Mas é inegável que constitui uma obra que se volta sobre si mesma. Esta tendência formal se desenvolve num crescendo até *Gehen*, de 1971, um livro que, para Schmidt-Dengler, chega ao ápice da abstração que marca este período:

Mit dem Text *Gehen* (1971) war ein Grad der Abstraktheit erreicht, der einerseits als Höhepunkt in Bernhards schaffen anzusehen war, der andererseits die künstlerische Leistung radikal gefährdete: was da geschrieben ist, ist so vermittelt, daß der Realitätsfundus unerkennbar wird; nichts ist nachvollziehbar.²⁹

Com este desenvolvimento concordam quase todos os comentadores (como Andreas Herzog³⁰, Josef Donnerberg³¹, Andreas Gößling³²): varia muito, entretanto, o julgamento que cada um destes autores tece. Para Gößling, por exemplo, as primeiras obras, especialmente *Frost* e *Korrektur*, formariam uma complexa e hermética rede simbólica formal, constituindo uma categoria poética que a obra da segunda fase, chamada por ele de autobiográfica (com o que concordo, pois mesmo os romances pós-75 apresentam a componente biográfica em primeiro plano), não conseguiria alcançar mesmo em seus pontos altos.³³ Sua posição é diametralmente oposta à de Schmidt-Dengler,

²⁹ W. Schmidt-Dengler, "Bernhards Scheltreden", em *Der Übertreibungskünstler. Zu Thomas Bernhard*, p. 135.

³⁰ A. Herzog, "Vom Studenten der Beobachtung zum Meister der Theaterkunst", em *Bernhard-Tage Ohlsdorf. Materialien*, p. 99-124.

³¹ J. Donnerberg, *Thomas Bernhard (und Österreich). Studien zu Werk und Wirkung 1970-1989*. Especialmente o primeiro artigo deste livro: "Thomas Bernhard und Österreich", p. 3-24 (escrito em 1970).

³² A. Gößling, "*Die Eisenbergrichtung*": Versuch über Thomas Bernhards *Auslöschung*, Münster: Kleinheinrich, 1988.

³³ Cf. *op. cit.*, p. 8 ss. A única destas obras da segunda fase que se salva, para este autor, será *Auslöschung*, entendida como uma síntese bem resolvida destas duas fases.

que via neste crescente hermetismo um perigo para a obra, flertando com o formalismo vulgar e, assim, com a recusa da realidade, uma crítica com a qual Bernhard se viu diversas vezes confrontado. Uwe Betz tece um comentário pertinente: os textos do primeiro período de Bernhard (até *Gehen*) são escritos contra a pretensão da transcendência, mas aparecem exatamente como se tivessem realizado o processo que querem negar.³⁴ Seja dito que a dialética destes textos é complexa, mas colocar armadilhas para o leitor sempre fez parte do projeto literário de Bernhard; mas, de fato, a mudança de Bernhard a partir da autobiografia tem como intuito diminuir esta finta que, de tão sutil, passa despercebida e pode ter o efeito contrário ao desejado.

Considero que em romances como *Frost* já estão presentes a concepção de linguagem e uma motivação para a escrita que, só por equívoco, pode ser entendida como fechada sobre si mesma. Estas obras iniciais, como *Frost*, *Verstörung*, *Korrektur* não podem ser encerradas sob a rubrica do formalismo vulgar; elas se inserem na história, fazendo das categorias tradicionais da crítica literária instrumentos não aplicáveis, o que dificulta o trabalho dos comentadores.³⁵ O romance *Frost* será trazido para a discussão desta tese em diversos momentos, tanto no capítulo sobre *Holzfällen* (como projeto literário) quanto no capítulo referente a *Auslöschung* (sobre a constituição dos personagens), o que deixa claro a trama interna das várias obras de Bernhard.

Outro trabalho importante foi escrito por Robert Menasse.³⁶ Segundo ele, Bernhard leva seu acerto de contas com a história para a linguagem, especialmente para o nível formal, sem esquecer da relação com as tradições como, por exemplo, o mito habsburgo de Magris. Para Menasse, Bernhard contava como precursores os autores do *Wiener Gruppe* que, ao levar a linguagem para o centro de suas experimentações formais, já trazem a lume a questão da língua e tradição. Com Menasse:

Die Wiener Gruppe hat sozusagen den österreichischen Herr-Knecht-Topos aus der Darstellung in rückständigen literarischen Techniken befreit und damit zum

³⁴ Cf. U. Betz, *Polyphone Räume und karnavalistisches Erbe: Analyse des Werks Thomas Bernhards auf der Basis Bachtinscher Theoreme*, p. 130.

³⁵ Um estudo muito interessante sobre *Frost* foi escrito por W. Schmidt-Dengler: "Zurück zum Text. Vorschläge für die Lektüre von *Frost*", em *Der Übertreibungskünstler*, p. 176-196.

³⁶ Cf. R. Menasse, "Seinesgleichen wird geschrieben: die Sozialpartnerschaftliche Ästhetik", em *Das war Österreich*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.

Prinzip der österreichischen Literatur gemacht, indem sie die Sprache zu einer Materialsammlung des Herr-Knecht-Verhältnisses auflöste und dieses Verhältnis mit dem Publikum durchspielte.³⁷

Esta passagem realiza para este autor uma “virada copernicana” (*kopernikanische Wende*) no âmbito literário, pois a relação entre senhor e servo deixa de ser apenas um topos na literatura austríaca e agora faz visível, via literatura, um fato da realidade social austríaca: noutras palavras, assume o estatuto de forma. Menasse aponta dois autores de expressão e significado na literatura austríaca contemporânea como os que teriam trazido este conflito senhor-servo para a forma de modo inovador, não se extinguindo em mero tema, mas ativados como princípio de composição do texto: Thomas Bernhard e Peter Handke, respectivamente com seus textos *Frost* (1963) e *Publikumsbeschimpfung* (1965).

Menasse identifica em *Verstörung*, com acerto, a retomada do topos Senhor-Servo, numa dialética que, via linguagem, penetra o personagem Saurau, de modo que ganha nível formal. Mesmo porque o príncipe Saurau não tem nem servos nem administradores. A dialética senhor-servo se incrusta num personagem do discurso. Mas nesta sua língua a relação se mantém presente, embutindo uma dialética no monólogo de Saurau, o que formata, com Menasse, a produção de um discurso correspondente, validado na prática social, discurso este que aparece como síntese dos diversos interesses, mas não o é. A superação das contradições, no plano social, ocorre aparentemente sem máculas e sem dores, mas Bernhard mostra com seu personagem Saurau o quanto esta dinâmica é destrutiva para o indivíduo, que afinal fica no meio do caminho da constituição de sua identidade. O maior receio de Saurau é uma outra forma de discurso (“*eine andere Redeweise*”), representado pelo filho ausente.

No entanto, após este início tão promissor, Menasse erra ao avaliar a obra de Bernhard segundo sua teoria da “estética da parceria social” (*Sozialpartnerschaftliche Ästhetik*). No âmbito da política e da economia no pós-1945 austríaco, a necessidade da união de forças da sociedade em busca do consenso leva à criação de grupos chamados de “parceria social”

³⁷ *Op. cit.*, p. 187.

(*Sozialpartnerschaft*), evitando o desgaste do embate público e melhorando assim a imagem tanto interna quanto externa da Áustria. Os grêmios da parceria social são formados por representantes de grupos como empresários e sindicalistas, além de ministros da área econômica. Apesar dos membros não serem eleitos, estes grêmios tinham um peso decisivo nas decisões do governo, e o fato de estarem ao largo dos controles institucionais os fazia ágeis e alheios às críticas. As áreas de atuação preferenciais destas parcerias sociais são a discussão sobre salários de trabalhadores, sobre política econômica e comércio, de modo geral, mas também podem ser criadas comissões para tratar de outros assuntos relevantes da vida em sociedade. Esta “parceria social” foi fundamental desde o final da Segunda Guerra até a década de 1970, posto que a mera pretensão de retomar a autonomia política perdida com o fim da guerra pressupunha uma base econômica e política sólida e pujante, o que demandava decisões ágeis e consensuais, conseguidas pelo trabalho destes grêmios. Embora continuem existindo e tendo amplo apoio popular, perderam força política por influência dos partidos, que se sentem tolhidos em seu poder, sendo criticados tanto pela esquerda (SPÖ – partido social-democrata) quanto pela direita (especialmente pelo FPÖ, partido liberal). Estas são algumas linhas gerais que pautam a discussão em torno destas parcerias sociais.³⁸

Menasse assume os juízos “apriorísticos” das personagens de Bernhard (isolando-os dos contextos – tanto literários quanto extraliterários – e intertextos em que surgem, e mesmo dos pontos de vista dos quais se narra) como análogos aos e intercambiáveis com os compromissos *a priori* da política dominada pela “parceria social”, definidos em reuniões secretas pelos parceiros, que por seus mecanismos de constituição e funcionamento se evade dos controles democráticos e da cobrança pública. Com isto, tenta fazer a transposição deste quadro social para o âmbito da literatura. Segundo ele, quanto mais grotesco e idiossincrático se torna o “modo de falar” (*Sprechweise*) das personagens bernhardianas, mais elas se perdem em generalizações;

³⁸ Além de Robert Menasse, cf. sobre esta forma de organização e atuação da atividade econômica e política da Parceria Social Austríaca, por exemplo, A. Pelinka, *Sozialpartnerschaft und Interessenverbände*, Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 1986. Cf. também R. Nick e A. Pelinka, *Bürgerkrieg – Sozialpartnerschaft. Das politische System Österreichs. 1. und 2. Republik. Ein Vergleich*, Wien: Jugend und Volk, 1982.

quanto maior a ênfase em textos monomaniacos e marcados pelo contraditório, mais fechado sobre si mesmo estariam estes textos, de modo a esvaziar estas contradições, caindo na crítica formalista formulada ainda há pouco, num movimento tautológico corolário daquele referente às decisões da parceria social, pré-definidas pelos grupos de interesse com maior influência.

Há no mínimo três ressalvas a esta argumentação. Em primeiro lugar, os textos mais centrados em personagens que se “destacam” do mundo e se concentram em malabarismos lingüísticos marcam apenas a primeira parte da obra do autor, com *Frost*, *Verstörung*, *Das Kalkwerk* e *Gehen*, por exemplo, sendo que mesmo nestas obras só por uma crítica apressada e não pertinente se chegaria a tais resultados. O “modo de falar” em *Frost* leva justamente para o contrário do que Menasse apregoa, com a riqueza de seus neologismos e com a crítica aos conceitos, o que foi meticulosamente estudado por Schmidt-Dengler em seu texto sobre *Frost*, em que faz uma leitura fundamental. Ao tratar deste “modo de falar” como se fosse um Panzer impenetrável e imperscrutável, perde-se a sensibilidade crítica que encerra o seu potencial de conhecimento, e o saldo deste engano reduzirá o próprio crítico às generalizações que havia condenado, por comprar o texto pelo que ele aparenta ser, sem perceber a dinâmica em jogo.

Em segundo lugar, estes compromissos *a priori* da política dos grêmios da “parceria social” austríaca não são exclusividade da Áustria como quer Menasse, o que para um escritor que viveu oito anos no Brasil, como ele, não deveria ser esquecido. Buscar justamente neste ponto na estética de Bernhard o específico austríaco não se sustenta. A exclusão do âmbito das instituições democráticas de algumas decisões políticas e o mascaramento desta exclusão, seja por uma faceta democrática ou autoritária, é **formal** no sistema capitalista, em todas as suas manifestações, variando apenas em grau e não em qualidade nos mais diversos casos. Se não se quiser ficar preso aos exemplos de Brasil e Áustria (mesmo que paradigmáticos), tome-se em conta o governo Bush e seu “Ato Patriótico” (*Patriotic Act*), que elimina qualquer traço de multilateralidade nas decisões e implementações de sua política externa, desprezando o Conselho de Segurança da ONU de modo descarado, em prol de uma suposta “democratização do mundo”. Na prática, democratizar o

mundo à força de seu poderio militar, dando primazia, por acaso, às regiões em que haja petróleo. Mas chega de democracia.

Por último, Bernhard **não quer** que seus “juízos *a priori*” sejam tomados por seu valor de face, por sua máscara, mas intenta justamente mostrar como se deu o processo de construção e introjeção da máscara, sem esquecer de posicioná-la de acordo com um determinado ponto de vista na narrativa, tanto no tempo quanto no espaço. Cabe ao leitor, cujo papel é determinante na obra, cumprir o percurso todo que leva à crítica. Os juízos de Bernhard são desqualificados em diversas chaves: seja porque se contradizem entre si, seja pela sua abundância que os desvaloriza até o esvaziamento, seja pelo risível e ridículo dos personagens que detém a palavra – evidente em suas narrativas, mesmo em *Verstörung* e *Das Kalkwerk*. Não posso concordar que Bernhard afaste o leitor do texto e de sua interpretação, como quer Menasse, entregando algo pronto e acabado, inviolável. Este caráter fechado constitui antes de tudo uma das muitas armadilhas formais que Bernhard espalha pela sua obra, cujo desmonte seria fundamental para a dinâmica do texto. Embora o texto de Menasse seja em geral muito bom, ele não está à altura da obra de Bernhard. A formalização do topos senhor-servo, por seu turno, é pertinente, na esteira da recuperação da tradição, por exemplo, pelos romances de Castelo, quase um gênero à parte na literatura austríaca, com todo o apelo da monarquia dos Habsburgos, como já visto, e se espraia de *Verstörung* até *Auslöschung*, mas sempre em chave negativa.³⁹

Quatro autores, quatro textos: diálogos na década de 60

A partir destas considerações, já está claro que surge nos anos 60 uma mudança em relação àquele quadro do imediato pós-guerra, sendo que os autores representativos deste período, como Doderer e Lernet-Holenia, ambos já escritores antes da guerra, cedam espaço a uma outra geração, com outros objetivos e inserção no quadro social da Áustria. Mesmo sendo fato que somente a partir da segunda metade da década de 80, após vários escândalos e a atenção da comunidade internacional, instaura-se uma alteração do

³⁹ Sobre este topos da literatura austríaca, a saber, a literatura de Castelo, cf. S. Kaszinski, “Das Schloß als Identitätseichen der österreichischen Gegenwartsliteratur”, em H. Zeman (org.), *Die österreichische Literatur*, vol. 2, p. 1103-1116.

passado reprimido e esquecido de modo mais incisivo e com ampla repercussão, Auckenthaler erra ao esquecer de autores que, já na década de 60, podem ser considerados precursores do que atinge o ápice na década de 80⁴⁰. O clima político e econômico que marca os anos 80, tanto interna quanto externamente, ensejou um outro nível de interpelação, mas não surgiu do nada. Entre estes textos, gostaria de citar quatro autores, com um texto de cada: Hans Lebert e seu *Wolfshaut* (1960), Ingeborg Bachmann e a coletânea de contos *Das dreißigste Jahr* (1961), Peter Handke com sua peça *Publikumsbeschimpfung* (1965) e Gerhard Fritsch com o romance *Fasching* (1967). Estes textos abrem espaço para a guinada que Bernhard irá implementar a partir de meados da década de 70.

Estas obras, especialmente *Fasching*⁴¹ e *Wolfshaut*⁴², ganharam atenção redobrada após a segunda metade dos anos 80, o que inclusive mostra como houve a necessidade de um amadurecimento histórico que as pusesse na ordem do dia; um debate que, nos anos 60, ainda era visto com desconfiança. Os outros dois autores mencionados, também não por acaso, foram reconhecidos e valorizados na Alemanha, como participantes do grupo 47, e só depois obtiveram repercussão interna. Esta dinâmica, aliás, não se restringe a estes autores, mas faz parte quase de uma estrutura própria austríaca. Por um lado, o mercado alemão é dez vezes maior que o austríaco, e as editoras de alcance internacional em língua alemã estão sediadas na Alemanha. Além disso, o aspecto musealizado da Áustria, de que fala Broch faz com que apenas os clássicos tenham vez diante do grande público, de modo que o autor precisa se lançar ao mundo antes de ser reconhecido internamente. De fato, num país em que a identidade, seja individual seja nacional, é construída esteticamente aos olhos de quem quer ver, não assusta que o estabelecimento

⁴⁰ Cf. K. F. Auckenthaler, “‘Ich sah, daß die Österreicher eine ganz andere, fremde Nation sind. Die gemeinsame Sprache täuscht... Sie sind viel älter, erfahrener, viel weiser im Umgang mit anderen Völkern.’ Überlegungen zum österreichischen Literaturbegriff”, em *Zeitschrift Österreich in Geschichte und Literatur (mit Geographie)*, n° 38, caderno 3, p. 165.

⁴¹ Cf. R. Menasse, “Auf diesem Fasching tanzen wir noch immer” (Posfácio), em G. Fritsch, *Fasching*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995, p. 241-249.

⁴² “Dieses Buch hat seinerzeit viel Aufsehen erregt, eine Zeitlang schien es völlig vergessen, doch die Neuauflage im Europa-Verlag von 1991 machte viel von sich reden. Nach der Waldheim-Affäre bekam Leberts Prosa einen neuen Stellenwert in der österreichischen Literatur, als erster und gewichtigster wie auch authentischer Beitrag zum Gespräch über die Persistenz des Nationalsozialismus in Österreich.” W. Schmidt-Dengler, *Bruchlinien*, p. 109.

de um novo escritor passe pelo outro, pela visão de fora, para ser aceito internamente.

O primeiro destes romances, *Wolfshaut*, expõe um enredo dos mais ilustrativos: numa vila (*Dorf*) de nome *Schweigen* (“esquecimento”), o marinheiro Johann Unfreund (o nome diz muito) descobre, por acaso, um crime cometido por moradores da vila: a morte de alguns trabalhadores estrangeiros, perto do final da guerra. Este personagem e um outro, um fotógrafo de nome Karl Maletta, tornam-se instrumentos de uma instância punitiva e quase mitológica que cerca a cidade sob o signo do Wolf. O fotógrafo, inclusive, transforma-se em lobisomem, neste romance que segue a estrutura dos romances criminais, mas não é de modo algum realista, antes um romance de conversão, no sentido judaico-cristão, nas palavras do próprio autor. A remissão a Richard Wagner, logo na epígrafe, também remete a um caráter mitológico que perpassa todo o livro. Esta epígrafe merece citação: “Doch ward ich vom Vater versprengt; / seine Spur verlor ich, / je länger ich forschte: / eines Wolfes Fell nur / traf ich im Forst; / leer lag das vor mir, / den Vater fand ich nicht.” (Walküre)

O pai do marinheiro, no romance, era um dos que participaram do massacre; também ele ostenta o estigma do *Wolf*. Este tema do lobo será retomado em *Auslöschung*, especialmente quando se tem em mente a primeira menção de Bernhard ao nome de Wolfsegg, quando ainda trabalhava em jornais, em 1953: “[...] da ist nun Wolfsegg, das mit seinem Schloßberg und Markt hoch über der Landschaft thront, und sein Name erinnert an die Wölfe, die einst hier gehaust haben sollen.”⁴³ Além disso, as duas versões anteriores que tratam do Castelo Wolfsegg, ambas com título *Der Italiener*⁴⁴, escritas respectivamente em 1964 (fragmento de 10 páginas) e em 1971, como roteiro para cinema (63 páginas), apresentam o Senhor de Wolfsegg sendo velado, tendo cometido suicídio, (como aliás o pai do marinheiro de *Wolfshaut*) por não poder viver com as lembranças de um massacre perpetrado por alemães, ao fim da guerra, matando duas dúzias de poloneses em Wolfsegg. A enorme diferença é que o Senhor de Wolfsegg não tomara parte nas mortes, os

⁴³ T. Bernhard, “Geheimnisse der Ortsnamen”, em *Demokratisches Volksblatt*, 19/09/1953.

⁴⁴ Ambas estão publicadas num mesmo volume: *Der Italiener*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

austríacos aparecem nestas versões preliminares como observadores, não como assassinos, situação que muda de figura radicalmente em *Auslöschung*, última estação do castelo Wolfsegg na obra de Bernhard, onde os pais de Murau eram nazistas “de nascença”.

Apesar disso, o romance de Lebert não traz nenhuma inovação formal que seja digna de nota, levando a discussão para o âmbito temático, com o que perde muito de sua potência. Mas já se percebe uma mudança, ainda que pequena, de direcionamento.

Com a coletânea de contos de Ingeborg Bachmann já se avança bastante no sentido formal. Quero me deter sobretudo num dos contos, intitulado *Unter Mörder und Irren*⁴⁵, que, segundo informações do aparato da edição de suas *Obras Completas*, teria sido escrito entre 1956-1957, já depois da retomada da soberania com o “Contrato de Estado” (*Staatsvertrag*) de 1955: “[...] es [este conto] ist die fundamentalste und umfassendste Abrechnung mit der österreichischen Restauration nach 1945.”⁴⁶

Temos sete homens num bar, conversando e bebendo; trata-se do mundo dos homens, as mulheres estão em suas casas, esperando por eles, como no tempo da guerra. Com a diferença que agora, ao invés do heróico da guerra, entra o cotidiano que as mantém isoladas e esquecidas. Destes sete, há quatro ex-nazistas e três “judeus”, assim chamados antes por sua condição de perseguidos na guerra do que por sua suposta origem judaica. Faltaram outros dois do grupo dos “judeus”, o que leva um dos presentes a declarar, numa frase que terá implicações sérias: “Wir sind heute nur drei Juden”.⁴⁷ Esta constatação alude ao fato de que os ex-nazistas não se sentirão tolhidos em sua verve, não precisarão mascarar tanto seu discurso, pois o discurso oficial deste momento histórico preconiza que se silencie em busca do consenso necessário à reintegração austríaca, uma harmonia provocada pela deformação da realidade. Bachmann critica com veemência o nervo do imediato pós-guerra, da recriação de uma identidade que estivesse de acordo com os interesses políticos e sociais. Em minoria, os três nada podem fazer contra o afloramento daquele outro discurso, guardado a sete chaves.

⁴⁵ I. Bachmann, “Unter Mörder und Irren”, p. 159-186, em *Das dreißigste Jahr*, p. 84-265 (*Sämtliche Erzählungen*), München: Piper Verlag, 2005.

⁴⁶ W. Schmidt-Dengler, *Bruchlinien*, p. 115.

⁴⁷ I. Bachmann, *op. cit.*, p. 161.

Chega ao bar um grupo de ex-combatentes, nostálgicos, que vê com maus olhos o grupo dos sete, por conta dos “judeus”, e mais ainda, pela chegada de um outro personagem, desconhecido dos demais, um ex-combatente que foi preso e enjaulado por não conseguir matar os inimigos, sendo acusado de traição e considerado louco; ele mesmo se considerava um assassino, apesar de não ter matado ninguém. Este grupo causa um desconforto cada vez maior no grupo de ex-combatentes, que culmina numa conversa entre o maior dos ex-nazistas do grupo à mesa com o comandante do grupo de ex-combatentes, que o narrador, um dos “judeus”, ouve por fragmentos: “... unbegreifliche Provokation... ich bitte Sie... alte Frontsoldaten...”⁴⁸. Há uma inversão cruel nos valores: a provocação não vem dos ex-combatentes, cantando a plenos pulmões canções nazistas, mas dos antigos perseguidos que, com sua presença, “provocam” estes outros. De fato, o personagem do “louco” acaba assassinado, sem que se saiba como isso aconteceu, certamente golpeado pelas mãos dos ex-combatentes. Esta provocação é análoga ao sentimento de vitimização que a sociedade austríaca considerou como viável para sua reestruturação. Qualquer crítica se torna, assim, perseguição injusta aos “que só cumpriram o seu dever na guerra” e, assim, difamação e afronta à honra destes cidadãos, e daí provocação. Durante o escândalo Waldheim (1986), este também se defende das críticas posando como alvo de intrigas internacionais, aludindo à comunidade israelita internacional como organizadora de um complô contra sua dignidade. Bernhard se interessa pela provocação, mas uma que seja o negativo da até então desenvolvida: ele provoca diminuindo quase a zero a distância entre literatura e sociedade (ao mesmo tempo que mantém a extrema artificialidade de seus escritos), colecionando invectivas e impropérios contra todas as ordens instituídas, buscando efeito. Esta linha se inicia ainda na década de 60, quando recebe prêmios, mas se instala dentro da obra com a guinada que representa a autobiografia, atingindo seu ponto máximo em *Holzfällen*.

Um dos personagens “judeus”, Friedl, conta a história de sua família como uma seqüência de atrocidades: “Mein Vater war ein Opfer der Dollfuß-Zeit

⁴⁸ *Op. cit.*, p.186.

[Austrofascismo, 1934-1938], mein Großvater ein Opfer der Monarchie, meine Brüder Opfer Hitlers.”⁴⁹ Com Schmidt-Dengler:

Geschichte erscheint nicht als eine Serie aufeinanderfolgender Großtaten, nicht als der endlich erfolgte Sieg der Unterdrückten über die Unterdrücker, sondern als eine Folge von Missetaten an den Opfern; Geschichte ist eine Geschichte der Opfer.⁵⁰

A concepção da história aqui se aproxima daquela expressa por Benjamin em suas teses sobre o conceito de história: o inimigo ainda não parou de vencer, e a história deve pegar dos escombros para ser reescrita. Esta concepção encontra respaldo no trabalho de Bernhard, já na autobiografia, culminando na escrita do romance *Auslöschung*.

O narrador de Bachmann admite que não há mais separação entre bons e maus, estão todos sentados à mesma mesa. O que sobra é a divisão entre assassinos e loucos, sendo que os loucos devem ser isolados, ou mesmo aniquilados, como aqui.

Os aspectos formais da narrativa merecem ainda destaque. Embora haja uma morte ao final, o andamento da narrativa é marcado pela parataxe, as vidas destes personagens à mesa vão sendo contadas como se cada uma fosse independente da outra, exigindo a história geral para conectá-las. O som das canções dos ex-combatentes penetra diretamente o tecido da narrativa, quase sem mediação do narrador, uma violência que não conhece limites. O resultado geral é muito expressivo.

O próximo texto, uma peça de Peter Handke com estréia em 1966, em Frankfurt, sob direção de Claus Peymann (amigo de Bernhard e seu diretor de confiança, que encenou as estréias de quase 90% de suas peças). Esta peça não tem uma ação propriamente dita, mas se concentra em formas de uso da língua, e mesmo em gestos sem fala, atirados ao público que está no teatro. Não obstante Ernst Fischer considere o teatro de Peter Handke e o de Thomas Bernhard como antípodas, eles se aproximam no caráter provocativo que caracteriza parte de sua obra, embora por caminhos absolutamente

⁴⁹ I. Bachmann, *op. cit.*, p. 177.

⁵⁰ W. Schmidt-Dengler, *Bruchlinien*, p. 118.

diferentes⁵¹. Winkler afirma, com razão, que as peças de Bernhard miravam o público da estréia, e na verdade não eram feitas para seu público, mas contra ele, de modo que assim se entende sua (de Bernhard) afirmação de que se preocupava sobretudo com uma boa estréia, mais nada, e chegava mesmo a negar que as peças fossem apresentadas em diversos teatros.⁵² Comentando o teatro austríaco a partir de meados da década de 60, diz Ernst Fischer: “In der Tat versteht sich das Gegenwartstheater als eine an den Zuschauer gerichtete Herausforderung: seine Ästhetik ist auf Provokation, auf das Nichtkulinarische, auf das Herausreißen aus gewohnten Denk- und Gefühlsbannen gerichtet.”⁵³ Esta provocação, exigindo resposta, torna-se forma em Bernhard, e se estende também para seus textos em prosa. O surgimento de uma geração de autores que, cada vez mais, se preocupa com sua inserção na cena pública torna-se uma das preocupações mais importantes para Bernhard, e terá seus impactos com a escrita autobiográfica, campo que estes precursores e contemporâneos também ajudam a preparar.

O último deles é Gerhard Fritsch, uma figura das mais influentes dentro do cenário das letras austríacas e, ainda, um amigo e promotor de Thomas Bernhard. A revista *Wort in der Zeit*⁵⁴, fundada em 1955 pelo conservador Rudolf Henz, tinha o intuito de se fazer ouvir as vozes austríacas, sem um canal próprio de divulgação. Mas seus interesses eram muito diversos dos da vanguarda, representados por uma segunda geração de escritores após a guerra, e neste cenário ascende Gerhard Fritsch, que em 1960 já trabalhava na redação e, em 1962, torna-se o redator-chefe da revista. Afastando-se das linhas de Henz, publicou textos de Ernst Jandel, Friederike Mayröcker e Thomas Bernhard, entre outros jovens escritores. Em 1965, Fritsch será demitido da redação, o que consiste num dos motivos para a perda de sua

⁵¹ Cf. E. Fischer, “Die österreichische Literatur im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts”, em H. Zeman (org.), *Geschichte der Literatur in Österreich*, vol. 7, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1994.

⁵² Cf. J.-M. Winkler, “Rezeption und/oder Interpretation”, em M. Huber e W. Schmidt-Dengler (orgs.), *Wissenschaft als Finsternis?*, Wien: Böhlau, 2002, p. 164.

⁵³ E. Fischer, “Die österreichische Literatur im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts”, em H. Zeman (org.), *Geschichte der Literatur in Österreich*, vol. 7, p. 521.

⁵⁴ Cf. a respeito da história desta importante revista W. Hackl, *Kein Bollwerk der alten Garde – kein Experimentierbude. Wort in der Zeit (1955-1965). Eine österreichische Literaturzeitschrift*, Innsbruck: Institut für Germanistik, 1988.

importância. Sua ida para a recém-criada *Literatur und Kritik* fará deste órgão um dos mais importantes no cenário cultural austríaco.

Sob este pano de fundo publica seu primeiro romance, *Moos auf den Steinen*, em 1956, recebido com júbilo por crítica e público. Tomando a ação em poucas linhas: num castelo arruinado moram o pai, aristocrata falido, e sua filha. Um adorador da garota, poeta jovem, deseja agir no sentido de restaurar o castelo, transformando-o num centro cultural, com simpósios, exposições, eventos teatrais. Mas não é ele quem recebe o amor da garota, mas sim um outro rapaz, totalmente desinteressado por aquelas ruínas e aquela história, e as ambições do primeiro são solapadas. Ao jovem par resta ainda outra desgraça: um acidente separa os dois, e a garota fica sozinha com aquela herança pesada sobre suas costas.

O título já alude ao enredo do romance, que foi incensado pelo seu alinhamento à postura da geração do pós-guerra, ao se apegar a uma suposta continuidade com o passado Habsburgo, diretamente citado pelo castelo arruinado, onde o destino de toda uma geração estaria encerrado, não apenas o daquela família. Mas note-se que mesmo o futuro parece sombrio e pouco amistoso. Schmidt-Dengler lembra que há, neste romance, um fermento crítico que passou despercebido pela crítica, o que fez com que o próprio autor se afastasse desta sua primeira incursão pelo gênero, mais devido à recepção festiva e conservadora do que por uma recusa ao sucesso mesmo.⁵⁵

Seu segundo e último romance aparece apenas em 1967, e era um sucesso anunciado. Porém *Fasching* teve péssima acolhida por público e crítica, demorando anos para vender por completo a primeira edição, de 3000 exemplares. O romance é, tanto temática quanto formalmente, a negação daquilo que foi lido no primeiro romance. No romance *Fasching*, o narrador-personagem Felix Golub abandona sua divisão na Segunda Guerra e se esconde, travestido na figura de uma serviçal numa casa de uma pequena cidade austríaca, com a anuência da viúva de um major, dona da casa, de quem se torna amante. Um general austríaco que, a despeito do fim iminente da guerra, deseja lutar com os russos até o último homem, se apaixona pela

⁵⁵ W. Schmidt-Dengler, *Bruchlinien*, p. 94.

serviçal (Felix) e este, num momento propício, o desarma e o obriga à capitulação, o que salva a cidade da aniquilação sem-sentido.

Não obstante este ato heróico será entregue aos russos como soldado e levado como prisioneiro à Rússia, onde fica por doze anos. Voltando à Áustria, retorna àquela cidade, pois recebera a oferta de assumir a loja e o trabalho de fotógrafo. Chega às vésperas do *Fasching* (algo como um carnaval), onde acaba aclamado como Princesa, em virtude de seu passado “heróico”. Ao longo da festa, será cercado e espancado. O linchamento só será interrompido pelo apagar repentino das luzes do salão, sendo Felix reconduzido ao buraco onde se escondera quando desertara, de novo pelas mãos da viúva, e lá permanece, terminando o livro quase num delírio que, ao fim e ao cabo, atualiza o tempo da guerra no agora da narração. Cito as palavras finais de um arranque de quase cinco páginas, de tirar o fôlego, em que as palavras puxam umas as outras seja pelo componente sonoro, seja pelo absurdo do travestismo, em que uma palavra passa pelo seu oposto, de modo que tudo o que ocorreu como tema, na verdade, se realiza por completo apenas como forma, como língua:

[...] ich sehe die Mumie . . . die bleckenden Zähne . . . sie grinsen . . . ein Haus . . .
eine Frau . . . eine Zukunft . . . ein Mitbürger . . . gutheil . . . in Treue fest in der
Falle . . . ich habe noch nicht so gelacht . . . und die Tränlein fließen . . . ich bin
desertiert von den Männer zu den Mädchen . . . von den Mördern zu den Narren . .
. von den Narren zu den Mördern . . . ei warum . . . ei darum . . . sie vergeben nicht
. . . sie vergessen . . . sie lachen . . . und ich . . . lache mit . . . die Tante marschirt
. . . und ich . . . marschiere mit . . . links zwo drei . . . links . . . links zwo . . . warum
...warum nicht . . . warum erst jetzt . . . warum denn nicht gleich so?⁵⁶

Um romance que não perdoa ninguém: mesmo o herói, Felix Golub, é um oportunista, que desertou da guerra, aceitou ser travestido em mulher, salvou a cidade por acaso, em primeiro lugar para fugir das investidas do general. Os moradores da cidade tentam linchá-lo, e vários motivos podem ser aventados, embora no romance não se procure por eles: primeiro, ele era um desertor, numa cidade onde os valores defendidos pelo nazismo estão ainda arraigados; segundo, um covarde que aceitou ser vestido como mulher; terceiro, eles foram

⁵⁶ G. Fritsch, *Fasching*, p. 238.

salvos por um covarde, o que os faz inferior a ele. Mas eles também são travestidos: sob a pátina da aceitação e do esquecimento que servem de base à reintegração austríaca, aceitam a volta de Felix, mas isto é só a máscara. O *Fasching*, em verdade, traveste o travestido, numa virada dialética que faz emergir o que estava latente. Nesta festa Felix, como princesa, será alvo de sua fúria represada. Ele tem que fugir com as roupas de princesa, e termina em seu esconderijo, tão pequeno que não consegue se esticar por completo, nem ficar de pé, sem saber quando a viúva do major voltará para buscá-lo. Este diagnóstico virá à tona nos anos 80, em especial, com os primeiros acenos já nos anos 70, como se verá mais tarde. Nas palavras de Robert Menasse, contrapondo *Moos auf den Steinen* e *Fasching*:

Die Zweite Republik als Erbin des kakanischen Österreich? Eine Lüge. Nun zeigt Fritsch die personelle und mentale Kontinuität des Faschismus in Österreich. Das moderne Österreich eine glückliche Verbindung aus tiefsinnig-sensiblen Hang zu historischer Schönheit und nun funktionierender Demokratie? Eine dürftige Ideologie. Nun zeigt Fritsch die banaische Schabigheit, Borniertheit und Gemeinheit der Menschen und einer Demokratie, die auf der alles überwältigenden Mehrheit derer basiert, die 'ihre Pflicht getan' haben.⁵⁷

O acerto de contas com a Segunda República Austríaca empreendido por Fritsch em *Fasching* expõe os bastidores do discurso corrente na Áustria, e o que se vê são máscaras mortuárias com os dentes de fora, vivas, prontas a trucidar, como a múmia do trecho que transcrevi, com seus dentes arreganhados. Por conta disso o romance, em 1967, foi rechaçado.

A escrita autobiográfica – o “teor de verdade” da mentira

Para o crítico Joachim Hoell, *Fasching*, *Wolfshaut* e *Frost* aproximam-se na medida em que realizam um projeto por ele chamado de *Antiheimatliteratur*⁵⁸, negando uma literatura dos anos 50 pautada pelo aparente idílio do pós-guerra e que obteve enorme sucesso de público. Bernhard, Fritsch e Lebert tomam as calmas e mansas vilas austríacas e as

⁵⁷ R. Menasse, “Zu Tod und Werk von Gerhard Fritsch”, em *Das war Österreich*, p. 219.

⁵⁸ Cf. J. Hoell, *Thomas Bernhard*, p.79. Cf. também U. Betz, *Polyphone Räume und karnavalistisches Erbe*, p.35. Neste trecho, o autor identifica uma aproximação mais significativa entre os romances *Wolfshaut* e *Frost*.

colocam de cabeça para baixo. Mas o enfrentamento direto deste passado, do modo como Fritsch o fez, terá seu ponto alto com a escrita de *Auslöschung*.⁵⁹

Por outro lado, Bernhard quer fugir do perigo da acolhida ruim de *Fasching*, obra-prima que pode passar despercebida por seu caráter generalizante. Deste modo, é conseqüente que a virada, em Bernhard, se dê pela autobiografia, onde as referências são diretas, as pessoas e lugares são chamados pelos nomes. De certo modo, a penetração quase imediata da vida social na obra se torna uma das chaves de sua estética, o que num primeiro momento será cancelado pela autenticidade cedida de chofre pelo formato autobiográfico. A provocação é prevista, e esta linhagem dentro da obra tem como ponto de fuga o romance *Holzfällen*, tema do próximo capítulo.

O interesse de Bernhard, porém, vai muito além disso, e o caráter artificial, de mediação literária, não é amainado por esta incursão direta, pelo contrário, ele será reforçado: trata-se antes da discussão sobre o processo mesmo de escrita e, também, da quebra de fronteiras entre realidade e ficção. A ligação com a sociedade é direta, e não o é, no mesmo passo.

Bernhard não publica nenhum texto em prosa entre 1971 (*Gehen*) e 1975, quando publica o primeiro volume autobiográfico, intitulado *Die Ursache. Eine Andeutung* (1975), seguido de *Der Keller. Eine Entziehung* (1976), *Der Atem. Eine Entscheidung* (1978), *Die Kälte. Eine Isolation* (1981), e por fim *Ein Kind* (1982), fechando aquilo que muitos comentadores chamam a sua pentalogia autobiográfica.

O primeiro volume autobiográfico, *Die Ursache. Eine Andeutung*, já traz em seu título muito de sua pretensão: trata-se de uma insinuação, ou alusão, indicando que se procede de modo indireto, com o caráter de mediação em destaque. Logo a seguir, porém, o contraste constitutivo desta autobiografia: a epígrafe cita uma notícia do jornal *Salzburger Nachrichten*, de 6 de maio de 1975, na qual se diz que Salzburg apresenta a maior taxa de suicídios da Áustria, uma das maiores do mundo. A notícia é verdadeira, como atestam os organizadores das *Obras Completas*⁶⁰. Ou seja: se o título remete ao campo

⁵⁹ Uma pergunta do narrador Golub de *Fasching*, quando escondido no cubículo, poderia servir de epígrafe à obra de Thomas Bernhard, quase um *leitmotiv*, ou no mínimo uma pergunta pertinente: *Wie vergeht Zeit in der Finsternis?*

⁶⁰ M. Huber e M. Mittermayer, "Posfácio", em T. Bernhard, *Autobiographie (Werke in 22 Bänden)*, vol. 10, p. 530.

nebuloso da incerteza, do caráter indireto da recuperação pela memória, a epígrafe traz uma informação nua e crua, além de atualíssima. A discussão sobre a autenticidade do meio jornal será realizada em outra parte, mas adianto que não é questão simples. Bernhard não aceita a verdade da informação jornalística, que finge objetividade para se passar por verdade, mas nesta epígrafe joga com esta leitura: há uma contraposição formal instigante. Especialmente quando se leva em conta que esta epígrafe bate de frente com uma leitura de Salzburg como uma cidade maravilhosa, aprazível, musical e cultural, como por exemplo na avaliação atribuída a Alexander von Humboldt, de que as regiões de Salzburg, Nápoles e Constantinopla seriam as mais belas do mundo.⁶¹

Uma provocação que não passa despercebida pela crítica dos jornais, os quais desancam este livro como um ataque desmedido a Salzburg. Bernhard não foge da raia, e mesmo eleva a temperatura desta discussão, como na entrevista cedida a Bayr, quando explica a este o uso – malicioso, claro – da expressão “deutsche Rom” para se referir a Salzburg: “Das ist ja eine herrliche Bezeichnung, da ist ja alles drinnen: Rom, Kirche, deutsch, Nazi – alles. Eine wunderbare Mischung.”⁶² Nesta mesma entrevista, nesta mesma direção, afirma: “Das Motto ist das Fundament meines Buches.”⁶³ Quando afirma isso, Bernhard coloca a cidade de Salzburg e a distorção – positiva – destes clichês a respeito de Salzburg no centro de sua autobiografia. Mais do que apenas as lembranças de um “eu”, remete a todo um contexto social e, além disso, ao mascaramento operado na Áustria do pós-guerra. A autobiografia procura operar na contracorrente, e o exagero – no número de mortes durante a guerra, das cenas que teria presenciado, mentiras comprovadas por Huguet – serve até mesmo para deixar os nervos à flor da pele dos leitores, muitos indignados, outros aliviados, nenhum indiferente. A provocação, do modo como Bernhard a faz, e no que será um mestre ao longo da vida e obra, tem como um dos seus efeitos conseguir o eco e o efeito que Fritsch não obteve com seu *Fasching*.

⁶¹ R. Hoffmann, *Mythos Salzburg. Bilder einer Stadt*, p. 35.

⁶² T. Bernhard, “Aus Schlagobers entsteht nichts.” Gespräch zwischen Rudolf Bayr und Thomas Bernhard, em M. Mitermayer e S. Veits-Falk, *Thomas Bernhard und Salzburg. 22 Annäherungen*, p. 249.

⁶³ *Op. cit.*, p. 245.

Não apenas a cidade de Salzburg, mas também o padre Franz Wesenauer viu sua honra manchada na figura de Onkel Franz, e entrou na justiça contra Bernhard. A contenda durou dois anos, e acabou com um acordo, pelo qual das edições subseqüentes foram extirpadas algumas passagens, consideradas ofensivas ao reclamante. Mas Bernhard não estava disposto, de início, a nenhuma concessão, e não se melindrou com o longo tempo que tomou a ação.⁶⁴ A repercussão do caso, bem como o salto para outros cadernos dos jornais – para as folhas criminais – não o intimida, pelo contrário, o seduz, e terá como ápice os casos *Holzfällen* (1984) e *Heldenplatz* (1988), criando o que chamo de provocação formal. Deste modo, o ano de 1975 marca uma virada. Com a palavra Schmidt-Dengler: “Bernhard spricht über sich selbst; in diesem Jahr ändert sich denn auch die Praxis der Scheltreden und Leserbriefe. Es geht um Namen [...]”.⁶⁵

Mas o caráter artificial e artístico da autobiografia não poderiam ter sido postos de lado, visto que são decisivos para a concepção e execução da obra, como defende Martin Huber, que toma um artigo de jornal com o título “Personagem processa autor” para mostrar o absurdo deste processo criminal⁶⁶.

Pretendo agora tomar um excerto deste volume para uma apreciação mais específica. Em 1943 Bernhard é enviado para um internato em Salzburg, onde estudará até 1946⁶⁷. Este internato seguirá, até o final de 1944, orientação nazista, tornando-se então católico. Essa escola é descrita no romance autobiográfico *Die Ursache* como uma “maquinaria catastrófica de mutilação”, que sob a batuta do *Führer* ou de Jesus praticava os mesmos métodos pedagógicos. A figura de Hitler é justaposta à de Cristo, em

⁶⁴ Cf. T. Bernhard, *Autobiographie (Werke in 22 Bänden)*, vol. 10, p. 547 ss. Cf. também J. Dittmar (org.), “Die Identität des ‘Onkel Franz’ (1975/76)”, em *Sehr Gescherte Reaktion. Leserbrief-Schlachten um Thomas Bernhard*, p. 61-66.

⁶⁵ W. Schmidt-Dengler, “Bernhards Scheltreden”, em *Der Übertreibungskünstler*, p. 135.

⁶⁶ Cf. M. Huber. “Romanfigur klagt den Autor. Zur Rezeption von Thomas Bernhards *Die Ursache. Eine Andeutung*”, em M. Huber e W. Schmidt-Dengler (orgs.), *Statt Bernhard. Über Misanthropie im Werk Thomas Bernhards*, p. 59-110.

⁶⁷ Os dados biográficos seguem o trabalho de L. Huguet, *Chronologie. Johannes Freumbichler. Thomas Bernhard*, Wien/Linz/Weitra: Bibliothek der Provinz, s/d. Neste livro o francês Huguet, um professor aposentado de literatura, segue as pistas existentes e inexistentes da genealogia de Thomas Bernhard e de seu avô, Johannes Freumbichler, num trabalho exaustivo que tomou dez anos. Deste relato se depreende que muitas das afirmações de Bernhard, em sua autobiografia, não são fidedignas, fruto tanto do esquecimento (menos) quanto, penso eu, da liberdade que toma para criar a si mesmo como personagem.

passagens fortes. O volume é dividido em duas partes, cujos títulos são os nomes dos dois diretores escolares, do período nazista e católico, respectivamente Grünkranz e Onkel Franz.

Im Innern des Internats hatte ich keine auffallenden Veränderungen feststellen können, aber aus dem sogenannten Tagraum, in welchen wir in Nationalsozialismus erzogen worden war, war jetzt die Kapelle geworden, anstelle des Vortragspultes, an welchen der Grünkranz vor Kriegschluss gestanden war und uns grossdeutsch belehrt hatte, war jetzt der Altar, und wo das Hitlerbild an der Wand war, hing jetzt ein grosses Kreuz, und anstelle des Klaviers [...] stand ein Harmonium. (UR, 67)

[...] Der jetzt jeden Tag und also annähernd dreihundertmal im Jahr geschluckte und verschluckte Leib Christi war auch nichts anderes gewesen als die tagtägliche sogenannte Ehrenbezeugung von Adolf Hitler. (UR, 75)

[...] Der Junge [...] wird in nichts als in eine katholisch-nationalsozialistische Atmosphäre hineingeboren, und er wächst, ob er es weiß oder nicht, in dieser katholisch-nationalsozialistischen Atmosphäre auf. (UR, 76)

[...] In vielen Salzburgern erkenne ich immer wieder den Präfekten, der für mich Nationalsozialist *und* Katholik in einem gewesen ist, eine Menschenform als Geisteshaltung, die in Salzburg die weitverbreitetste ist und von welcher diese Stadt bis heute vollkommen beherrscht ist. (UR, 79)

Antes de qualquer coisa, devo lembrar que esta constelação será retomada em *Auslöschung*. A longa citação acima serve para mostrar como se constrói esta sobreposição, fusão e articulação entre nazismo e catolicismo na Áustria, tanto no âmbito da cultura como da educação.⁶⁸ Mas o texto de Bernhard não pára na Áustria, embora parta dela.

A série arrasta-se das mudanças na utilização do espaço aos instrumentos e concepção de cultura, do piano clássico ao órgão de igreja, das canções marciais às liturgias, chegando à figura de Hitler substituída pelo símbolo da cruz. Parte do individual para o geral, coletivo, histórico (no qual o indivíduo está inserido): de Grünkranz e Onkel Franz para Hitler e Jesus. Nesta passagem já se afasta dos indivíduos de carne e osso para o âmbito próprio do catolicismo e do nazismo, mas ainda preso às suas expressões em forma

⁶⁸ Cf. S. Moritz, *Grüss Gott und Heil Hitler! Katholische Kirche und Nationalsozialismus in Österreich*, Wien: Picus, 2002. Neste livro, o autor mostra a aproximação entre a igreja católica e o nazismo na Áustria, tema controverso, mas que não pode ser negado.

humana, em suas representações figurativas – Hitler já assume, assim, status alegórico de encarnação do mal. Mudam os nomes, mas as práticas pedagógicas são as mesmas. A última parte da citação evidencia que a “forma do homem” (*Menschenform*) de Salzburg, o seu próprio espírito, é cultivado nessa atmosfera católica e nazista que aproximo, via educação e cultura, à forma do sujeito abstrato burguês, além de atestar a permanência aterradora deste “estado de espírito” (que é material) até os dias de então (ele escreve em 1975, 30 anos depois desta vivência).

O jovem que está, em qualquer caso, solitário, jogado nesta atmosfera e contexto, não tem como escapar: está preso à forma deste sujeito. Esta solidão será sentida de forma tão aguda quanto nos sanatórios, entre médicos, que o tratam como objeto, ou paciente, passivo: não como sujeito (*Die Kälte*). Estes hospitais e escolas são as “máquinas catastróficas de mutilação” (*Ursache*) que formam o homem.

O movimento leva para o coletivo, para a sociedade: a culpa do ocorrido não recai apenas sobre essas duas figuras particulares, mas da estrutura do sujeito contemporâneo, e mesmo isso é localizado: fala-se de Andraschule, em Salzburg, Áustria, ao final da 2ª Guerra Mundial. Não se trata de universais vazios ou de essências humanas: os pés estão firmemente calcados em solo austríaco no capitalismo tardio.

Die Schönheit als Berühmtheit meiner (einer) Heimat ist nur ein Mittel, ihre Gemeinheit und ihre Unzurechnungsfähigkeit und Fürchterlichkeit, ihre Enge und ihre Grössenwahnsinn mit erbarmungsloser Intensität fühlen zu lassen. (UR, 99)

Esta passagem toca um dos pontos centrais de toda a obra de Bernhard, um tema caro aos países germânicos e cuja complexidade e abrangência podem ser vislumbradas pela carga semântica da palavra *das Heim*. Palavra de difícil tradução, somente com redução pode ser transposta para *lar* ou *casa*. Não se restringe também à *pátria* ou *nação*. Torna-se ainda mais complexo ao se tomar o traumático período da 2ª Guerra Mundial, quando um sentimento de superioridade era propagado nas ruas e nas escolas, o que se manteve, em parte, no pós-guerra, durante os esforços pelo reerguimento dos escombros da Alemanha. Ao lado desta valorização (obviamente reprimida), no entanto,

crecia uma forte repulsa àquela cultura, no seio da qual atrocidades – como o genocídio – haviam sido perpetradas, o que impedia a afirmação destes valores. Do meio destas tensões surgia um novo sentido para *das Heim*, que também inclui uma carga de recalçamento e de negação.

Mas a situação austríaca ainda reunia toques especiais: em primeiro lugar, pela valorização de uma cultura aristocrática perdida que, embora reprimida, se faz presente e atuante. Por outro lado, um apego ainda mais renitente que o alemão por negar qualquer responsabilidade pela destrutiva anexação ao 3º Reich e suas conseqüências. Deste modo, o conceito de *Das Heim* fica ainda mais enevado e ambivalente, num grau sem paralelo quando se toma o restante da Europa.

Sendo assim, embora *Das Heim* seja específico da cultura germânica – e onde provavelmente encontre sua ambigüidade mais explícita, seja tomada como lar ou como nação – pode-se fazer uma extrapolação, partindo do ponto específico para o geral, da Áustria para a Europa sob o capitalismo monopolista. Quando o narrador-autor coloca, entre parênteses, *einer Heimat*, e não apenas da minha terra, *meiner Heimat*, ele consegue, com um recurso mínimo, saltar do âmbito dele e da Áustria para qualquer outro lugar, todos irmanados em sua adjetivação: a *Gemeinheit* (infâmia, vilania) e a *Unzurechnungsfähigkeit* (irresponsabilidade, imbecilidade) são da estrutura que sustenta o sistema; cabe a cada um localizar, necessariamente, este nível constitutivo. E Bernhard faz este passo com algo mínimo, quase imperceptível, um soluço discursivo: uma única letra extirpada e o alcance de sua construção acerta na nervura do sistema capitalista, em sua forma. Estes pequenos detalhes escondem uma carga significativa explosiva, jogada nas mãos do leitor, atingido por aquele genitivo “*einer*”: não sendo a do narrador-autor Bernhard (*meiner*), deve ser a do leitor. Estes saltos enormes com movimentos mínimos representam um dos traços de sua estética, e será estudado em seus romances, onde também desempenha um papel destacado.

Esta forma encontra respaldo na forma social capitalista, onde uma simples decisão baseada em estatísticas fecha fábricas num país e abre noutro, usando tecnologias de ponta que eliminam empregos, gerando uma catástrofe sócio-econômica que, não obstante a relação direta, não será vista como responsabilidade da empresa nem do governo. Um exemplo apropriado

se encontra no documentário de Michael Moore, *Roger and Me*, no qual a decisão estratégica e asséptica da General Motors de eliminar 30.000 empregos em Flint, Michigan, cidade que dependia direta e indiretamente destes empregos, provocou um caos econômico, social e ambiental. A GM, no entanto, apenas lamentou o fato, e nada fez; para ela tratou-se apenas de uma mudança estratégica mínima.

Cabe lembrar que a equivalência entre as estruturas nazista e católica será um dos temas mais importantes também em *Auslöschung*, além de estar presente na peça *Heldenplatz*, já mencionada.

Neste volume autobiográfico e, em grande medida, no excerto citado, o nazismo, o catolicismo, o sistema educacional e a cultura serão discutidos em chave formal como momentos e realizações da forma social vigente. Pela sua leitura, a bem da verdade, estes vínculos se tornam mediações e assomam como tema de discussão obrigatória a partir da configuração estética de Bernhard.

Segundo o sociólogo alemão Robert Kurz, o nazismo, com a utilização da técnica abstrata para realizar um morticínio do modo mais produtivo possível (com suas ferrovias e fornos) aplicou muito bem os ensinamentos de Administração Científica de Frederick Taylor, motor do fordismo e grande propulsor do capitalismo.⁶⁹ Além disso, a sentença que emoldurava os portões de Auschwitz – “*Arbeit macht frei*” (“o trabalho liberta”) – resume e alegoriza o capitalismo no que ele tem de mais visceral, a questão da liberdade de todos para vender sua força de trabalho, mas que deixa de ser liberdade dado o caráter compulsório da venda da mercadoria trabalho. A guinada econômica empreendida pelo nazismo foi vista pelo próprio Keynes como a melhor utilização de suas concepções sobre a intervenção da política na economia como forma de impulsionar o desenvolvimento⁷⁰. Argumentar que este

⁶⁹ Cf. R. Kurz, *Schwarzbuch Kapitalismus*, p. 44.

⁷⁰ Na Introdução à edição alemã da *Teoria Geral*, de 1937, Keynes pontua que os princípios econômicos adotados pelo nazismo eram os mais adequados à crise do período, crise esta que não poderia esperar que o sistema voltasse a crescer sozinho. Para Keynes, a incerteza do contexto pode levar os indivíduos, de modo racional, a poupar, por medo de perder dinheiro, e caberia aos governos assumirem um papel regulatório. Com efeito, a Alemanha foi o único país que conseguiu sair da crise provocada pela depressão antes da guerra, o que os EUA e os demais países europeus só conseguiriam graças à deflagração do conflito. Não custa lembrar que a Alemanha tinha sido profundamente afetada pela depressão e, apesar da estabilização da moeda em 1924, a crise estava refletida no alto desemprego e foi agravada com a depressão de 1929. Em 1933, o desemprego chegava a 44% da força de trabalho alemã. Em

crescimento deve ser creditado à economia de guerra que antecede a Segunda Guerra Mundial soa, paradoxalmente, como uma confirmação desta conjectura, e não como sua justificativa nefasta: os EUA pautaram e pautam seu crescimento baseado em economias de guerra, sejam guerras factuais ou fictícias.⁷¹

Bernhard também centra sua artilharia contra a religião. Isto tem relação com a força da Igreja Católica na Áustria, onde a contra-reforma conseguiu reverter o avanço do protestantismo e do idealismo, imiscuindo-se no estado, como se viu. Mas a relação entre capitalismo e religião vai além deste posicionamento austríaco. No texto de Walter Benjamin “Kapitalismus als Religion” se lê:

Erstens ist der Kapitalismus eine reine Kultreligion, vielleicht die extremste, die es je gegeben hat. Es hat in ihm alles nur unmittelbar mit Beziehung auf den Kultus Bedeutung, er kennt keine spezielle Dogmatik, keine Theologie. Der Utilitarismus gewinnt unter diesem Gesichtspunkt seine religiöse Farbung.⁷²

Desta feita, não há dias santos para a celebração de seu culto extremo, pois o significado do culto é dado de forma imediata, sem dogmas, e todo dia e hora fazem parte de uma celebração ininterrupta.

Este grau de abstração exacerbado engendra-se a partir da gênese da mercadoria e do dinheiro, que tem na abstração o elemento estrutural que permite comparar quantitativamente o que apresenta qualidades distintas, como casas e mesas. O homem também se torna mercadoria e vende sua força de trabalho, categoria abstrata, sendo este um dos aspectos da alienação marxista. O próprio Marx não se utiliza da zona nebulosa da religião para discutir a forma-mercadoria por acaso ou por efeito metafórico fácil, mas por suas mediações constitutivas. Em Marx:

1936, já sob Hitler e por conta da economia de guerra, a Alemanha ostentava crescimentos da ordem de 9% ao ano, uma recuperação fantástica calcada na preparação para a guerra que, aliás, iria socorrer também os demais países. O New Deal de Roosevelt serviu apenas como atenuante.

⁷¹ Sobre isso, cf. Paulo Eduardo Arantes, “Guerra sem névoa. Uma digressão sobre o filme *The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara*”, dirigido por Errol Morris, 2003, que tematiza o documentário com Robert Strange McNamara, secretário de defesa dos EUA durante a crise dos mísseis em Cuba e da Guerra do Vietnã, intitulado no Brasil *Sob a Névoa da Guerra*.

⁷² W. Benjamin, “Kapitalismus als Religion”, em GS VI, p. 100-103.

Für eine Gesellschaft von Warenproduzenten, deren allgemein gesellschaftliches Produktionsverhältnis darin besteht, sich zu ihren Produkten als Waren, also als Werten, zu verhalten und in dieser sachlichen Form ihre Privatarbeiten aufeinander zu beziehn als gleiche menschliche Arbeit, ist das Christentum mit seinem Kultus des abstrakten Menschen, namentlich in seiner bürgerlichen Entwicklung, dem Protestantismus, Deismus usw., die entsprechendste Religionsform.⁷³

Quando o nazismo passa a ser visto como o ápice do processo de desenvolvimento abstrato próprio do capitalismo, o ajuste de contas escapa ao âmbito restrito da Áustria e se espraia para todos os rincões em que os pressupostos formais do capitalismo tomam posição: hoje, nenhum espaço está inerte.

Diferentemente do que ocorreu com os textos de Fritsch e Lebert, a autobiografia de Bernhard surge num momento oportuno também por um outro fator. A partir do início dos anos 70, escândalos políticos envolvendo a entrada de ex-nazistas no governo do Social-Democrata (e judeu) Kreisky (SPÖ) ganharam boa repercussão interna, embora não externa. Em 1970, quatro de seus ministros foram acusados de participação no nazismo, o que, além de um problema moral, gerava ainda um entrave legal: ex-nazistas só poderiam assumir cargos públicos quando não houvesse outra pessoa qualificada para o trabalho.⁷⁴ Kreisky não apenas os apoiou, mas se colocou na frente deles, como escudo. Seu salvo-conduto era sua origem judaica. Mais tarde, em 1975, defendeu o líder do partido liberal (FPÖ), Friedrich Peter, ex-pertencente às fileiras SS. Por um lado, Kreisky o fez por precisar de apoio político para o governo de coalizão. Por outro, Kreisky ficara preso, durante o Austrofascismo (1934-1938) junto com os nazistas, então proibidos de atuar oficialmente, não vendo nestes seus principais inimigos. Estas questões serão discutidas em profundidade, porém, quando do estudo sobre *Auslöschung*. Por agora, apenas a menção de que a discussão sobre este passado nazista, ainda vivo nas

⁷³ K. Marx, "Erste Kapitel – Die Ware", em *Das Kapital*, p. 93.

⁷⁴ "Kreisky gewann [...] die Wahl und setzte in den siebziger Jahren einen gesellschaftlichen Reformprozeß in Gang, für dessen Durchführung er allerdings gravierende ideologische Zugeständnisse hinsichtlich des Umgangs mit dem Nationalsozialismus, bzw. latenter antisemitischer Vorurteile, in Richtung neuer Wählerschichten machte." T. Albrich, "Holocaust und Schuldabwehr", em M. Gehler e R. Steininger (orgs.), *Österreich im 20. Jahrhundert*, vol. 2, p. 78. Cf. também, no mesmo volume, o artigo de O. Rathkolb, "Die Kreisky-Ära 1970-1983".

entranhas da vida em sociedade, começa na década de 70 a ganhar as ruas, embora ainda de forma incipiente, o que faz eco para um texto como *Die Ursache*. A partir de 1979, Bernhard se insurge, por meio de entrevistas e artigos para periódicos, contra Kreisky, tornando sua crítica ainda mais ácida, e sua participação no debate público mais visível, quase na entrada dos anos 80.

Em 1976 chega às livrarias *Der Keller. Eine Entziehung*, segundo volume da autobiografia. Se no livro anterior se tratava de suas vivências durante a guerra, especialmente na escola, aqui ele abandona esta e tenta ser aprendiz de comerciante num bairro mal-afamado de Salzburg, que ele escolhe a dedo por ser justamente o lugar para onde ninguém deseja ir: ele quer tomar a direção oposta, quase um mote deste texto (*in die entgegengesetzte Richtung gehen*). Uma passagem deste romance discute qual o estatuto da verdade que pode ser almejada pela literatura, e assinala em que medida não se pode deixar de lado o caráter artificial da linguagem:

Der Wille zur Wahrheit ist, wie jeder andere, der rascheste Weg zur Fälschung und zur Verfälschung eines Sachverhalts. [...] Wir beschreiben etwas Wahrheitsgetreu, aber das Beschriebene ist etwas anderes als die Wahrheit. [...] Die Wahrheit, die wir kennen, ist logisch die Lüge, die, indem wir um sie nicht herumkommen, die Wahrheit ist. Was hier beschrieben ist, ist die Wahrheit und ist doch nicht die Wahrheit, weil es nicht die Wahrheit sein kann. Wir haben in unserer ganzen Leseexistenz noch niemals eine Wahrheit gelesen, auch wenn wir immer wieder Tatsachen gelesen haben. [...] Es kommt darauf an, *ob wir lügen wollen oder die Wahrheit sagen und schreiben* [...]. Letzten Endes kommt es nur auf den Wahrheitsgehalt der Lüge an. (KEL, 29-30).

Aqui se encerra um projeto de escrita que serve de base para seu projeto literário, confirmando a primazia da mediação para se chegar à verdade. De fato, fica claro que o desejo de expressar a verdade dos fatos não pode ser realizado. A expressão é mediada, mesmo quando não o parece, mesmo quando só lemos fatos (*Tatsachen*), estamos na mentira. Esta falsidade é ainda falsificação (*Verfälschung*), de modo que o processo de criação como artificial fica evidenciado. Não se trata apenas de algo falso, mas de uma falsificação. Esta mentira é constitutiva e intransponível, mas não impede a escrita, no entanto. Pois a verdade factual é logicamente impossível, mas não a verdade da forma, que, como a língua, é forma tanto literária como social. Não se trata,

como aventado por parte da crítica, de apenas mais um entre tantos casos de contradição ou ambigüidade sem solução. Em primeiro lugar, deve haver a vontade de expressar a verdade, de alguém que escreve, de uma determinada posição, sem o que tudo se perde. Havendo este esforço, pode-se almejar o “teor de verdade da mentira”. Não uma verdade transmitida por uma linguagem instrumental, mas a verdade por trás da concepção mesmo de linguagem.

O uso do pronome nós (*wir*) tem implicações decisivas, não é apenas um cacoete expressivo, mas está relacionado com o carácter social desta verdade. Neste sentido, não se pretende, nesta autobiografia, atingir a fidelidade factual, que deve ser evitada por uma mediação fortemente marcada. Esta discussão passa necessariamente por Benjamin, quando trata da diferença da crítica e do comentário:

Die Kritik sucht den Wahrheitsgehalt eines Kunstwerks, der Kommentar seinen Sachgehalt. Das Verhältnis der beiden bestimmt jenes Grundgesetz des Schrifttums, demzufolge der Wahrheitsgehalt eines Werkes, je bedeutender es ist, desto unscheinbarer und inniger an seinen Sachgehalt gebunden ist. [...] Will man um eines Gleichnisses willen, das wachsende Werk als den flammenden Scheiterhaufen ansehen, so steht davor der Kommentator wie der Chemiker, der Kritiker gleich dem Alchimisten. Wo jenem Holz und Asche allein die Gegenstände seiner Analyse bleiben, bewahrt für diesen nur die Flamme selbst ein Rätsel: das des Lebendigen. So fragt der Kritiker nach der Wahrheit, deren lebendige Flamme fortbrennt über den schweren Scheitern des Gewesenen und der leichten Asche des Erlebten.⁷⁵

O teor de verdade da obra de arte perseguida pela crítica não se resulta em um realismo vulgar, que procuraria mimetizar a realidade, antes intenta recriá-la. O tema, no caso, é justamente seguir na direção contrária, o que noutras palavras equivale a repisar a história, e perceber que o passado está vivo, atualizado no presente; não é outro o intuito de Bernhard com esta autobiografia. No caso destes dois volumes até agora considerados, ir contra Salzburg, na direção do bairro considerado por todos – mesmo seus moradores – como o pior de Salzburg, e apontar para pessoas específicas: tudo isso faz parte da releitura de um passado na contramão, projeto que, como vimos, tem precursores, mas o modo como Bernhard o faz é próprio. Como se viu, a

⁷⁵ W. Benjamin, “Goethes Wahlverwandschaften”, em GS I-1, p. 125-126.

ligação com a sociedade é direta, e não o é. Deste modo, não quer uma autobiografia factualmente fidedigna, mas que almeje a verdade da forma, que é tanto social quanto literária, o que ele chamará na autobiografia de “teor de verdade da mentira”. Bernhard mente na autobiografia, criando-se nela como um personagem que assume posições de onde desfere sua verborragia. Entre outras posições, a de inimigo da Áustria e dos austríacos, ou seja, na tradição de Raymond, um *Menschenfeind*⁷⁶, de onde ataca a tudo e a todos, com o intuito de chocar e estimular um debate, normalmente contra as unanimidades, quaisquer que sejam, sem que participe com argumentos convincentes deste mesmo debate; ele participa antes como agitador. Esta linha de atuação procura obter eco, ressonância, e tem na provocação, que assim ascende à forma, posto que de antemão prevista e necessária para o pleno desenvolvimento da obra. Bernhard quer “imitar” a vida social, trazendo-a quase diretamente para o texto, mas sem “imitá-la”, posto que a mediação é não apenas necessária, mas o único caminho digno e autêntico para a realização de seu projeto.

Gerade diese Mängel und Fehler gehören genauso zu dieser Schrift als Versuch und Annäherung wie das in ihr Notierte. Die Vollkommenheit ist für nichts möglich, geschweige denn für Geschriebenes und schon gar nicht für Notizen wie diese, die aus Tausenden und Abertausenden von Möglichkeitsfetzen von Erinnerung zusammengesetzt sind. [...] Hier sind Bruchstücke mitgeteilt, aus welchen sich, wenn der Leser gewillt ist, ohne weiteres ein Ganzes zusammensetzen läßt. (ATEM, 57)

A falta lhe faz bem; não pretende o todo, impossível de ser alcançado, mas incorpora o erro como um ponto alto do seu processo de escrita. Trata-se de uma questão de rememoração, mas não uma que esteja ligada a uma pessoa, a uma psicologia, que o explique, mesmo em sua loucura, ou pelo menos como projeto: não há como alcançar o todo, a fratura e a quebra são constitutivas, e disto extrai sua vitalidade, pois cabe ao leitor penetrar este texto, de dois modos distintos: por um lado, aproximando-se deste cenário pintado pelo narrador; por outro, sendo repudiado por este. Pois a provocação

⁷⁶ F. Rumler escreveu um artigo sobre Bernhard com o título: *Alpen-Beckett und Menschenfeind*, em *Der Spiegel*, 31/07/1972, p. 98.

dos textos de Bernhard, cada vez mais direta, não se resume a uns poucos, mas almeja também o leitor, envolvido por sua linguagem sedutora que, sem qualquer aviso, ataca seu bom-senso com algum juízo arbitrário, ou que cansa pelas repetições incansáveis⁷⁷. Percebe-se uma leve ironia no próprio texto acima citado: a julgar por ele, tem-se a impressão que basta a vontade do leitor para que, facilmente, destes fragmentos se faça um todo. Ora, este salto é reconhecidamente impossível; o autor coloca uma armadilha para o leitor, instigando-o com isso. Qual a armadilha? Pelo texto da autobiografia, sabe-se, pela forma, que esta totalidade é falsa, a única que resta é negativa, da subsunção de todos à forma aniquiladora da modernidade, pautada pela forma da mercadoria. O autor mesmo se cria como um personagem, vendável, que melhora seu valor de mercado por suas provocações. E Bernhard não está alheio a isto, antes as aceita e incorpora, que é pressuposto de seu agir visando à extinção, como se verá no romance *Auslöschung*, base para sua escrita da história. Com Adorno:

Als Materialisation fortgeschrittensten Bewußtseins, welche die produktive Kritik des je gegebenen ästhetischen und außerästhetischen Zustands einschließt, ist der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke bewußtlose Geschichtsschreibung, verbündet mit dem bis heute stets wieder Unterlegenen.⁷⁸

O “teor de verdade da obra de arte”, nas palavras de Bernhard, “da mentira”, tem os traços de uma escrita da história inconsciente. Este o projeto que anima a escrita de Bernhard, e a autobiografia é uma das estações pelas quais este projeto ganha corpo, com a aproximação da realidade material, seja pelo formato autobiográfico, seja pela penetração da matéria social quase imediata, em perspectiva provocativa, o que se consegue por uma mediação exacerbada. Esta verdade afiança que todos estão submetidos à mesma opressão, que nos conduz à minoridade – não à maioria – da razão, e Bernhard faz graça disso com seus leitores.

⁷⁷ Como o próprio Bernhard diz numa entrevista: “Jetzt [...] konstruiert [man] eine Prosa, die die Leute langweilt, weil sie sagen: ‘Das ist mir zu blöd, drei Seiten ein Satz.’ Und das ist doch der Reiz, daß die denn sagen: ‘bäääh’. Und das ist noch ein Reiz, daß man was macht, was die Leute ablehnen und ihnen Widerstände macht.” Entrevista a K. Hofmann, *Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard*, p.33.

⁷⁸ T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, em *Gesammelte Schriften*, vol. 7, p.285-286.

Neste contexto, cabe bem uma das frases fundamentais de Bernhard: *In der Finsternis wird alles deutlich*.⁷⁹ Com Brecht: *Wir leben in finsternen Zeiten*. Mas quando esta escuridão se torna completa, total, talvez se possa ver alguma coisa, posto que não há nada que tire a atenção do vazio. Há aqui um intertexto que, neste cenário, faz todo sentido. Uma de suas peças, *Der Ignorant und der Wahnsinnige*⁸⁰, escrita especialmente para o festival de Salzburg (!), era uma espécie de resposta à Flauta Mágica, de Mozart – numa de suas provocações para a estréia de que fala Winkler – mas que não se restringe a Salzburg, antes cita em negativo o projeto da ilustração. Nesta peça, a atriz que faz a Dama da Noite, há décadas, está cansada das viagens, do estrelato, da família, e vez por outra tosse, como quem está com uma doença pulmonar. Apesar do seu sucesso, sua vida é vazia e ela se sente acabada, desmarcando inclusive a próxima apresentação. Ao final da peça, a rubrica coloca os personagens num bar, depois da apresentação, e as luzes vão se apagando, enquanto a Dama da Noite tosse, até a escuridão completa, que deveria durar dois minutos: contra a vitória da luz em Mozart, a escuridão completa seria o contraponto necessário, tendo em vista as feições atuais do capitalismo. Na estréia, as luzes de emergência permaneceram acesas, e o diretor Peymann exigiu que, para as próximas apresentações do festival, fossem apagadas, pedido negado pela direção do festival, por motivo de segurança. O diretor Peymann, então, recusa-se a apresentar a peça novamente, com o apoio de Bernhard. Este conclui que uma sociedade que não aguenta dois minutos de escuridão total pode muito bem passar sem sua peça.⁸¹

Sendo assim, não faz sentido seguir o caminho de Andreas Maier, que procura avaliar a forma da autobiografia e da escrita de Bernhard, mas ao fazê-lo, não obstante as ressalvas de que não se interessa pela fidedignidade factual do escrito, critica veementemente Bernhard por tentar se criar como um herói. Depois, ainda desanca a forma do texto, ao dizer que os conceitos mudam de sentido num momento e noutro, arbitrariamente, o que

⁷⁹ T. Bernhard, “Drei Tage” (Entrevista a Felix Radax), em *Der Italiener*, p. 82.

⁸⁰ T. Bernhard, *Stücke 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. A peça teve estréia no festival de Salzburg, em 29/07/1972, dirigida por Claus Peymann.

⁸¹ Cf. J. Dittmar (org.), “Die Identität des ‘Onkel Franz’ (1975/76)”, em *Sehr Gescherte Reaktion. Leserbrief-Schlachten um Thomas Bernhard*, p. 49-55.

enfraqueceria a obra, em chave tanto moral quanto estética. Para seus ataques se serve da obra de referência de Huguet, restando a seu cargo os acentos valorativos. A obra de Maier é daquelas muitas que acaba sendo boa pelo diagnóstico e ruim pelos desdobramentos críticos que elabora. O que ele diagnostica é pertinente, indo da dança dos conceitos ao caráter de permutabilidade dos pares antagônicos – se bem que com limites, não tão a esmo como ele tenta fazer crer –, passando pelo pouco caso com a veracidade dos fatos formalizados esteticamente. Quando faz disso seu cavalo de batalha para desvalorizar, mesmo moralmente, a obra de Bernhard, comete um erro tremendo. Pena que o tom do livro seja este, o de apontar os erros e fraquezas de Bernhard, o que, num volteio irônico, é a sua própria fraqueza.⁸² Nas palavras de Jahraus:

Sie [os personagens de Bernhard] sind Subjekte und ihre eigene Selbstverwerfungen gleichermaßen. Aber sie sind noch mehr: Sie sind nicht nur Rpresentanten auf der Figurenebene, sie sind ein Textkonstitutionsprinzip auf der Textebene. [...] Es geht nicht mehr wie bei Hofmannstahl um den gepflegten Ausdruck einer Krise des Subjekts, sondern die Krise des Subjekts erzwingt einen autoiterativen kommunikativen Proze.⁸³

Mesmo que Jahraus esteja se referindo especialmente aos personagens dos romances de Bernhard, penso que não há como diferenciá-los completamente. Há uma equiparação entre os personagens dos romances, que ganham vida e chegam a ser mencionados em entrevistas de Bernhard, e pessoas “reais” que se tornam personagens dos romances, como nos casos de Ritter, Dene e Voss, título de uma peça com estes três atores, que mais nada em comum com estes tem do que o título. E as entrevistas de Bernhard, bem como sua autobiografia, são escritos com a mesma língua que cria nos romances. Isto não implica que não haja diferenças entre eles: Murau é Bernhard e não é; há uma unidade entre os dois, necessária para a criação estética e afiançada pelo autor em entrevista, mas a própria mediação já impõe uma distância intransponível.

Retomando a biografia do autor, em 1948 surgem os primeiros sinais de

⁸² Cf. A. Maier, *Die Verführung Thomas Bernhards Prosa*, p. 158 ss.

⁸³ O. Jahraus, “Von Saurau zu Murau”, em M. Huber e W. Schmidt-Dengler (orgs.), *Wissenschaft als Finsternis?* p. 75.

uma pleurisia, que evoluirá para uma tuberculose. Num primeiro momento Bernhard será internado num hospital, numa ala para pacientes terminais, sendo depois conduzido para um sanatório com o intuito de se restabelecer. Descobre que este local está repleto de pacientes tuberculosos, doença que por fim também contrai. Estas doenças e peregrinações acompanharam-no por toda a vida e o condenaram a permanecer por grandes temporadas em clínicas e sanatórios, como num período quase ininterrupto entre 1948 e 1951.

Estes internamentos serão temas centrais em sua autobiografia, e que conjeturo estar entre as passagens mais decisivas de sua obra, pautando-se pela dialética entre construção estética e forma social – concepção de doença, de instituições como sanatórios, da relação médico-paciente, de ciência, da competição irracional mas inevitável, da família, da solidão e da morte; todas estas concepções em chave eminentemente históricas, socialmente compartilhadas. Cumpre reforçar que a autobiografia entra neste trabalho não como documento, mas antes e sobretudo como forma e configuração estética, por um lado, e conteúdo habilmente pinçado para realçar a posição do narrador.

Alle Patienten produzierten ununterbrochen Sputum, [...] als hätten sie keine vordringlichere Aufgabe, als Sputum zu produzieren, als feuerten sie sich gegenseitig zu immer grösserer Sputumproduktion an, ein Wettbewerb fand hier jedem Tag statt, so schien es, in welchem am Abend derjenige den Sieg davongetragen hatte, welcher am konzentrierten und die grösste Menge in seine Spuckflasche ausgepuckt hatte. [...] Das Labor wartete auf mein Sputum, alles in Grafenhof schien auf mein Sputum zu warten, aber ich hatte keines; schliesslich hatte ich den Willen, Sputum zu produzieren, nichts als diesen Willen, und ich versuchte mich in der Kunst des Spuckens, [...] aber ich produzierte nichts ausser immer grössere Halsschmerzen, mein ganzer Brustkorb schien entzündet. [...] Aber *ich musste spucken!* Alle forderten es von mir. [...] ich produzierte jetzt schon mit Sicherheit Sputum, [...] das Labor war zufrieden. [...] Nach fünf Wochen war es soweit, der Befund war: *positiv*. Ich war plötzlich Vollmitglied der Gemeinschaft. Meine offene Lungentuberkulose war bestätigt. (KÄL, 9-11).⁸⁴

⁸⁴ Não poderia deixar de mencionar a enorme dificuldade de citar pequenos trechos do texto bernhardiano. A estrutura das frases e do discurso obriga a um “recorte” pouco nítido. O movimento de intensificação e generalização - que culmina não poucas vezes em assertivas do gênero de *Das ist die Wahrheit*, depois negadas - é recheado de vaivéns, digressões e perda do foco objetivo. Este passo é constitutivo de sua estética e marca o caráter material e objetivo da concepção de verdade – que ainda é relativo, pois este percurso ocorre tantas vezes que

O volume autobiográfico *Die Kälte* apresenta como epígrafe uma citação de Novalis na qual se lê: “*Jede Krankheit kann man / Seelenkrankheit nennen*”, de modo que sua doença, que lhe teria sido praticamente impingida pelos médicos, pacientes e por ele mesmo, indica e representa ainda uma doença cultural, e daí social, econômica, política, humana. De quebra, instaura-se ainda uma soturna e ridícula competição, bem nos moldes da luta por mercados, da busca irrefreada da vitória: uma competição absurda entre doentes para produzir mais catarro. O saldo final nos mostra uma paródia macabra que alegoriza e ridiculariza a ânsia por produtividade. Este episódio vira do avesso a lógica perversa da índole mesma do competir: vence quem for o doente mais estropiado, mais acabado, e o resultado – que, necessariamente, deve ser quantitativo, posto sua ambição científica – é auferido pela comparação entre o volume e densidade de secreção pulmonar produzida por cada um.

Há algo no tom e no andamento desta passagem que remete às disputas em centros financeiros como de *Wall Street*, em filmes hollywoodianos. A lógica competitiva subjacente é a mesma nos dois casos – o que pode dificultar que se perceba a ironia e o escárnio do texto de Bernhard, que não deixa de ser sóbrio – mas o sinal está invertido, o que expõe o absurdo desta lógica. Assim, configura-se um jogo de esconder e mostrar levado às últimas conseqüências.

Uma soturna ética do trabalho emerge aqui com toda sua força, produzindo doença, morte, aniquilação, como de hábito. “*Das Labor wartete auf mein Sputum*” e “*Das Labor war zufrieden*”: *Labor* significa laboratório, mas a origem latina indica trabalho, e quero crer que esta acepção tem validade formal no caso: o Trabalho (como conceito, trabalho abstrato, parte do mercado) estava satisfeito, “eu cumpri as metas e sou merecedor de mérito, além de conseguir uma identidade; faço parte do grupo dos doentes terminais”. Estas formulações resumem esta ética, expressando-a agudamente, com o Trabalho posto como sujeito que exige resultados e avalia, redigindo veredictos. Ele, o homem, sente-se acuado, entregue a esta aniquilação que, por fim, o forma. A doença assume dimensão tanto física quanto psicológica,

esvazia seu conteúdo, ou o dialetiza, historiciza e relativiza, fazendo-o vivo, assim como o teor de verdade de Benjamin.

social e espiritual, como na epígrafe de Novalis. A relação médico-paciente não é outra senão a de sujeito-objeto da teoria tradicional, mas se engana quem não perceber que, de sujeito, o médico só tem sua consciência individual e social, ideologia explícita – o sujeito aqui é o Trabalho (como Labor). O médico é, objetivamente, um instrumento deste sujeito, que se traveste externamente como ciência. A ciência médica será aqui (como em *Frost*, de 1963, seu primeiro romance) a alegoria do modelo racionalista e prova cabal da dimensão estrutural de sua falência, da órbita da forma capitalista básica. Numa certa altura deste volume autobiográfico, o narrador-autor percebe que o tratamento que os médicos lhe receitam o destruirá, e deliberadamente toma remédios quando não deveria, ou não toma quando deveria fazê-lo, e credita a este procedimento sua recuperação assustadoramente rápida.

Infelizmente grande parte da crítica interpreta estas e outras passagens apenas como a reiteração eterna de seu ódio e rancor contra tudo e todos; nesta perspectiva tudo se resumiria a uma questão subjetiva, do autor, e não objetiva, referindo-se ao todo da sociedade. Esta resposta fácil e grosseira, contudo, está prevista pela obra, que não esconde a subjetividade. Estas não prescindem de uma posição subjetiva, mas o exagero e as ambigüidades dos narradores fazem confundir, propositalmente, os leitores. Digo propositalmente pois este erro ou engano interpretativo assume estatuto de forma no capitalismo, assomando como tal. O exagero da subjetividade nos faz passar para o lado oposto, como que num transbordar conceitual: a objetividade material mais nua e crua se traveste na mais aguda subjetividade. Porém não é preciso muito esforço para perceber que não se trata de um caso psicológico, para terapeutas, mas sim para hermeneutas. Um dos comentadores de Bernhard, Hermann Korte, diz:

Aber seine 'Übertreibungskunst' reicht über die Poetik einer literarischen Gattung in der Masse hinaus, wie sie gleichsam eine potenzierte, radikalisierte Form ästhetischer Negation sein will. Sie treibt jede Reflexion, jede Denkform, jeden Satz auf die Spitze und entzieht sich der Diskursivität der Rede. Ihr Ziel ist nicht die epische Darstellung einer Welt, sondern deren Destruktion in Form eines fortwährenden Monologs. Jede auktoriale Erzählgestus wird schon in Ansatz dadurch ad absurdum geführt, dass der Erzähler sein eigenes Urteil und seine Kompetenz, eine Geschichte zu erzählen, in den Idiosynkrasien seiner

Quando o “*gestus* narrativo” é tensionado ao absurdo, essa subjetividade destrói a si mesma, e nos escombros pode-se vislumbrar o quadro objetivo que sustentava aquele ponto-de-vista sem nexos. O “eu” que fala é material para a explosão da linguagem, e onde tudo se origina; mas não a partir do nada, pois a história está incrustada na língua, que assim é tanto criadora quanto está esgotada, pelo peso da história, incluindo mesmo aquilo que foi deslocado da memória pela violência material no plano social, em se pensando no caso austríaco.

O narrador-autor parece devanear ao discorrer sobre aquela competição absurda e improvável, ou quando inverte as recomendações médicas para se reestabelecer. Porém os médicos, efetivamente, não estavam preocupados com ele, não o tratam como ser humano integral, mas como objeto, mero caso estatístico; todos esperam que ele morra pela suposta gravidade da doença que contraíra, e o colocam num corredor para os desenganados, no que se enganam – sem trocadilho. Da mesma ordem das considerações acima, a respeito de Dostoiévski, diz Adorno:

De fato, os romances que hoje contam, aqueles em que a subjetividade liberada é levada por sua própria força de gravidade a converter-se em seu contrário, assemelham-se a epopéias negativas. São testemunhas de uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo, convergindo com a situação pré-individual no modo como esta um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentido. [...] Mas, na medida em que essas obras de arte encarnam sem compromisso justamente o horror, remetendo toda a felicidade da contemplação à pureza de tal expressão, elas servem à liberdade, da qual a produção média oferece apenas um indício, porque não testemunha o que aconteceu ao indivíduo da era liberal.⁸⁶

Não assusta que a sua liberação por alta médica consista noutro erro, pois a doença não cederá. Seu tratamento inclui uma bolsa de ar interna, que deve ser enchida por um golpe na boca do estômago, desferido em geral pelos residentes sem experiência, o que faz destas visitas ao hospital verdadeiras

⁸⁵ H. Korte, “Dramaturgie der Übertreibungskunst”, em *Text+Kritik – Thomas Bernhard*, Heft 43, p. 89.

⁸⁶ T. W. Adorno, “Posição do narrador no romance contemporâneo”, em *Notas de Literatura I*, p. 62-63.

sessões de tortura. O narrador-autor ensina os jovens médicos a proceder de modo correto. O descaso e o desprezo são gritantes. Esta a mais nua objetividade.

Por fim, o último volume, *Ein Kind*, tem como tema sua primeira infância, sendo anterior cronologicamente aos primeiros volumes. O efeito é calculado: já impregnado pelos revezes e realizações de todos os gêneros enfrentados pelo narrador-autor, este futuro penetra o passado e o significa. O passado, já denso por si só, será rememorado em virtude da criação deste personagem, que é o próprio Bernhard. Ocorre uma inversão na lógica tradicional: o mais jovem recebe como herança maldita o futuro. O passado não explica o futuro, como seria de se esperar, mas o contrário: no futuro está a chave que permite penetrar o passado e significá-lo, como numa explosão que liga o presente a um determinado passado, iluminando-o, permitindo que as relações façam sentido. O presente acende e ativa o passado, que esperava por esta salvação realizada pelas gerações posteriores. Com Benjamin, a história não deve ser vista como uma continuidade de eventos memoráveis, mas por saltos, por “afinidades eletivas” que fazem uma época citar outra.

No caso em questão, por exemplo, lê-se em *Ein Kind* que Bernhard nasceu na Holanda, em Heerlen, para onde sua mãe se mudara para tê-lo. O motivo: a mãe era solteira, e muito provavelmente seria expulsa de casa por conta desta gravidez sem a bênção da Igreja. Sendo assim, muda-se de país e vai trabalhar de empregada doméstica, deixando o filho por alguns meses quase sozinho. Estamos em 1931, mas esta violência desmedida, operada em silêncio, já traz em si a marca do que será depois o nazismo. Assim se configura, com Vogt, o “fascismo do dia-a-dia” de que fala Ingeborg Bachmann. “Im privaten Bereich, so Bachmann, generieren und tradieren sich jene subtilen Unterdrückungsmechanismen, die sich im Faschismus politisch durchsetzen konnten.”⁸⁷ Estes mecanismos se sobrepõem uns aos outros, como o próprio Bernhard escreve nas notas para a escrita do capítulo Onkel Franz, de *Die Ursache*:

⁸⁷ S. Vogt, “Zur Sprache bringen. Thomas Bernhard als politischer Autor”, em J. Hoell *et al.* (orgs.), *Thomas Bernhard – Eine Einschärfung*, p.12.

[...] drei 'Haupt-Vernichtungen'... [...] Zuerst wie beim Tier animalisch Zeugung, Geburt, dann aus Mangel an eigenen, Gefühlsvernichtung durch die stumpfsinnigen, egoistischen Eltern, Vernichtung der Seele durch die Kirche und Vernichtung des Geistes durch die Schule – so steht der völlig zerstörte und vernichtete Mensch dann da.⁸⁸

A aniquilação praticada pela escola e pela igreja não tem como contrapartida a família, esta é antes uma outra instância de sua aniquilação, de modo que há algo que unifica estas três esferas: a forma social. Quando Bachmann fala do nazismo penetrando o seio familiar, deve-se entender que esta forma não vem de fora, mas está presente em cada uma das reproduções da vida em sociedade. Bernhard leva isso até o nascimento e, mais longe ainda, ao próprio ato de procriação: até aquilo tido como natural entra na sanha desta forma, que não deixa nada de fora. De fato, a procriação tem uma fundamentação econômica em nossa sociedade, e há mesmo políticas estatais de aumento da taxa de natalidade, sem o que o desenvolvimento econômico fica limitado. A prevalência do social sobre o individual também se vê por esta inversão: antes a vivência do nazismo, da escola, da igreja, instituições sociais por excelência, depois o seu nascimento, com suas idiossincrasias, que deixam de ser apenas individuais pela penetração daquelas vivências posteriores em seu nascimento; assim, ganha estatuto social. A repetição incansável de adjetivos duros e implacáveis mimetiza o destroçar das pessoas, um mastigar monótono e contínuo, que se incumbe sem emoção desta tarefa aniquiladora.

Uma outra cena que merece destaque por seu caráter alusivo à escrita de Bernhard é o episódio em que a criança, que acabou de aprender a pedalar, tentar ir com a bicicleta do padrasto até Salzburg, visitar uma tia. Apesar do início promissor, e da grandeza da cena, que o erigiria em herói, quebra-se a corrente (e o encanto) e o garoto cai da bicicleta. Ajudado por pessoas, chega de noite em casa e, com medo das repreensões e de apanhar, anda até a casa do avô, seu protetor: o caminho de volta à casa é indireto, doloroso e tortuoso. Findo o episódio, o garoto Bernhard encontra-se com um amigo, e conta a este todo o acontecido e, ao fazê-lo, percebe que se recria como herói, fazendo mesmo os momentos de queda e humilhação ganharem efeito contrário,

⁸⁸ T. Bernhard, *Autobiographie (Werke in 22 Bänden)*, vol. 10, p. 533.

conseguido pela mediação da palavra, que o salva, e o repõe como herói. A cena pode ser tomada em negativo, como faz Maier, que vê aqui um modelo para a narrativa: mentir para se construir como herói. Vejo pelo lado oposto: o decisivo, no caso, é a exposição de todo o processo, que vai da rememoração à desfiguração pela escrita, criativa, que se faz passar aos ouvidos do outro como autêntica, mas não o é. Só pode achar as armadilhas quem sabe montá-las: este o princípio que tenta deixar tudo à mostra, que produz algo diferente da realidade, fala dos bastidores, em primeiro lugar, e se desnuda sem esconder nada. A cena toda merece consideração especial. Atualizando também a cena que remonta a mais de 40 anos, o narrador-autor se lembra que estivera com este amigo de infância há poucos anos atrás: estava liquidado, fechado em sua casa. O pai cometera suicídio, ele se isolara e não recebia nem falava com ninguém há anos, só abre a porta a Bernhard quando este diz “Thomas”: a voz da criança. E o narrador-autor rememora a sua narração do episódio da bicicleta tendo em vista esta visita de alguns anos atrás, e assim temos o presente formado por quatro tempos passados: a cena da bicicleta, sua narração ao amigo, sua visita a este e o momento em que escreve, deixando evidente a densidade do presente que ativa, pela rememoração, via mediação literária:

Durch meine Spekulation [quando escreve] blickte ich durch den Unmenschen Schorschi [o tempo da visita, poucos anos atrás] auf unsere gemeinsame Kindheit [narra a história da bicicleta]. Sie war noch immer da, sie lebte. [...] Ich sehe diese Szene deutlich. [...] ich setzte mich mit ihm in sein kaltes Zimmer und erzählte ihm meine Geschichte. Sie hatte die erwartete großartige Wirkung auf ihn. [...] Ich selbst genoß meinen Bericht so, als würde er von einem ganz anderen erzählt, und ich steigerte mich von Wort zu Wort und gab dem Ganzen, [...], eine Reihe von Akzenten, [...] [die] sogar zusätzliche Erfindungen waren, um nicht sagen zu müssen: Lügen. [...] ich [war] überzeugt, daß man ihn [o narrado] als ein wohl gelungenes Kunstwerk auffassen mußte, obwohl kein Zweifel darüber bestehen konnte, daß es sich um wahre Begebenheit und Tatsachen handelte. [...] Ich hatte die Fähigkeit, mein klägliches Scheitern am Ende mit ein paar kurzen Sätzen zu einem Triumph zu machen. Es war mir gelungen: der Schorschi war an diesem Morgen überzeugt, daß ich ein Held bin. (KIND, 25-26)

Assim se constrói um escritor: com Honold, os cinco volumes autobiográficos de Bernhard não são documentos autênticos de uma infância e juventude terríveis, mas uma socialização literária: “den Weg des Kindes zum Dichter”⁸⁹. Ao mesmo tempo em que reforça o caráter de mediação da obra de arte, ele atesta que não são nada mais do que fatos, que só podem existir enquanto criados e, por isso, neste sentido, são verdadeiros. Nada escapa a esta linguagem a que tudo se reduz em Bernhard, e de onde partem para nada menos do que a história. A autobiografia de Bernhard se diferencia da maioria das autobiografias: “Bernhard hat den Bericht völlig in den Bereich seiner Sprache hereingezogen.”⁹⁰ Este o caminho trilhado por Bernhard, e que o permite, ao mesmo tempo, trazer a realidade quase imediatamente para seus textos (com as provocações, os nomes, os ataques etc), mas o fazer por sua linguagem peculiar, que não se deixa esquecer durante o processo de leitura, não serve nunca como mero instrumento de transmissão de significados.

Seguindo esta argumentação, constitui erro grave encaixar Bernhard como um representante do que se chamou *Nova Subjetividade* (ou *Nova Interioridade*), levando-se em conta a escrita autobiográfica, como fez, por exemplo, Wilfrid Barner. Esta tendência literária tem suas bases numa redescoberta do “Eu” nos países de língua alemã, na esteira de um sentimento de impotência gerado pela repressão e inviabilidade das demandas de 68, desaguando em desilusão e falta de esperança. Como resposta a esta frustração, teria havido o escape da arena política em direção a uma preocupação “hipocondríaca e atormentada em relação aos sentimentos e feridas do eu”⁹¹. A mudança das relações sociais e da sociedade teria sido posta de lado em função de um aprofundamento de questões focadas no indivíduo e em sua complexidade.

É verdade que os narradores de Bernhard são fortes e insinuantes, e que, a partir de 1975, pode-se interpretar uma volta ao “eu” motivada pelo formato autobiográfico. Mas isto seria deixar de ver que o projeto autobiográfico não cria um “eu” fechado em si mesmo, antes pretende lidar com o passado e a

⁸⁹ A. Honold, “Bernhards Dämonen”, em J. Hoell et al. (orgs.), *Thomas Bernhard – Eine Einschärfung*, p. 18.

⁹⁰ W. Schmidt-Dengler, *Bruchlinien*, p. 306.

⁹¹ W. Barner, *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, p. 626. (Minha tradução).

história austríacas, abandonando a concepção de arte que se fecha sobre si mesma, como um santuário, querendo tornar-se permeável à matéria social. A relação entre autor e personagem torna-se interna, assim como aquela entre ficção e realidade, cuja discussão entra pelo texto. A autobiografia não é factual, antes cria um personagem, o que acaba se tornando uma armadilha para o leitor.⁹² Interessa sobretudo o processo de escrita e a concepção de linguagem, que está no centro da dinâmica da obra. “Die Figur Bernhards wandelt sich zu einer Kunstfigur, sie gestaltet sich nach den Figuren des eigenen Opus. Die Sprache [...] haben Verfügungsgewalt über die Biographie des Autors gewonnen.”⁹³

Na Áustria o clima era especialmente propício para o surgimento de novas formas, dada a experiência de crise pela qual o país passara a partir da Primeira Guerra Mundial. A hegemonia histórica que o país possuía foi abruptamente desfeita em 1918, e a aposta num “Reich de Mil Anos”, unida à Alemanha de Hitler, leva a Áustria a uma perda de significado internacional ainda mais profunda. O país foi, então, de acordo com diversos autores, maquiado como uma “disneylândia alpina” – um centro turístico calcado numa tradição velha, gasta e obsoleta, com salas e teatros famosos cheios de pompa e sem valor –, que tentava esconder ressentimentos, preconceitos e escândalos de um país tomado pela corrupção e marcado por um antisemitismo encalacrado e arraigado. Este quadro pintava uma realidade com cores provocativas para autores como Peter Handke, que utiliza o “xingamento do público” como estratégia discursiva em seu primeiro sucesso, o que vem a se constituir em uma característica desse movimento. À Áustria teria faltado o *mea culpa* em relação ao seu passado recente, recalando modos de pensar e ser que deveriam ser expostos, discutidos e questionados. Disto se depreende uma linhagem formal historicamente localizada, dentro da qual se insere Thomas Bernhard, que, por seu lado e meios, também instaura um diálogo complexo e nada amistoso com seu país e seus leitores. No entanto, comete-se erro grave ao restringir seu ataque ao modo de proceder austríaco, sem atribuir o devido crédito à forma capitalista subjacente que capitaneia esta perspectiva; isto não obstante assumir determinadas formas na Áustria,

⁹² Cf. U. Betz, *Polyphone Räume und karnavalistisches Erbe*, p. 299-307.

⁹³ W. Schmidt-Dengler, *Bruchlinien*, p. 316.

passagem essa exigida pela interpretação da obra bernhardiana.

EXCURSO: DIÁLOGO POSSÍVEL ENTRE PERIFERIAS DO CAPITALISMO

Assim se configura um diálogo possível e pertinente entre literaturas na periferia do capitalismo. Embora tão distantes cultural e historicamente, a “dialética da malandragem” articulada por Candido⁹⁴ na relação entre forma social e forma literária, cujos pressupostos foram expostos e discutidos por Schwarz⁹⁵, guarda um paralelo com a dialética entre a “disneylândia alpina” – caracterizada por sua cultura elevada, por uma história imperial com pompa e circunstância, por ser um centro turístico mundial – e o seu desprezo e desvalorização do outro, do diferente, seu antisemitismo e seu passado não debatido e enfrentado. A boa inserção do castelo Wolfsegg no capitalismo será um dos pontos-chave do romance *Auslöschung*, não obstante a construção remeter ao Império Habsburgo, supostamente com outros valores.

Um dos caminhos da inserção capitalista postula uma “vocalização turística” que cria imagens consumíveis de virtude, nobreza, arte elevada, por trás da qual mascara ódios e ressentimentos provocados pela destituição de sua relevância histórica e política, que marca indelevelmente as relações sociais e a psicologia individual – encobertas e escondidas pela forma-mercadoria, que assume o papel ativo desta relação entre homens, agora disfarçada pela “naturalização” das relações entre mercadorias. Uma casca aristocrática seria então preservada e reposta como itinerário para sua assimilação no mercado burguês; assim a Áustria seria alçada à condição de um grande palco na Europa após a Segunda Guerra Mundial, cultivando para si mesma uma imagem que lhe traria tanto identidade e dignidade quanto dinheiro, mas ao custo de alijar do debate a discussão fundamental e que permanece latente na forma social; esta será vivida, sentida e esteticamente elaborada pela cultura.

Assim se pode entender o que Renato Mezan chamou de “amor ao

⁹⁴ Cf. A. Candido, “Dialética da Malandragem”, em *O discurso e a cidade*, p. 19-54. Especialmente ao tratar da dialética entre ordem e desordem **num só corpo, necessariamente**, para caracterizar o processo de formação do caráter nacional, à margem mas inserido no capitalismo central.

⁹⁵ Cf. R. Schwarz, “Pressupostos, salvo engano, da ‘Dialética da malandragem’”, em *Que horas são?*, p.129-155. Schwarz evidencia o papel especial da crítica imanente para as letras nacionais, chamando a atenção para o risco da importação de métodos pré-concebidos obstruir a interpretação da obra e o entendimento das idiossincrasias de nossa formação social.

clássico” nas artes e costumes como forma de recalcar o passado recente e reconstruir a identidade numa moldura vendável.⁹⁶ Para Hermann Broch, o estado austríaco na segunda metade do século XIX, tanto no domínio intelectual, como no político, era bom para ser guardado num museu:

Das Museale war Wien vorbehalten, und zwar als Verfallszeichen, als österreichischen Verfallszeichen. Denn Verfall im Elend führt zum Vegetieren, doch einer im Reichtum führt zum Museum. Das Museale ist Vegetieren im Reichtum, ist heiteres Vegetieren, und Österreich war damals noch ein reiches Land.⁹⁷

Se Paris transformava as formas do *Ancien Régime* e se tornava, nas palavras de Benjamin, a “capital do século XIX”, a Áustria se acomodava em seu provincianismo, abrindo mão da categoria de metrópole europeia que ostentou no barroco, não pouco pela força do catolicismo. Também Adolf Loos, nos idos de 1890, destaca o aspecto “Potemkin” da arquitetura de Viena, uma cidade de ilusão, que se pavoneia aristocrática, no contexto da era burguesa, procurando apagar as diferenças sociais.

Desta feita ganha espaço o debate sobre o caráter psicológico da anexação nazista (*Anschluss*) em 1938: houve uma rendição ou uma adesão? Não é à toa que este tema surge com força total na última peça de Bernhard, *Heldenplatz*, com estréia no jubileu (1988) da referida anexação precisamente no *Burgtheater*, a alguns metros da praça onde ocorreu o discurso de Hitler para o júbilo de milhares de austríacos. A peça tematiza a permanência – e mesmo a potencialização – daquele estado de espírito pelos 50 anos seguintes; uma das personagens (Frau Professor Schuster) afirma escutar, continuamente, horrorizada, a fúria da multidão delirante naquele dia, que se tornara mais enérgica 50 anos depois.

A ausência de mudanças, de movimento e de alternativas, própria da segunda metade do século XX sob o véu do desenvolvimento tecnológico e de alguns paliativos – como o *Welfare State* –, ganha nesta peça uma representação pungente. Ora, esta dialética, aqui apenas esboçada, deve ser lida como uma maneira própria de inserção capitalista que, na Áustria, se configura numa perspectiva específica, mesmo atrasada, em relação ao resto

⁹⁶ Cf. R. Mezan, *Freud, pensador da cultura*.

⁹⁷ H. Broch, *Hoffmannsthal und seine Zeit*, p. 49.

da Europa. Não custa lembrar que os Habsburgos do Império Austro-Húngaro são destituídos do poder apenas após a Primeira Guerra Mundial.

Este movimento pode ser melhor observado nas crises e sob o ponto de vista da periferia, visto que a inserção traz consigo ambigüidades e contradições próprias para casar com a lógica ideológica do capital – que por este processo podem se tornar mais visíveis pelo desajuste⁹⁸ e gerar o que Francisco de Oliveira alcunhou, em nossas terras, de *O Ornitorrinco*, num livro ímpar sobre a formação nacional.

Crise e periferia do capitalismo são características da obra de Thomas Bernhard, tanto em termos temáticos, discursivos e formais, configurando-se como um dos motivos que tornam o seu estudo relevante. A crítica que acentua sua verve demolidora contra a Áustria perde-se ao não realizar o próximo passo, necessário, previsto pela obra: sua localização nacional não o particulariza e desqualifica, mas antes especifica o lugar de onde se fala, e parte daí para discutir a forma social subjacente.

Sendo assim, a guinada para o “Eu” funciona como um salto em direção à matéria social, diria mesmo como uma politização da estética contra uma perspectiva cara ao desenvolvimento social austríaco. A recriação de uma identidade própria como berço de uma cultura milenar passa pela valorização da cultura na esfera política, que coloca a divulgação desta cultura como um dos pilares de sua reconstrução. Os meios culturais ganham polpudos subsídios estatais, e a cultura se burocratiza, tendo em vista sua massificação. Este quadro forma o pano de fundo contra o qual se insurge o romance *Holzfällen*, motivo pelo qual este tópico será desenvolvido mais tarde. A Áustria conta cada vez mais com os dividendos do turismo. Esta “politização da estética” é regressiva e conservadora. Tudo isso leva ao aspecto musealizado, já comentado noutra parte, que será “citado”, e contra o qual Bernhard arma suas invectivas ao longo da obra, visando outra “politização da estética”.

⁹⁸ Este argumento será desenvolvido com todo vigor e pungência no capítulo “As idéias fora do lugar” (R. Schwarz, *Ao vencedor as batatas*, p. 9-32). Neste texto, o autor argumenta a respeito do Brasil e faz referência por analogia à literatura russa, dizendo: “O que é um modo, também, de indicar o alcance mundial que têm e podem ter as nossas esquisitices nacionais. Algo de comparável, talvez, ao que se passava na literatura russa. Diante dessa, ainda os maiores romances do realismo francês fazem impressão de ingênuos. Por que razão? Justamente, é que a despeito de sua intenção universal, a psicologia do egoísmo racional, assim como a moral formalista, faziam no Império Russo efeito de uma ideologia ‘estrangeira’, e portanto localizada e relativa.” (p. 27)

Veremos nos estudos sobre os romances, especialmente em *Auslöschung*, como isto se dá.

Os anos 80 na Áustria: literatura e sociedade

A publicação da autobiografia é concluída em 1982, início de uma década na qual Thomas Bernhard irá se imiscuir cada vez mais no debate público, seja por meio de artigos para jornais, de entrevistas, de escândalos e de sua própria obra. André Müller, um insistente jornalista que, a muito custo, conseguiu duas grandes entrevistas com Bernhard (uma em 71, outra em 79), afirma: “In den folgenden Jahren [ou seja, nos anos 80] schlug seine Medienscheu in eine geradezu exhibitionistische Lust an öffentliche Auftritten um.”⁹⁹ Em seus textos, também se nota uma diferença em relação ao percurso que vim acompanhando. Traços autobiográficos penetram seus romances, tornando ainda mais difícil a discussão sobre este caráter em sua obra. Deste modo, em *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft*, de 1982, mesmo ano em que publica *Ein Kind*, fala sobre sua amizade com Paul Wittgenstein, sobrinho de Ludwig. Sua estada no sanatório de Steinhof, na ala de doentes pulmonares, assim como a de Paul, na ala de psiquiatria, é verídica. A edição de bolso da Suhrkamp diz com todas as letras que este romance continua sua autobiografia onde esta havia sido interrompida, indo de 1967 a 1979. Nas palavras de Alfred Pfabigan sobre a presença imediata da realidade social: “[...] die bis ins Spätwerk reichende unmittelbare Präsenz des Autors im Text, das Netz von Anspielungen auf eigene Erlebnisse und auf die – reale oder phantasierte – Familiengeschichte [...]” Mas isto não é suficiente para nivelarmos autor e personagens: “Strauch ist Bernhard, ist nicht Reger; Reger ist Bernhard, ist nicht Murau; Murau ist Bernhard und so fort.”¹⁰⁰

Os livros não se passam mais em *Weng*, como *Frost*, ou numa mina de cal, como em *Das Kalkwerk*, nem em Castelos afastados como em *Verstörung*. O romance *Der Untergeher* fala sobretudo de Salzburg, *Alte Meister. Eine Komödie* se passa numa sala do *Kunsthistorisches Museum*, de Viena, *Holzfällen. Eine Erregung* está cravado em Viena, e mesmo *Auslöschung. Ein*

⁹⁹ A. Müller, “Prefácio”, em *André Müller im Gespräch mit Thomas Bernhard*, p. 5-6.

¹⁰⁰ A. Pfabigan, *Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment*, p. 19.

Zerfall tem como palco o castelo Wolfsegg, que poderia ser visto de uma das casas que Bernhard compra após seu sucesso como escritor.

Estamos entrando numa fase que, para Andreas Herzog, tem como título: “Das theatralische Sprechen auf der österreichischen Bühne.”¹⁰¹ O título é sugestivo, pois traz a metáfora teatral para o primeiro plano, assim como a Áustria como palco onde este teatro se realiza, um teatro pautado pela palavra. Neste artigo, Herzog mostra como, a partir da segunda metade dos anos 70, num crescendo em intensidade e virtuosidade, Bernhard procura entrar em rota de colisão calculada com a opinião pública. Seus interesses estão cada vez mais voltados para a arena política, mas sempre por meio de seu projeto estético, que passa a abranger toda e qualquer aparição pública do autor, que nas entrevistas se coloca como seus personagens:

[...] mit dem Namen Bernhard ein Diskurs benannt wird, der an der Schnittlinie von Literatur und Politik gelagert ist, und daß kaum ein Autor über das Ghetto des Innerliterarischen hinaus in Österreich so nachhaltig wahrnehmbar und wirksam geworden ist, daß sich etwa Peter Handke genötigt sah, von einer Ära Bernhard sprechen zu wollen und nicht von einer Ära Waldheim, die nach den Unruhen eben des Jahres 1986 im Jahre 1992 sanft zu Ende ging.¹⁰²

Esta é a conclusão a que chega este autor a partir da obra de Bernhard nos anos 80. A afirmação de Handke, ainda mais, não é pouca coisa: o escândalo Waldheim é daqueles poucos casos que contam com a unanimidade de gregos e troianos; não importa como se julgue o episódio – pró ou contra Waldheim – todos concordam que representa um momento de virada na Áustria, tanto no âmbito político como no sócio-cultural, no plano nacional como no internacional.

Conhecido como Waldheim-Affäre, ou Escândalo Waldheim, refere-se às revelações sobre o passado nazista do candidato à presidência austríaca, publicadas pela revista Profil. A investigação foi instigada, ao que tudo indica, pelo então Kanzler Fred Sinowatz em conversa reservada. Sinowatz envolveu-se tanto com o caso que, com a vitória na corrida presidencial de Waldheim,

¹⁰¹ A. Herzog, “Vom Studenten der Beobachtung zum Meister der Theaterkunst. Bernhard I, Bernhard II, Bernahrd III”, em *Bernhard-Tage Ohlsdorf*, p.112.

¹⁰² W. Schmidt-Dengler, *Vorlesung zur österreichischen Literatur 1990-2000*, cópia mimeografada, p. 2.

acabou renunciando, indicando como seu sucessor o então ministro das finanças Franz Vranitzky. Investigação feita, reportagem publicada, escândalo armado. Mesmo após comprovadas sua participação na cavalaria das Waffen-SS e, em decorrência disso, das suas mentiras, Waldheim vence as eleições. Ou seja, isto ocorre a despeito de seu passado, pois suas negativas – verdadeiras reconstruções por retalhos bem escolhidos de uma memória “seletiva” – foram menos eloqüentes e convincentes do que as três estratégias que adotou como defesa. Em primeiro lugar, teria apenas cumprido com suas obrigações. Em segundo, colocou-se como vítima de um complô orquestrado, em grande medida, pela comunidade judaica internacional. Por fim, empostou a voz como patriota empedernido. E vence as eleições tendo ainda, contra si, a opinião pública internacional, tendo sido listado na *Watchlist* como criminoso de guerra, e assim proibido de entrar nos EUA, mesmo sendo o presidente eleito da Áustria, só recebendo boa acolhida nos países árabes.¹⁰³

Além disso, a efervescência internacional nesta década, com a crise econômica e a falência dos estados que levou ao início das guinadas neoliberais na Inglaterra de Thatcher e nos EUA de Reagan, além das crises no bloco soviético, com o caso do sindicato Solidariedade, na Polônia no início dos anos 80, trazem uma instabilidade que aumenta a pressão interna na Áustria, que no final da década estará às voltas com a possibilidade de fazer parte da União Européia, o que muitos autores consideram uma mudança radical na política externa austríaca.¹⁰⁴ Deve-se lembrar que há dois aspectos legais que devem ser contornados – e o foram. Primeiro, a Áustria se comprometera a ser militarmente neutra, como a Suíça, e a unificação européia poderia ir contra isso. Além disso, a Áustria não poderia se unir à Alemanha, o que ficaria caracterizado com este passo.

Sobre *Holzfällen. Eine Erregung e Auslöschung. Ein Zerfall.*

¹⁰³ Cf. M. Gehler, “Die Affäre Waldheim: Eine Fallstudie zum Umgang mit der NS-Vergangenheit in den späten achtziger Jahren”, em M. Gehler e R. Steininger (orgs.), *Österreich im 20. Jahrhundert*, vol. 2, p. 355-414. Cf. também o excelente (e famoso) ensaio de J. Haslinger, *Politik der Gefühle. Ein Essay über Österreich*, Frankfurt am Main: Fischer, 2001 (versão ampliada do texto original de 1987) e o livro de R. Menasse *Das war Österreich*.

¹⁰⁴ Cf. M. Gehler, “17 Juli 1989: Der EG-Beitrittsantrag. Österreich und die europäische Integration 1945-1995”, *op. cit.*, p. 561 ss.

Tendo este quadro em vista, Bernhard segue, de modo conseqüente, duas linhas que venho perseguindo ao longo deste capítulo, que se reforçam mutuamente. Por um lado, uma provocação conseguida pela entrada quase direta da matéria social para dentro do romance, por meio da palavra mediada: impureza na autonomia da obra de arte que está relacionada com a forma social que engendra a modernidade.¹⁰⁵ Esta linha vai culminar em *Holzfällen*, que não por acaso tem como subtítulo *eine Erregung*, num nível de provocação que se eleva ao nível formal, como se verá, e que chegou a ser retirado das prateleiras antes de ser posto a venda, por obra de um processo na justiça movido por Gerhard Lampersberg. Por outro lado, a alteração com a história recente austríaca, que deve ser relida a contrapelo, buscando justamente na linguagem o outro discurso que foi abafado, reprimido e esquecido: esta linha leva até a obra considerada seu *Opus Magnum*, *Auslöschung*. Um escândalo como o Waldheim faz com que as duas perspectivas ganhem asas, entre outras coisas porque o momento histórico é propício, diferentemente das condições das duas décadas anteriores: agora Bernhard pode obter o eco que considera fundamental e, nas palavras de Schmidt-Dengler, fazer os austríacos falarem.¹⁰⁶

Auslöschung é um livro extensivo e intensivo ao mesmo tempo: tudo corre no sentido do enterro, em Wolfsegg, relatado pelo narrador sob o impacto da morte dos familiares. Mas é extensivo pois, por meio sobretudo de um ponto de vista alegórico, inclui todos os grupos sociais, dos aristocratas e burgueses aos serviços e proletários, passando pelos artistas e mesmo pelo olhar estrangeiro, da Itália, contraponto de Wolfsegg, alegoria da Áustria. Também no tempo é extensivo, e a reescrita desta história como extinção nos leva do barroco ao Biedermeier, passando pelo Império Austro-Húngaro, pela Primeira República, pelo Austrofascismo, pelo Nazismo e, sobretudo, pela Segunda República, terminando com uma exortação do futuro, *Das Neue*, por Gambetti (e Murau, claro). A história familiar é estigmatizada pelo signo da destruição e adaptação oportunista que caracterizam a modernização capitalista em chave austríaca. Este romance marca as continuidades acachapantes da história do país.

¹⁰⁵ Cf. G. Hens, "Jaja, sie schreiben...", em M. Huber e W. Schmidt-Dengler (orgs.), *Wissenschaft als Finsternis?*, p. 100.

¹⁰⁶ Cf. W. Schmidt-Dengler, *Vorlesung zur österreichischen Literatur 1990-2000*, p. 7: "Kurzum, es gelang Bernhard, die Österreicher redend zu machen."

Holzfällen, por seu turno, está centrado numa situação específica, num determinado grupo de pessoas pertencentes ao meio artístico vienense, e Bernhard se esforça por escrever um romance que consiga andar sobre dois extremos, sob tensão máxima. Por um lado, o próprio Bernhard quer que os retratados se vejam por completo no livro, e se sintam atingidos, tal qual um romance-de-chave (*Schlüsselroman*), onde se pode descobrir as pessoas e eventos reais retratados por detrás dos personagens. Por outro lado, e ao mesmo tempo, um livro onde a esteticização chega a um tal grau de virtuosismo, que os personagens – em primeiro lugar o narrador – têm o estatuto de figuras do discurso por excelência. Veremos que o narrador nem nome tem. Este mecanismo também se vê em outros pares: os anos 50 e 80. O narrador, digamos, junta as pontas destes trinta anos passados, deixando tudo que está entre este período no escuro. Interessa a agudeza que leve, porventura, às barras dos tribunais, de onde consegue romper de vez as amarras do âmbito fechado da literatura, tornando-se cada vez mais vivo. Provocação e irritação que, no limite, constroem um novo gênero, que deve movimentar-se num crescendo até a explosão, que é a corrida desenfreada por Viena. *Auslöschung*, com sua perspectiva alegórica, revela uma ambição maior e julga a própria história e todos os austríacos, sem se excluir.

Antes de serem antagônicos, os romances se completam. *Auslöschung* com certeza angariou maior projeção por conta da repercussão do caso *Holzfällen*, e este livro, no caso, escrito ao que tudo indica depois de *Auslöschung* (escrito quase todo em 1982, mas publicado somente em 1986), já tem em mente aquele texto, concentrando-se em algo mais específico e, talvez, mais ousado formalmente. Trata-se da realização de um projeto estético conseqüente, que tem nos dois romances linhas de fuga que considero chave para a obra completa, e que vão se cruzar em *Heldenplatz*, sua última peça, de 1988, objeto das considerações finais deste trabalho.

CAPÍTULO II

Estudo sobre *Holzfällen. Eine Erregung*

1. Ponto de vista e sujeito da história em *Holzfällen*

Man spricht nicht mehr, man wird
gesprochen.
(Alfred Döblin, sobre Berlin
Alexanderplatz)

Os desdobramentos do “eu” e do tempo no romance

O estudo da composição de *Holzfällen* confere a esta narrativa um estatuto dos mais significativos na prosa contemporânea em língua alemã: este será o objetivo das duas primeiras seções deste capítulo. Em seguida, uma outra qualidade intrínseca a este texto, a saber, a “formalização estética da provocação”, será então objeto de considerações. Neste sentido, parte da crítica bernhardiana, que tende a tomar este texto apenas como um “romance de chave” (relacionando cada uma das personagens a uma pessoa da vida “real”) acaba por se mostrar redutora, pois somente por meio da dinâmica entre as duas perspectivas referidas acima é possível aproximar-se do “teor de verdade” desta obra.

O texto é narrado, em sua maior parte, por um narrador-protagonista, segundo a tipologia de Norman Friedman¹⁰⁷, narrador este que se encontra no mesmo nível do leitor. Em alguns momentos a voz é entregue a outros personagens de forma direta, remetendo às palavras e entonação exatas usadas pelo mesmo, sempre para secundar e reiterar a avaliação do narrador, não-confiável. Em muitos casos também recorre ao discurso indireto para instaurar a voz dos outros. Ele narra principalmente no tempo pretérito (o uso

¹⁰⁷ Sobre a teoria do foco narrativo, inclusive Norman Friedman, cf. L. Chiappini, *O foco narrativo*. Para uma crítica das teorias sobre o foco narrativo sob enfoque estruturalista, devido ao seu caráter a-histórico, cf. T. Eagleton, *Teoria da Literatura* e F. Jameson, *Marxism and Form* (onde numa passagem, lê-se: “The fact is that the implied narrator described by Booth is possible only in a situation of relative class homogeneity, and indeed reflects a basic community of values shared by a fairly restricted class of readers; [...]”, p. 357).

do *Perfekt*, *Präteritum* e *Plusquamperfekt*, alternadamente, caracterizam a maior parte da narrativa) comentando um “jantar artístico” que acabara de acontecer e do qual tomara parte. Quando se refere ao tempo da narrativa, pode usar o presente. É comum, no entanto, que, na mesma frase, ambos os tempos apareçam, tornando difusas as fronteiras entre presente e passado. “Was also suche ich in der Genzgasse? fragte ich mich, und ich sagte mir, dass ich *einer augenblicklichen Sentimentalität* nachgegeben habe auf dem Graben.” (HOLZ, 140) O primeiro verbo, “*suche*”, no presente, refere-se tanto ao momento da narrativa, durante a festa, como ao momento em que recebeu o convite, e mesmo o da narração, já em sua casa. Já “*fragte*” e “*sagte*”, no passado, referem-se ao momento da escrita da narração. Num outro caso: “Ich habe sie gerettet und sie haben mich gerettet damals, dachte ich [...]” (HOLZ, 170) Esta estrutura é a mais usual. A primeira parte da frase situa-se no passado em relação ao tempo do jantar, a segunda (“*dachte ich*”) indica o presente do jantar, mas passado para o momento da escrita do texto; ou seja, a primeira é passado para a narrativa, a segunda é presente da narrativa e passado da narração. Com esta estrutura, o narrador instaura o diálogo consigo mesmo. Este é o diálogo entre o presente e o futuro da narrativa, pois somos apresentados à narrativa em seu tempo presente e recebemos as referências de um narrador no futuro, do tempo da escrita, que rememora no calor dos acontecimentos, como deve acontecer numa *Erregung*. Não se deve perder de vista que o calor dos acontecimentos inclui o passado de trinta anos atrás, que de modo algum arrefeceu ao longo dos anos; pelo contrário, tornou-se mais agudo, na medida em que a verdade de sua forma – a crise – irrompe justamente no jantar. No futuro, o narrador escreve e dá voz ao narrador-personagem, que do jantar se remete ao passado, base para entender o presente, o futuro e o próprio passado. Daí que o verbo “buscar” flexionado em primeira pessoa, “*suche*”, esteja no presente, mas se espraie também para o passado e para o futuro. Ao utilizar-se da oração coordenada “*dachte ich*”, o narrador se desdobra, pois o que ele pensou ocorreu durante a festa, e a frase “*dachte ich*” no tempo da narração. De modo que já há aqui uma espécie de discurso indireto livre consigo mesmo, pois não há como isolar estas vozes, que não são apenas duplas, pois há ainda o irrompimento dos anos 50 em que conheceu todas aquelas pessoas, passado este que tanto pode se referir a

dias como a décadas atrás. A atualização do passado que molda o presente e o significa ganha contornos formais aqui.

O narrador ainda se utiliza do pronome “*du*” para dialogar consigo mesmo, instaurando uma conversa que, segundo o próprio narrador, é a única que trava no jantar artístico. Por exemplo: “Hättest du nicht im entscheidenden Moment den Rücken gekehrt, wärest du von ihnen vernichtet gewesen, dachte ich.” (HOLZ, 20) Este procedimento vem acompanhado sempre do *Konjunktiv II*, numa forma subjuntiva que avalia suas ações passadas, ora conduzindo para sua salvação, ora para sua auto-repreensão.

O narrador também adota a primeira pessoa do plural, nós (“*wir*”): “Wir verdanken ihnen alles und wir verzeihen ihnen nie, dass wir ihnen alles verdanken, dachte ich.” (HOLZ, 163) Ainda digno de nota é o uso do presente nestas formulações generalizantes que, a rigor, procuram desprender-se da história e assumir o estatuto de verdades universais, como se vê no trecho citado. O tempo passado liga-se normalmente à primeira pessoa do singular, “*ich*”, embora possa também aparecer o tempo presente da narração.

Quando entrega a voz aos demais personagens, pode fazê-lo de forma direta, porém isto nunca será identificado por um travessão ou parágrafo, antes no corpo de sua própria fala, que assim contamina a voz do outro mesmo no caso direto. Por vezes, com efeitos mimetizantes e irônicos, quebra a voz direta do outro por interpolações suas. Dentro do molde que cria, mesmo a voz direta vem a corroborar – aparentemente de fora – as asserções do narrador:

[...] bis *ich Ekdal* sagte, worauf sie mehrere Male in Hysterie ausgebrochen das Wort Ekdal in den Wirtshaussaal hineinschrie, so, dass es peinlich gewesen war, immer wider schrie sie *Ekdal, Ekdal, Ekdal, richtig, Ekdal*, bis der Auersberger sagte, sie solle ruhig sein. (HOLZ, 116)

Assim, a Auersberger, que durante todo o romance procura fingir-se de aristocrata, deixa-se ver de um modo inaudito no romance, tanto antes como depois. A sua gritaria histérica ainda ressoa a um grasnar, digno de um pato, o que vem bem a calhar sendo Ekdal um personagem de *O pato selvagem*, de Ibsen.

A participação do narrador na voz do outro fica mais evidente quando do uso do discurso indireto, outro de seus recursos. Não raro se faz valer do *Konjunktiv I*, como quando passa a voz à Auersberger no trecho acima. Neste caso a voz do narrador aproxima-se da voz direta do outro, mas a forma verbal distancia o narrador desta voz, isentando-o de responsabilidade pelo que está sendo dito, como a respeito dos sentimentos do companheiro de Joana: “Er habe sie wirklich geliebt.” (HOLZ, 124)

Quanto ao uso do discurso indireto, não é fácil perceber quando este se torna discurso indireto livre. No momento em que o ator do Burg explode contra uma pergunta impertinente de Jeannie Billroth, o narrador se aproxima muito deste personagem, muitas vezes fundindo-se a ele, como em:

[...] indem er nämlich sagte, dass es mehr oder weniger eine Unerhörtheit sei, *ihm eine so dumme Frage* zu stellen, *denn ihre Frage ist ganz einfach nichts als dumm* und dass sie, die Jeannie Billroth, doch nicht erwarten könne, auf ihre dumme Frage eine intelligente Antwort zu bekommen, auf ihre *unverschämte Frage*, wie der Burgschauspieler sagte, *ich glaube, Sie haben sich doch im Ton vergriffen*, sagte der Burgschauspieler nur und war gerade im Begriff [...]. (HOLZ, 293)

O narrador toma trechos da fala do ator e monta gramaticalmente a frase, enfatizando e repetindo quantas vezes desejar; as vozes se imiscuem, e não podemos nos pautar pela escrita em itálico para identificar a voz. O narrador recolhe pedaços, fragmentos discursivos, e interpreta o que está acontecendo, cedendo voz e focalização às personagens, criando pontos de vista internos e preservando o lugar do leitor, por meio de uma polifonia que nunca deixa sua própria dicção de fora. Neste espírito: [...] Wörter wie *niederträchtig, gemein, unbotmässig, verlogen, infam, grössenwahnsinnig, dumm* prasselten plötzlich auf die Genzgassengesellschaft [...].” (HOLZ, 295) Aqui a voz do narrador e do ator do Burg se misturam.

Apesar desta ampla gama de recursos expressivos, o narrador mesmo quase não conversa com os outros. Os poucos momentos em que isto ocorre são configurados em visão retrospectiva, que podem remontar a alguns minutos, horas, dias ou anos atrás.

O uso do “*du*” neste romance é sintomático do vaivém deste narrador. Ele se destaca de si mesmo e se avalia de fora, confirmando seu estatuto de duplo de si mesmo. Isto, porém, não causa estranheza, pois, assim como o procedimento do plural, o uso do “*du*” é uma forma coloquial, do dia-a-dia, podendo passar despercebida. Os recursos deste narrador são inteligentes ao esconder-se em formas batidas, já assimiladas, que não causam estranheza. Mas o jogo ininterrupto entre diferentes posições que o narrador assume é ilustrativo e representativo de sua cisão e da ausência de um centro, de uma identidade, de um sujeito que narra. Sem ter um nome, o narrador é um “eu”, “você”, “nós”, “ele”; abstração no mais alto grau. Esta abstração é própria do capitalismo e a troca de posições é do âmbito da mercadoria, que assume qualquer forma, pois seu significado, o dinheiro, é tudo e nada: pura abstração. Assim, antes de resumir o romance pura e simplesmente à fórmula fácil da “chave”, ele ainda aspira à expressão da forma social subjacente àquele contexto.

O uso da primeira pessoa do plural merece consideração especial. Este procedimento procura elevar um episódio subjetivo e pontual para um nível geral, aspirando ao universal, à totalidade. Seu efeito esperado faria o leitor acompanhar seu raciocínio e, sem se dar conta da abrupta mudança de planos, aceitar como uma verdade o que está sendo proposto. No entanto, no romance em questão, esta passagem assume um estatuto paródico e irônico da técnica indutiva científica que, de poucos elementos nos quais os pressupostos já estão embutidos, pretende chegar ao conceito abstrato.

A ironia e o efeito inverso de desconfiança aparecem primeiro pelo exagero e rapidez com que o narrador passa, sem etapas intermediárias e sem testar outras hipóteses, de uma vivência única para a generalização abstrata, universalizante. Este efeito será reforçado e alimentado pelo número enorme de vezes em que surge pelo romance. Num outro exemplo, para acompanhar o uso da técnica por inteiro:

Indem ich so viele Jahre nichts mehr von ihr gehört und gesehen hatte, war sie von mir ganz einfach vergessen worden, dachte ich auf dem Ohrensessel. Wir sind mit Menschen so innig zusammen, dass wir glauben, es ist eine Bindung für das

ganze Leben, und verlieren sie auf einmal über Nacht aus den Augen und aus dem Gedächtnis, das ist die Wahrheit, dachte ich auf dem Ohrensessel. (HOLZ, 73)

Pelo acúmulo perdem a força de conjunto, pois não há um encaminhar-se para uma dada tese, como seria de se esperar, que possa funcionar como uma espécie de síntese, mas se remete a múltiplas pseudoteses. Quando se sabe que a objetividade e o rigor acadêmicos exigem a forma plural para a pesquisa individual, como se a própria ciência, do alto de sua legitimidade, estivesse falando pelas nossas palavras, qual um fantasma etéreo que carrega verdades, a ironia da situação já não é tão evidente quanto no recurso de Bernhard.

De que objetividade se trata, então? Daquela que, calcada nos baluartes da dita ciência, se arroga o discurso da verdade, negando todos os outros sem precisar discuti-los. Um simples nós¹⁰⁸, aparentemente neutro, e está posto o véu e a posição privilegiada de onde se quer falar. O tema, a partir daí, não é nada senão um apêndice do estabelecimento daquela posição; uma discussão formal em primeiro plano. O resto se esvanece ante o ponto de vista, que configura o campo de forças onde se dá a luta mais ferrenha, o verdadeiro conteúdo: a reprodução de uma dada visão da ciência, do mundo, da literatura. O estudo da forma é obliterado pelo hermético tema expresso, do que se fala, mas que, nesta perspectiva, funciona como uma armadilha, deslocando para o lugar errado o debate, como numa discussão qualquer a discorrer sobre a liberdade no mundo pós-moderno hiper-realista; este nível é o do engano e engodo. Deste modo a cultura e a crítica produzem, reproduzem, reforçam e matizam, num vaivém dialético incessante, a realidade de que tratam. Aqui já fica claro que não se pode tratar forma e conteúdo como categorias externas umas às outras: o que era forma, o uso do “*wir*”, torna-se o conteúdo mais decisivo, embora sob uma densa névoa. O que era conteúdo expresso, por seu turno, passa a forma de encobrimento.

Este recurso discursivo que parodia e ironiza – formalmente – está objetivamente inscrito na obra, porém não se pode afirmar que seja consciente para o narrador, que está envolvido neste mundo. Se por vezes este narrador

¹⁰⁸ Ou a forma ainda mais bem acabada da ideologia, a indeterminação do sujeito, que no fundo apenas o escamoteia ou, ainda, expressa que o sujeito está noutro lugar, para além dos homens, no capitalismo.

consegue ver além deste cenário, isto não se configura como regra, e deve-se manter uma boa distância dele que, a todo o momento, procura envolver os personagens e o leitor. Este narrador alterna entre “*ich*”, “*du*”, “*wir*”, “*er*” (quando usa do *Konjunktiv I*, o tempo do verbo refere-se ao pronome ele, ela), entre o passado e o presente, entre o indicativo, subjuntivo e interrogativo, moldando a voz dos outros, num processo de trocas, espelhamentos, duplicações e ambigüidades que chega ao limite neste romance em que tudo se esgarça até perder a forma, ganhando assim contornos próprios.

O uso do itálico cede a voz aos interlocutores, com a intenção de escarnecer e ridicularizar a classe artística de Viena. “Hohn, Spott und Verachtung für die präntiösen Selbstdarsteller der Wiener Kulturschickeria liegen allein in dieser simplen graphemischen Auszeichnung [...]”¹⁰⁹ Mas vai além disso: funciona como um indicativo para o leitor, que não deve perder esses trechos da intrincada rede que compõe o texto, em termos de tempo, espaço, tema e forma. O itálico faz do leitor cúmplice do narrador, o que nem sempre é agradável, como um sinal de que, agora, a temperatura vai esquentar: o leitor saliva ante este recurso gráfico, tal um cão de Pavlov, numa das técnicas utilizadas pelo autor para conduzir a recepção da obra.

Por tudo o que se viu, fica patente que o narrador não é inteiramente confiável, usando de artifícios que vão da cessão da voz (emoldurada pela dele), da avaliação rápida e mordaz, do controle da montagem (de modo que traz novos dados somente *quando* e *se* quiser) e da escolha entre materiais. Mas esta perspectiva manipulatória pode ser rastreada desde a epígrafe da obra, que já nos propõe um caminho de leitura que, ao final, se mostrará inteiramente falso. Lá se lê: “Da ich nun einmal nicht imstande war, die Menschen vernünftiger zu machen, war ich lieber fern von ihnen glücklich.” Esta frase, atribuída a Voltaire, encontra-se na mesma página em que o livro se inicia. Logo abaixo surge o narrador. A proximidade nos faz atribuí-la a ele. E nada mais diferente do que se lerá a seguir: este narrador depende das pessoas deste jantar para construir sua identidade. Ele não está ali por acaso ou por sentimentalismo, como diz a certa altura, mas por necessidade. O “eu”

¹⁰⁹ A. Honold, “Bernhards Dämonen, em J. Hoell *et al.* (orgs.), *Thomas Bernhard – Eine Einschärfung*, p. 24.

da epígrafe tem uma identidade precisa, afasta-se dos homens para ser feliz, como num idílio. Esta perspectiva não corresponde à deste narrador. Quando muito, o ator do Burg, com seu romantismo ultrapassado que louva a entrega à natureza; porém este só o faz como idealização, não como ação. Esta afirmação é do gênero que o narrador se esforça por fazer crível ao leitor, adotando-a como ponto de partida para sua leitura.

A narração se inicia *in medias res* (no caso, durante o jantar) e as primeiras linhas e páginas já prenunciam muito do que será a narrativa:

Zwanzig Jahren habe ich von den Eheleuten Auersberger nichts mehr wissen wollen und zwanzig Jahre habe ich die Eheleute Auersberger nicht mehr gesehen und in diesen zwanzig Jahren hatten mir die Eheleute Auersberger allein bei Nennung ihres Namens durch Dritte Übelkeit verursacht, dachte ich auf dem Ohrensessel, und jetzt konfrontieren mich die Eheleute Auersberger mit ihren und mit meinen Fünfzigerjahren. Zwanzig Jahre bin ich den Eheleuten Auersberger aus dem Weg gegangen, zwanzig Jahre habe ich sie nicht ein einziges Mal getroffen und ausgerechnet jetzt habe ich ihnen auf dem Graben begegnen müssen, dachte ich [...]. (HOLZ, 7)

Há suspensão do tempo; não se sabe – nem se saberá – o que o narrador fez ao longo deste período em que esteve ausente desta sociedade. A escrita não é objetiva, denotativa, clara; antes labiríntica, entrecortada, cheia de desvios e vaivéns. O espaço é bem delimitado e claustrofóbico, esboçado como se fosse uma prisão física e psicológica. O procedimento de se mover constantemente – no tempo, pela linguagem –, porém sem sair do lugar, é um *topos* da prosa bernhardiana. Configura-se como um movimento formal que é análogo, no capitalismo tardio, à necessidade de velocidade, produtividade, competição, porém sem sentido, sem que se mudem os pressupostos e as condições objetivas em que se vive.

Para Robert Kurz, esta paralisia formal encontra-se prevista em Marx. O aumento da produtividade e do consumo torna-se um imperativo num modelo cuja racionalidade é da ordem da valorização irracional do valor. Assim se diminuem custos de produção, que levam os preços para baixo, provocando aumento no consumo, na produção e no nível de emprego, num círculo vicioso

positivo – enquanto se cresce. Mas quando o valor do trabalho humano abstrato tende a zero – haja vista a robotização das fábricas e informatização das organizações –, este círculo vicioso roda em sentido contrário. Pessoas são demitidas, salários são achatados, governos se enxugam – todo este quadro orientado segundo as famosas e danosas reengenharias de Michael Hammer¹¹⁰. Donde surge a pergunta de Brecht, em *A Santa Joana dos Matadouros*: e quem vai consumir?¹¹¹ A resposta sempre repisa o mesmo discurso, posto que estrutural: devemos crescer mais, produzir mais, consumir mais. Daí a velocidade colossal – tecnicamente possível – das mudanças nos dias de hoje. Mas não se sai do impasse, pois a pergunta está errada, constituindo um falso truísmo. Procurar respostas dentro do quadro do sistema produtor de mercadorias significa continuar na mesma forma básica, que só abre espaço para paliativos, cada vez mais efêmeros.¹¹²

O narrador rastreia os motivos que o levaram a aceitar o convite para o jantar; depois, ainda, a razão de ter efetivamente comparecido. Sentado e calado, tece considerações e avalia os convidados da reunião – em sua maioria artistas de Viena, com os quais travara amizade mas que abandonara há quase trinta anos. Esperam a chegada de um ator do Burgtheater, renomado palco de Viena, que representa naquele momento, com enorme

¹¹⁰ M. Hammer e J. Champy, *Reengineering the corporation: a manifesto for Business Revolution*, 1993. A reengenharia preconiza uma mudança brusca na organização, com o uso da máxima tecnologia disponível e o estabelecimento de metas individuais e grupais para os funcionários, que assumem as responsabilidades e devem ser, ao mesmo tempo, entre si, competitivos e cooperativos. Demite-se muita gente e a pressão sobre os que ficam aumenta exponencialmente. Não há mais separação entre espaço da casa e do trabalho. Assim justificam-se muitas demissões em massa e a enorme tensão organizacional dos dias de hoje. Não é de se estranhar que este conceito tornou-se rapidamente estigmatizado pela resistência dos funcionários, que não era ativa, política, mas sim da ordem do inexequível. Este *funcionário do século XXI* parece assumir responsabilidades e tomar decisões, como um sujeito que fizesse a história, mas na verdade serve ao capital, de forma mais acintosa e desgastante – embora com ares de autonomia – do que antes.

¹¹¹ B. Brecht, *A santa Joana dos Matadouros*, p. 39: “CRIDLE: [...] Engraxo as facas e mando trazer umas tantas máquinas / Novas, que poupam muito salário. / É um novo sistema, da máxima inteligência. / Suspenso em tela de arame, o suíno sobe / Ao andar mais alto onde começa a ser abatido. / Com leve ajuda o animal se precipita das alturas / Sobre as facas. Entendeu? O suíno corta-se / Por conta própria e transforma-se em salsicha. / Assim, caindo de etapa em etapa, abandonado / Pela sua pele, que se transforma em couro / Separando-se de seus pêlos que serão escovas / E deixando enfim os seus ossos – futura / Farinha – o suíno impele a si mesmo / Rumo à lata de conserva. Entendeu? GRAHAM: Entendi. Porém, qual será o destino das latas? Malditos tempos!”

¹¹² Assim recuperou um dos argumentos principais de R. Kurz, em *O colapso da modernização*, absolutamente fundamental para o diagnóstico que adoto aqui sobre a crise atual do capitalismo; um debate que está longe de ser equacionado, quanto mais resolvido, mas que exige posição.

sucesso, a peça *O pato selvagem*, de Ibsen. A partir deste frágil e quebradiço esquema narrativo emergem outros episódios, como a morte da amiga comum Joana (ocorrida há poucos dias, tendo o enterro sido realizado na mesma tarde do jantar), a relação e o papel do casal Auersberger e da escritora Jeannie Billroth em seu desenvolvimento, seja pessoal ou artístico, e de sua fuga como único recurso para se salvar. A posição física do narrador merece destaque: sentado, sem movimento, num canto, isolado porém presente, cismando, resmungando, dormindo.

Com a chegada do ator, sentam-se à mesa de jantar, onde a dinâmica da reunião passa a ser o alvo da atenção e das digressões do narrador, sempre entremeada por voltas, retomadas, revisões e aprofundamentos. Daí passam à sala de música. Na primeira metade do texto está sentado na *Ohrensessel*, no escuro, de onde vê mas não é visto.

O texto é narrado em monólogo interior, numa espiral que, nas páginas finais, se esgarça e chega a flertar com o fluxo de consciência, menos estruturado sintaticamente.¹¹³ A narrativa vai e vem por lugares e tempos sem seguir nenhuma regra ou encadeamento lógico rigoroso como seqüência temporal, espacial, de evolução dos personagens ou de situações. Constitui-se, antes, no vagar de cogitações e humores do narrador.

Os personagens e seus nomes: ausências e presenças

A questão dos nomes dos personagens também chama a atenção. O narrador age de forma diferente em cada caso. O casal anfitrião, os Auersberger, são assim chamados em todo o livro. O esperado e aclamado ator do Burg é chamado por sua função, sempre de *Burgschauspieler*. Joana é também nome artístico; seu nome no texto é Elfriede. A amiga de Joana, de Kilb, será *Gemischwarenhändlerin*, e o companheiro dela será *Lebensgefährte*. Contemplados com nome completo apenas as escritoras Jeannie Billroth e Anna Schrecker. Assim não há uma uniformidade na maneira de relacionar-se com as personagens.

¹¹³ Faz-se indispensável frisar que, neste âmbito, não se deve procurar fronteiras precisas, sendo relevante discutir o procedimento e seus efeitos. A escrita do romance é construída com o maior rigor, porém sem nexos causais.

O narrador trata-se principalmente por “eu”, porém seus valores estão sempre em dúvida, assim como seus interesses e suas ações. Assim, configura-se um “eu” que não **está** nem **pode** ser formado, uma vez que o constituem a sua cisão e o balanço arbitrário do contexto. Não sendo explicitamente o simulacro de ninguém ou de nada no romance, perde-se e não consegue nem mesmo uma máscara, de onde vem sua necessidade de se constituir pelo texto, pela relação com os outros personagens e, também, com os leitores, enredados em sua trama. Nesta linha de raciocínio não faz sentido entender este texto apenas como “chave” e aplicar o nome de Bernhard a este “eu”: aqui ele exerce a função de agente do discurso como, aliás, o próprio autor Bernhard. Noutras palavras, o autor Bernhard perde-se neste “eu” mais do que o explica. O “eu”, pronome, ocupa o lugar do nome, assim tornado abstrato, como elemento interno do discurso. Não se trata de um nome que procura se formar, mas um “eu”, o que reforça o argumento da autocriação pelo discurso. Qualquer um pode assumir a posição de “eu”: uma abstração apenas indicativa de um feixe de avaliações que mudam e se embaralham.

Para Jahraus: “In Bernhards Werk wird auf der einen Seite deswegen so intensiv und extensiv, in jedem Fall aber immer textkonstitutiv kommuniziert (erzählt oder gesprochen), weil auf der anderen Seite gerade kein Subjekt, kein Bewusstsein (als Erzähler oder als Figur) eindeutig greifbar ist.”¹¹⁴ Esta é também a posição do valor de troca da mercadoria no capitalismo, e o papel de equivalente do dinheiro, pura abstração que serve, entre outras coisas, para comparar matérias qualitativamente diferentes, assumindo qualquer corpo.

Vale lembrar, pela afinidade formal, o comentário de Benjamin sobre o poema em prosa de Baudelaire “As multidões”: “Wenn Baudelaire von einem ‘religiösen Rauschzustand der Grossstädte’ spricht, so dürfte dessen ungenannt gebliebenes Subjekt die Ware sein.”¹¹⁵. Em Benjamin, além do conceito de empatia com a alma da mercadoria por parte da burguesia, a mercadoria torna-se sujeito, ganhando uma alma, humanizando-se. Assim como o homem torna-se coisa, mercadoria, do âmbito do inorgânico, a mercadoria recebe uma casa e se humaniza. Mas se no texto de Baudelaire

¹¹⁴ O. Jahraus, “Die Geburt der Kommunikation”, em *Thomas Bernhard*, p. 32.

¹¹⁵ W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, em *GS I-2*, p. 559.

narra-se em terceira pessoa, em *Holzfällen* há um “eu” que narra, buscando salvação em sua mercadorização, na sua criação pelo olhar e valoração feita pelos outros; o esvaziamento dos seus últimos trinta anos é uma ausência que se faz muito presente, pois ele se cala completamente sobre este período londrino, contraponto vazio e inserido na narrativa nesta qualidade.

Na segunda parte da narrativa – aqui seccionada pela posição do narrador, pois o texto apresenta apenas um grande bloco, inclusive sem quebra de parágrafo –, quando chega o ator do Burg, a perspectiva muda. O espaço se amplia para a mesa de jantar, e a intromissão dos outros personagens cresce, embora sempre permeados pela voz do narrador, que não é isento, controlando quem, quando e como se fala. Na primeira parte, o narrador esconde-se no escuro, junto à porta de entrada, e observa sem ser observado, de esguelha. Seu tema é a falta de contornos daquele ambiente esfumaçado, qual uma névoa. Na segunda metade, encontra-se na mesa de jantar ou na sala de música, entre os outros. O ator do Burg, especialmente, recebe a voz em vários momentos, mas a atenção do narrador está voltada para Jeannie Billroth, sentada à sua frente, com quem não troca uma única palavra durante toda noite, mas com quem luta, disputa, se contrapõe, pelos olhares. Quando todos ouviam o ator do Burg: “[...] nur die Jeannnie nicht und ich nicht, die wir uns gegenseitig nicht mehr aus den Augen gelassen haben. Die Virginia Woolf von Wien, die letztenendes doch nur die Frau ihres Ernstl und also die Chemikerfrau geblieben ist.” (HOLZ, 237)

De modo que, por vezes, acompanhamos a voz do ator do Burg, mas nossa atenção está voltada ao ausente, para perscrutar como Jeannie reagirá a esta fala, e como o narrador vai avaliar a intromissão de Jeannie, num jogo de espelhos e insinuações que não se apreende numa única leitura. Os mais leves detalhes corporais ganham dimensão de primeira grandeza, tendo no olhar o sentido mais aguçado. Também na fala, o destaque fica por conta da entonação, da ênfase, e menos no conteúdo expresso. Sendo assim, já pelo ponto de vista, o leitor é levado a ater-se ao não-dito, às frestas, às ausências: Joana morreu, o narrador não tem nome, não se sabe o que ocorreu em Londres, não há diálogos com o narrador. Paradoxalmente, uma escrita prolixa e exagerada exige uma leitura pelas ausências, pelo que ela cala.

Ao final do jantar, o ator do Burg explode contra uma pergunta indecente feita por Jeannie, o que recebe a atenção estupefata – e de concordância – do narrador. De certa forma ouve-se a voz do narrador quando da arremetida contra Jeannie. Como não consegue fazê-lo diretamente, usa este momento para, controlando a montagem, expor seu ponto de vista. Logo depois, porém, tudo volta ao padrão anterior. O narrador praticamente não interage com os outros, embora sua presença e seu comportamento não passem em vão. Quanto mais ausente, mais presente. Após se despedir, carinhosamente, da anfitriã com um beijo na testa, o que contraria seus impulsos e pensamentos mais íntimos e entranhados, o narrador desabala pelas ruas de Viena, em direção ao centro da cidade, contrário à direção de sua casa, para onde diz que gostaria de se dirigir: assim se conclui uma *Erregung*, num movimento de abertura, de inconclusão, que exige pela forma a participação ativa do leitor.

A respeito do sujeito da história

As ambigüidades e paradoxos estão sempre despontando neste texto. O narrador ama e odeia, assume formas de “*ich*”, “*du*”, “*wir*”, “*er*”, está ausente em presença, entre dormindo e acordado. Em seu percurso abarca as outras vozes, o leitor, e parte para o absoluto, em chave formalmente irônica.

Não há como fugir destes encampamentos do outro e das generalizações que irrompem quase a cada página e que, esteja expresso ou não, culminam na proposição “*Das ist die Wahrheit*”. Esta expressão aparece explicitamente em vários momentos, como ápice deste movimento, mas não deve estar sempre presente: quanto menos se afirma ser a verdade, mais poder de convencimento e alcance ganha a assertiva. O efeito da aparência de verdade só se completa quando a presença se dá na ausência, quando se torna imanente ao discurso; por este caminho, o discurso torna-se a encarnação daquela forma, assim já assumida de antemão e dada como inquestionável e indevassável. Assim se constitui a base sobre a qual são formuladas as perguntas erradas, escondendo na forma o que está por trás, o debate verdadeiro.

No caso de *Holzfällen*, a pergunta errada, reiteradamente formulada pelo narrador, e eixo do romance, é: “por quê vim à festa?” O narrador responderá que sentiu um momento de sentimentalismo quando andava pelo Graben, comovido pela morte de Joana. Porém reconhece não ter sido tocado ao receber a notícia, a ponto de inquirir de forma grosseira a amiga de Joana sobre os pormenores do suicídio. Em outro momento, acusa-se de uma suposta fraqueza de caráter. Mais tarde culpa ter escolhido *justamente* o Graben como local de passeio. Páginas depois, justifica seu passeio pela necessidade de comprar uma gravata. Nenhuma das alternativas se mantém, no entanto. Se o próprio narrador reconhece como obrigatório e necessário o encontro com os Auersberger no Graben, não há acaso aqui. O narrador se insinua a este encontro, ele se faz uma vítima consciente, freqüentando os locais onde teria, necessariamente, de encontrá-los. A alteração e atualização deste passado como ferida ainda viva é necessária, não mera contingência, da mesma forma que a tentativa de desviar a atenção dos leitores para a pergunta errada, também exigida pela forma, que não se deixa apanhar com facilidade.

Uma pergunta que se deveria fazer seria “quem e o quê sou (somos) eu e nós?” A resposta a esta questão passa por Viena e pelo seu outro (no caso, Londres), pela concepção de arte e de artista, pelo funcionamento do mercado literário, pela reconstrução de uma identidade afeita aos interesses de uma espécie de “política cultural” austríaca, que desempenhou um papel decisivo no processo geral de esquecimento e encobrimento que, nos anos 80, entra na linha de tiro de autores como Bernhard, Josef Haslinger, Elfriede Jelinek, Michael Scharang, Robert Menasse, entre tantos outros, e ganha dimensão política com os escândalos que abalam a segunda república. Num plano mais geral, esta discussão não fica alheia ao mundo das mercadorias, do alinhamento do sistema literário burguês à estrutura geral da sociedade e de sujeito, que antes de *ser sujeito* (ativo) da história, *está sujeito* (passivo) às injunções da forma social.

Daí se depreende outra pergunta, estrutural para a concepção de literatura e de sociedade: “quem é o sujeito da história?” Eberhard Lämmert, em artigo fundamental, discute esta questão no âmbito da historiografia e da

literatura sob fundo histórico.¹¹⁶ Em primeiro lugar, o crítico nota, apoiando-se em Huizinga, que as dificuldades crescentes de exposição da história pelas narrativas não ocorrem por conta de mudanças nos modos de representação, mas sim numa mudança na determinação do processo histórico:

Os autores de romance reagiram com uma ampla dissolução do fluxo narrativo em prol de uma mudança forçada de estilo e perspectiva, mas também com uma multiplicação do espectro entre experiência passada e presente: discurso indireto livre e monólogo interior tornam-se os instrumentos de tal imbricação de diferentes níveis de experiência.¹¹⁷

Ponto por ponto, este rápido elenco de recursos expressivos encontra-se na obra de Bernhard, da dissolução do fluxo narrativo à fratura do tempo que, fragmentado, dirige-se para um mesmo ponto, constituindo uma realidade embaçada e confusa, historicamente determinada. A língua é o refúgio e a salvação desta história encoberta, mas ela deve ser também libertada de uma função meramente instrumental.

Dessa perspectiva, quem faz história em Bernhard? Noutras palavras, quem é o sujeito? Como se viu, “*das Labor*” é sujeito na autobiografia. Em *Holzfällen*, por sua vez, também os móveis falam; assim como em *Das Kapital* de Marx as mesas dançam, e no Brecht de *Die Kleinbürgerhochzeit* os móveis ao se quebrarem, conferem ritmo e tensão dramática à peça¹¹⁸ (com a diferença de que os móveis em *Holzfällen* são aristocráticos, e em Brecht são pequeno-burgueses). Já em *Auslöschung*, como se verá, o ponto de vista das mesas e dos móveis poderia contar uma outra história, abafada e destruída, dos vencidos: estes mobiliários só estão de pé porque mudos.

A cidade de Berlim fala no famoso romance de Döblin assim como a cidade de Viena em *Holzfällen* que, por seu turno, assume feições fantasmagóricas e infernais, manipulando as pessoas, que já não sabem para

¹¹⁶ Cf. E. Lämmert, “‘História é um esboço’: a nova autenticidade narrativa na historiografia e no romance”, em *Estudos Avançados* nº 23.

¹¹⁷ *Op. cit.*, p. 292.

¹¹⁸ Nesta peça, o próprio noivo fabrica os móveis por falta de dinheiro; estes móveis, toscos, malfeitos e ruins, não suportam o uso e a situação e quebram, como todas as relações na peça.

onde vão. Ao final, é também a cidade quem decide que o narrador corra para o centro e não para sua casa. O “eu” não se refugia nem mesmo como elemento estruturador do discurso, fragmentando-se em nós, você, ele. Com Lämmert:

Muito ao contrário da historiografia, os romancistas tentam com isso assegurar nova autenticidade às suas composições ficcionais da história recente. Divergindo de uma historiografia social que, por exemplo, trabalha sobretudo analiticamente, eles não podem renunciar a pessoas de carne e osso. Mas ao expor de forma radical a subjetividade da perspectiva pessoal, **ganham uma nova verdade**. Eles demonstram a refração necessária – **e porventura múltipla e subjetiva** – na conversão de notícias do passado e, ao mesmo tempo, facilitam o processo dessa conversão ao fazer com que o passado se reproduza preponderantemente em cima de *testemunhos linguísticos* legados.¹¹⁹

Gostaria de ressaltar que essa verdade depende da perspectiva subjetiva, sendo assim constituída, e que a multiplicidade ganha espaço em lugar de uma continuidade tempo-espacial. O passado é atualizado *com e na* linguagem, não *pela* linguagem.

Não apenas os móveis, mas a arte (morta) e o dinheiro (vivo) falam em *Holzfällen*, sendo este último, no capitalismo, o sujeito por excelência. As perguntas erradas do narrador de *Holzfällen* desviam-nos das questões objetivas colocadas pelo texto. De perguntas erradas depende tudo: é uma questão menor discutir se o capitalismo pode levar liberdade, igualdade, dignidade e melhores condições de vida para todos. O fato é que o capitalismo afiança tê-lo alcançado, pela própria forma: a liberdade do trabalho e o direito dos homens, contra a servidão feudal e a lei de Deus.

Em nível formal, o uso do plural majestático já estabelece por si só um caminho errado que deve ser combatido. Em *Holzfällen*, num grau não visto em nenhum outro de seus romances, esta argumentação e discussão ganham espaço e fôlego. A falta de escrúpulos e o ataque direto, sem meias palavras, às estruturas íntimas deste encobrimento apresentam-se como uma das

¹¹⁹ E. Lämmert, “‘História é um esboço’: a nova autenticidade narrativa na historiografia e no romance”, em *Estudos Avançados* nº 23, p. 303 (itálicos do autor, negritos meus).

maiores forças deste romance, que chega a ser leve e denso ao mesmo tempo. Há uma graça nas personagens e em seus duplos, nas pinceladas com que constrói e re-constrói as situações. O narrador não esgota a caracterização das personagens até o final do livro, mas vai sobrepondo camadas de episódios e avaliações, de modo que nunca as vemos por completo. A rigor, nenhum assunto vai até o fim, tudo permanece aberto, e algumas personagens – como os jovens escritores, que não interessam ao narrador – praticamente não recebem atenção, restando obscuras e inescrutáveis, meros blocos monolíticos sem refinamento. Sente-se a violência deste narrador nestes casos, pelo silêncio e desprezo que atribui a estas personagens.

A densidade e a seriedade de *Auslöschung* contrastam com o deboche que beira o ridículo de *Holzfällen*. O narrador deste está muito mais próximo dos personagens do que o de *Auslöschung*. Neste romance, o narrador não está jogado imediatamente numa arena onde luta pela sua existência, com tanta crueldade e escárnio. Tudo em *Auslöschung* está mais distante, também degradante e aniquilador, mas o tom é outro, e a perspectiva também. Em *Auslöschung* trata-se de um acerto de contas que também é histórico no tema (todos o são na forma). Este é um livro mais pretensioso, e Murau não é tão solto e desesperado como o narrador de *Holzfällen*. Se em *Auslöschung* se tem a impressão de que o narrador tem controle da situação, consciente da degradação e da necessidade da extinção, em *Holzfällen* o narrador ainda se debate furiosamente contra tudo e todos, ordenando o andamento pela desordem da provocação formal que leva sempre às últimas conseqüências. Corre, como o jovem Bernhard da autobiografia, “*in die entgegengesetzte Richtung*”. Com a diferença de que no volume autobiográfico o narrador sabia o que queria, pela negativa. Em *Holzfällen* o narrador já nem isso sabe qual é a direção contrária. Mas a frase ressoa tanto num como noutro texto. O esforço dos narradores bernhardianos de seguir na direção oposta, às vezes sem saber o porquê, é um *leitmotiv* deste romance e de toda a obra, e talvez insinue um impulso utópico-emancipador pela recusa e pela práxis destes personagens.

O ponto de vista da narração em *Holzfällen*, por tudo o que se viu, apresenta afinidades formais com o materialista histórico da tese 16 de Benjamin:

O materialista histórico não pode renunciar ao conceito de um presente que não é transição, mas pára no tempo e se imobiliza. Porque esse conceito define exatamente *aquele* presente em que ele mesmo escreve a história. O historicista apresenta a imagem “eterna” do passado, o materialista histórico faz desse passado uma experiência única. Ele deixa a outros a tarefa de se esgotar no bordel do historicismo, com a meretriz “era uma vez”. Ele fica senhor das suas forças, suficientemente viril para fazer saltar pelos ares o *continuum* da história.¹²⁰

¹²⁰ W. Benjamin, “Sobre o conceito de história”, em *Obras escolhidas I*, p. 230-231.

2. A construção labiríntica de *Holzfällen*

“Labyrinth sind dazu da, dass man sich in ihnen verliert – vorübergehend oder auf Dauer.”¹²¹ Deste modo Manfred Schmeling inicia sua pesquisa sobre o labirinto como construção estética de narrativas, já introduzindo dois parâmetros que irão nortear esta incursão em *Holzfällen*: o espaço e o tempo. Pois assim como o narrador está perdido entre tantas vozes e perguntas, ele também está perdido no tempo e no espaço. O tempo a que me refiro é o passado e o presente, que se imbricam neste jantar dum modo peculiar, fecundando-se mutuamente, numa espécie de co-determinação. E o espaço é especialmente o da cidade de Viena, com seus outros – Kilb, onde Joana foi enterrada durante a tarde, e Londres, onde esteve nos últimos trinta anos o narrador, sobre o qual nada se sabe.

Por outro lado, também central para o estudo em questão, a matriz labiríntica remonta à mitologia grega, embora não haja uma forma definitiva deste mito, como ocorre no caso de Édipo-Rei. Especialmente no que tange ao papel de Dédalus quanto ao mito interessa-me discutir algumas linhas. Ele é tanto o construtor do labirinto, um artista que se incumbe da tarefa com engenhosidade e planejamento, quanto o resultado será uma construção que impede que se veja o início e o fim, da ordem da redundância, nova mas sempre igual, provocando o perder-se que levará à morte de inúmeras pessoas. De modo que o labirinto não se refere apenas à perda dos nexos, à desrazão, mas depende também do seu contrário, como princípio operador e construtivo. A construção mais complexa e ambígua é também a mais racional. Em *Holzfällen*, a construção do labirinto também é precisa, como um engenheiro a montar sua estrutura.

Assim já chegamos ao segundo ponto que pretendo salientar, aqui caudatário da Teoria Crítica. Adorno e Horkheimer esforçaram-se para mostrar que a razão da Ilustração era, ao fim e ao cabo, da ordem dos mitos, assim como os mitos são também racionais, em sua maneira de organizar o mundo.

¹²¹ M. Schmeling, *Der labyrinthische Diskurs*, p. 13.

Por este raciocínio a construção labiríntica não significa apenas uma retomada dos mitos ou uma simples atualização de sua força nos dias de hoje, mas sobretudo, na acepção de Benjamin, um caminho para a penetração, pelas frestas, da mitologia, que se finge de racional, das metrópoles como Paris. Assim a própria estrutura do mito torna-se um caminho para se entender a estrutura de nossa sociedade, o que, dadas as condições atuais de crise, irrompe não só em greves e movimentos antiglobalização, mas pela cultura. De acordo com Schmeling:

Das bedeutet, das Labyrinthische erscheint immer weniger nur als Aspekt des Topologischen (der physischen Raum) oder des Ereignishaften (der Handlungsraum des Labyrinthgängers) und immer stärker als eine spezielle *bewusstseinsmässige* Einstellung gegenüber der Welt. Die Attribute dieses Labyrinthischen – Begrenztheit, Unüberschaubarkeit, tautologische Existenz (Wiederholung) und ähnliche die Krisis des Helden vermittelnde Komponenten – konstituieren kein ‘vorübergehendes’ Bedeutungsfeld, innerhalb dessen der Labyrinthgänger nur vorübergehend handelt und das er dann wieder verlässt. Wir haben es nicht mehr mit einem ‘episodischen’ Labyrinth, wie noch im Falle von Gides *Thésée*, sondern mit einem ‘strukturellen’ Phänomen zu tun.¹²²

Assim se estabelecem alguns caminhos pelos quais é possível rastrear o labirinto discursivo de Bernhard, que tem suas bases tanto no chão austríaco quanto na forma social subjacente, capitalista. Em *Holzfällen* ambas as tendências são esgarçadas até o extremo.

Uma primeira aproximação diz respeito aos espaços utilizados em *Holzfällen*. A cidade de Viena é toda ela marcada por avaliações feitas pelo narrador, constituindo um percurso que é, ao mesmo tempo, racional e mitológico: “Auf dem Graben gehen heisst ja nichts anderes, als direkt in die Wiener Gesellschaftshölle zu gehen [...]” (HOLZ, 8) Não só o Graben, mas também Kohlmarkt, Kärtnerstrasse, Spiegelgasse, Stallburggasse, Dorotheergasse, Operngasse. Estas ruas e alamedas estão inscritas dentro ou próximas ao Ring, um anel no centro de Viena onde, na época medieval, havia um muro isolando a parte protegida do castelo. Diferentemente de Paris, que

¹²² M. Schmeling, *Der labyrinthische Diskurs*, p. 175.

passou por uma total reconstrução sob Hausmann, que construiu grandes boulevares e redistribuiu as diferentes classes sociais pela cidade, expulsando os pobres e mendigos do centro e alargando as ruas para conseguir vantagem contra as temidas barricadas, em Viena ainda sobrevive uma certa atmosfera medieval na configuração deste anel, muito embora a cidade seja uma metrópole.

Mas justamente a odiosa Viena, especialmente o ir e vir contínuo pelo Graben e pela Kärtnerstrasse, o fizeram voltar à vida; nas suas palavras, “diese entsetzliche Stadt Wien, dachte ich, die mich tief in die Verzweiflung und tatsächlich wieder einmal in nichts als in Ausweglosigkeit gestürzt hat, ist plötzlich der Motor, der meinen Kopf wieder denken, der meinen Körper wieder wie einen lebendigen reagieren lässt” (HOLZ, 12). A cidade relaciona-se com ele como algo vivo, como se fosse uma pessoa, e de certa forma o encontro com os repugnantes Auersberger não desempenha, no caso, um papel desprezível, embora seja lamentado por todo o romance: ele *tinha, necessariamente*, que acontecer, como o narrador mesmo diz. De modo que o minotauro deste narrador, a sociedade, chegaria mais hora menos hora: “[...] dass die Eheleute Auersberger auf dem Graben getroffen zu haben, der Preis ist für diese gelungene Therapie und ich dachte, dass dieser Preis ein sehr hoher Preis ist [...]” (HOLZ, 12)

O encontro com o casal foi o preço pago por esta terapia. De forma que o dinheiro vem ocupar sua posição central na relação entre as pessoas. Há uma afirmação de Benjamin que diz: “O labirinto é o caminho certo para aquele que sempre chega a tempo à sua meta. Essa meta é o mercado.”¹²³ Isto se adapta muito bem à perspectiva do trecho estudado de Bernhard, bastando apenas trocar os sentidos, ou pensar numa via de mão dupla: pois o narrador paga um preço, mas também será comprado. Tanto que irá ao jantar, que de certa forma ajuda a constituí-lo; ele pertence completamente a esta sociedade que o repugna, e ela também não prescinde dele. E ainda, seguindo Benjamin, numa frase que completa a primeira: “o labirinto é a pátria do hesitante. O caminho daquele que teme chegar à meta facilmente traçará um labirinto.”¹²⁴ O labirinto

¹²³ W. Benjamin, “Parque Central”, em *Obras escolhidas III*, p. 161.

¹²⁴ W. Benjamin, “Parque Central”, em *Obras escolhidas III*, p. 162.

é tanto a pátria do hesitante, quanto daquele que sempre chega a tempo a sua meta. A hesitação é uma das marcas deste narrador, que não se decide por nada. Dificilmente coloca-se em dúvida, antes adota os dois lados de um debate e os incorpora. Assim, Viena o destrói e o salva, ao mesmo tempo. Os Auersberger são a sua ruína e a sua salvação. O ir e vir pela Kärntnerstrasse estabelece uma espera tranqüila e ameaçadora, ao mesmo tempo, pois chegará o momento de seu encontro consigo mesmo, representado por aquela sociedade.

Mas o labirinto também é formado por outras arquiteturas. “In der Nussdorferstrasse im Achtzehnten Bezirk hatte ich mein Quartier, hatte ich mich ausgeschlafen, auf dem Sebastianplatz im Dritten Bezirk hatte ich meinen Kunsttempel.” (HOLZ, 128) A amiga Joana, cujo recente suicídio paira como uma nuvem sobre o episódio do “jantar artístico”, morava em Sebastianplatz e, para fazer do marido um tapeceiro famoso e vender suas obras, reunia tanto os artistas mais renomados de Viena quanto os empresários e banqueiros mais ricos. O narrador classifica este apartamento como templo, o que nos remete de novo para a âmbito da religião e do mito; mas este templo serve ao Deus capital, posto que as reuniões tinham como interesse último a venda da produção do artista. O “templo da arte” era um balcão armado em espaço cultural: arte como mercadoria. E não apenas a arte, mas os artistas também não passam de mercadorias, como o tapeceiro e, também, ele, que aceita o mecenato dos Auersberger sem cerimônia. Sentado na mesma *Ohrensessel* de trinta anos atrás, na Genzgasse, usa verbos sem meias-palavras: “dreissig Jahre, dass du dich ihnen mehr oder weniger auf die niederträchtigste Weise verkauft hast.” (HOLZ, 21)

Kilb, vila no interior da Áustria, de onde veio e foi enterrada Joana, representa o contraste campo *versus* cidade, enquanto a casa de campo dos Auersberger, em Maria Zaal, nos arredores de Viena, estabelece o contraponto entre a periferia e o centro, no qual a periferia é formada por abastados moradores. Há ainda o espaço da floresta, trazido à baila pelo ator do Burg, que lá esteve para compor o seu Ekdal: um idílio campestre, que acalma e relaxa. O narrador, por seu turno e em outro contexto, contrapõe: “Wie andere in den Park oder in den Wald, lief ich immer ins Kaffeehaus, um mich

abzulenken und zu beruhigen, mein ganzes Leben.” (HOLZ, 26) O café da cidade como contraponto da floresta; a natureza não existe mais, apenas como idílio pode ser aceita, explícito no episódio da busca por inspiração do ator do Burg na cabana campestre, como se verá. Contra isso, o vício dos Cafés de Viena torna-se o natural da cidade, onde impera a fumaça dos cigarros e o mundo da informação inebriante pelos jornais. Londres, por fim, é o outro da Áustria, cuja importância assenta em sua ausência no texto. O narrador se cala completamente sobre sua vida em Londres. Assim ganha relevância indiscutível, posto que aproxima os dois pólos temporais em que se passa a narrativa, tal qual uma ponte, uma passagem, sobre a qual nada há a dizer, e muito a entender.

Como uma das linhas de força desta obra destaca a presença e relevância pela ausência, sou tentado a identificar neste outro – talvez reprimido mas, com certeza, previsto pelos vazios do texto – uma dimensão estrutural. A Inglaterra, como se sabe, berço da Revolução Industrial, conta com uma burguesia muito consciente de si, e se contrapõe às estruturas que se simulam arcaicas na Áustria, dando origem a encenações, como se viu no primeiro capítulo. Londres, como centro do capitalismo, contrasta com os valores “eternos” aristocratas da Áustria, saudosa do imperador “sem-caráter” Franz Joseph e de outros passados recriados. Mas que não haja enganos, esta reconstrução não faz jus à adaptação austríaca da Segunda República, aqui combatida politicamente na estética. Na voz do ator do Burg, aqui enredada à do narrador: “Das Wiener Publikum ist das verzogenste und das mit dem besten Geschmack, das Theater genauso betreffend, wie die Musik, allerdings auch das infamste, das rücksichtsloseste.” (HOLZ, 289)

A cidade de Viena e seus arredores, bem como Londres, são espaços sociais, psicológicos, teológicos que, ao mesmo tempo, salvam e arruinam. O leitor não deve tentar fazer um mapa físico da cidade, embora possa ajudar. Mais importante é acompanhar o que cada um destes espaços representa, na narrativa, ajudando a construir o todo. Há desde o ateliê da artista Joana à casa aristocrática dos Auersberger, passando pela sua moradia pobre, onde apenas dormia. Como o narrador fazia no Graben, estão indo para lá e para cá, o tempo todo. Se o labirinto de Dédalus era antes de tudo físico, a arquitetura

montada por Bernhard expande este horizonte e se mostra concomitantemente topográfica, teológica, social, sentimental e aniquiladora. Perdido, sem se perder, não pode evitar passear no Graben, comparecer a Genzgasse, fugir para o centro.

Os efeitos da repetição

A construção do labirinto também depende da concepção da linguagem e de sua utilização. Um dos procedimentos mais sintomáticos deste narrador é a repetição: em *Holzfällen*, esta ocorre em todos os níveis da composição. No nível das palavras, verifica-se que inúmeros vocábulos repetem-se continuamente: por exemplo, *widerwärtig*, *Wahrheit*, além de muitas outras. No nível da frase, há também diversas estruturas que se repetem. A sintaxe bernhardiana mostra-se sempre entrecortada, seja por inversões, seja por apostos explicativos, seja pelas inúmeras retomadas antes do fim; enfim, a frase nunca flui. Por esta razão, muitos de seus comentadores vão afirmar que sua escrita é marcada pelo contraponto. O recurso de repetir intercalando, quase à exaustão, frases como “*dachte ich auf dem Ohrensessel*” ou “*dachte ich auf dem Ohrensessel sitzend*”, com suas muitas variações, é um bom exemplo disso. Numa certa altura este procedimento já não traz nenhuma informação adicional, mas continua sendo relevante, determinando um ritmo que não é linear nem denotativo, remetendo a algo que aflui à superfície mesmo se não evocado, forçando passagem. A respiração durante a leitura fica marcada por estas pausas: o leitor pode aceitá-las e incorporá-las ou, numa luta de morte com o texto, saltá-las inconscientemente. Estas estruturas, porém, estão sempre de volta, numa disputa corporal, onde o ritmo e a cadência são significados por si sós. A marca é a da quebra, retomada, reinício; qual Sísifo, esforço inevitável mas infrutífero.

A repetição obsessiva embaralha o sentido atribuído às palavras. É muito conhecida uma brincadeira – de crianças, sobretudo – que consiste em repetir à exaustão um determinado significante, rapidamente, sem pausa mesmo para respirar, provocando de uma hora para outra o esvaziamento do significado atribuído àquele significante: o signo está temporariamente desfigurado. Este procedimento torna-se estruturalmente decisivo em Bernhard e em sua

concepção de estética e de verdade, de seu realismo. O material se torna gasto pelo seu uso abusivo e reiterado, tornando-se material para a forma: o sempre-igual passa do conteúdo que lhe é atribuído para uma discussão sobre o estatuto da linguagem, num salto epistemológico de grande alcance.

A repetição sistemática leva-nos, ainda, a questionar a convicção do emissor: a assertividade/objetividade/ordem costuma ser expressa apenas uma vez. Quem vacila, duvida e não se sente seguro acaba por repetir, mudar a entonação, alterar a ordem sintática, voltear em torno do mesmo ponto sem parar, tal e qual o cismador. Este nunca se considera pronto, voltando sempre ao tema, procurando novos ângulos e matizes.

Há repetição também no nível do período que, aliás e a bem ver, é apenas um. Não há quebra de parágrafo e o texto, mesmo ao ser folheado, parece um grande amontoado de palavras. Chega a ser paradoxal um texto com tantas quebras e reviravoltas não abrir espaço para que se interrompa a leitura. A estrutura em espiral, monótona e entrecortada, tece um fio único; parar em qualquer ponto provoca uma quebra dolorosa, quase um romper das regras do jogo. Não há um parágrafo ou uma distensão que nos permita tomar distância, no nível dos parágrafos ou dos períodos. A tensão criada logo nas primeiras linhas é mantida e amplificada pelas sucessivas idas e vindas e pelo adensamento típico deste movimento, sem que haja compreensão do que se narra. *Holzfällen* constitui-se, a meu ver, num caso especial, onde esta tensão é elevada a um grau máximo. A tensão é instaurada *in medias res*, no momento mesmo da angústia maior: estar ali é aniquilador, ainda mais sob o impacto recente da morte da amiga Joana, e o sufocamento que esta situação causa, o ridículo de suas atitudes no jantar, o acerto de contas de sua vida com as pessoas decisivas, tudo contribui para o impacto máximo.

Também aqui se provoca o leitor, visto que a leitura labiríntica o domina e o subjuga. Ao voltar ao texto, é difícil saber por onde recomeçar, pois o texto flui ininterruptamente. Saltando para o nível temático percebem-se, claramente, as repetições dos mesmos assuntos. Dadas as primeiras páginas, todo o resto é retomada, porém significando sempre algo diferente: nuances, novos ângulos, outro estado de espírito, nova avaliação.

Estas repetições engendram diversos efeitos. Entre eles, como na poesia, a retomada que ressignifica pelo exagero, pelo realce, pelo destaque. No caso de *Holzfällen*, o narrador faz avaliações sobre as pessoas da festa que, num primeiro momento, parecem exageradas. Depois, contudo, este narrador introduz “fatos” passados – sempre filtrados pelo seu crivo, estilo e perspectiva. Estes fatos podem remeter-se ao dia anterior ou há trinta anos atrás, e à medida que as avaliações são repetidas, normalmente de forma peremptória e agressiva, ganham novos matizes. Mas nada é esclarecido, a avaliação do narrador muda o tempo todo, sem um encadeamento dos nexos racionais, num processo que será agravado pela suspensão temporal.

Assim vai se construindo uma perspectiva labiríntica, pois o que se encontra pela frente é normalmente o já visto, o já conhecido, sendo que o acúmulo provoca uma impressão sempre renovada, numa mudança sutil, mas que ainda está preso ao mesmo. Como isto ocorre em todos os níveis, funciona como se houvesse uma espiral dentro de outra espiral, todas se movendo ao mesmo tempo, provocando uma espécie de embriaguez no leitor. Não custa lembrar que o tempo também vai e vem ao sabor das lembranças do narrador. Ele se situa nos anos 50 e 80, atualizando vários outros jantares de que participou, a morte de Joana etc. Tudo se embaralha de modo a criar uma confusão que elimina, de um certo modo, o nexo temporal entre os acontecimentos. Assim, o narrador já avalia a ação dos personagens antes mesmo destes agirem, numa concepção temporal que lembra a de Kafka. Em Schwarz:

Esquemáticamente: o tempo mecânico é de rigorosa sucessão causal; o tempo da atividade humana surge da submissão da causalidade a um nexo de sentido; o tempo do mito despreza o encadeamento dos fatos – a possibilidade humana de agir, portanto – bastando-se com impor-lhes um padrão. Não tem importância saber se B nasceu de A, nem como o fez. Importante é que se sucedam, para completar o emblema. É desta perspectiva que se narra *A metamorfose*.¹²⁵

Embora tudo o que esteja arrolado até aqui conduza à falta de sentido e de lógica tradicional, esta se encontra presente. O movimento das frases segue um roteiro relativamente calculado: uma constatação objetiva numa situação

¹²⁵ R. Schwarz, “Uma barata é uma barata é uma barata”, em *A sereia e o desconfiado*, p. 63.

particular, sempre localizada num narrador, por mais inconstante que este seja. Isto posto, rumo para generalizações que se desprendem do eventual, do contingente para o necessário, normalmente sob o signo da duplicidade, da ambiguidade, num jogo de ressonâncias reforçadoras, culminando em assertivas categóricas como “*Das ist die Wahrheit*”, como foi visto quando se tratou do ponto de vista. Assim a concepção de verdade é exposta historicamente, a partir de um ponto de vista, por meio de um procedimento estético regrado, calculado e cadenciado, mas sem nexos intermediários, como numa notícia de jornal. Daí passa a outra constatação, seja uma lembrança casual ou motivada pelo ambiente, e o processo se reinicia, podendo voltar a um assunto já pisado e repisado.

Um procedimento muito racional, por seu grau de convencimento, mas não por uma razão que se quer autônoma, denotativa, pura, antes dialética, tensa, antinômica, de onde se depreende a importância do ambíguo, do duplo, das retomadas presentes no texto. Ou seja, o autor se utiliza das técnicas racionais de criação da realidade dita “objetiva”, mas os outros procedimentos ligados à estética do labirinto podem, paradoxalmente, levar o leitor a perceber a trama. Digo “paradoxalmente” pois o labirinto, a rigor, prende e confunde mas, neste caso, estaria funcionando ao contrário, permitindo a crítica. Numa palavra: a aparente racionalidade é construída sobre pressupostos recônditos, que a estética labiríntica, ao gerar estranhamento num contexto “objetivo”, permite desmascarar. Ao mostrar a operacionalidade do labirinto, Bernhard o ataca contra os mitos da modernidade, tornando-o construtivo. Nas palavras de Manfred Schmelting: “Labyrinthe sind nicht nur beängstigend, sie sind auch anregend, nicht nur destruktiv, sondern auch konstruktiv. Sie vermitteln Chaos und Ordnung, Dunkelheit und Helle, Gutes und Böses, Macht und Ohnmacht, Geborgenheit und Entfremdung, Wiederholung und Veränderung, Leben und Tod.”¹²⁶

O movimento vai das partes para o todo, procurando uma totalização materialista, tendo como consequência que a autonomia da razão burguesa – estrutura básica para a epistemologia e ciência no capitalismo – será colocada em xeque. Não se constrói um caminho que vai do material para o metafísico,

¹²⁶ M. Schmelting, *Der labyrinthische Diskurs*, p. 14.

em busca das “essências” e do “espírito absoluto”, pela própria precariedade que estas “verdades” assumem no texto bernhardiano. Estas assertivas se superpõem e se negam, sendo ironizadas no corpo do texto. Seus pontos de fuga correm quase sempre na “direção oposta” à da razão autônoma – que reforça o papel do sujeito como aquele que a usa para conhecer –, ao questionar, de dentro, o próprio sujeito, e por seu discurso avesso às argumentações. Como se viu, isto se dá de diversos modos, e com diferentes efeitos, mas esta perspectiva marca seu projeto estético e, mesmo, político. A concepção de linguagem como construída socialmente, no caso até mesmo corporal reforça esta posição.

Mobilidade e paralisia em *Holzfällen*

Mas existe em nossas cidades um só recanto que
não seja o local de um crime?

(W. Benjamin, “Pequena história da fotografia”)

A (re)criação do episódio do convite no Graben representa um dos pontos culminantes de todo o modo de proceder deste narrador, elaborando esteticamente o que foi comentado a respeito da irracionalidade em meio a mais absoluta racionalidade. As retomadas e revisões de um dado episódio externam de modo bastante enfático a imobilidade e inatividade. O exemplo mais eloqüente talvez seja a sua tentativa de procurar entender – infrutífera, como todas – os motivos que o levaram a aceitar o convite e comparecer ao jantar, como em:

[...] und dachte, daß es ein gravierender Fehler gewesen ist, die Einladung der Auersberger anzunehmen. Zwanzig Jahre hatte ich die Auersberger nicht mehr gesehen und ausgerechnet am Todestag unserer gemeinsamen Freundin *Joana* habe ich sie auf dem *Graben* getroffen und ohne Umschweife habe ich ihre Einladung zu ihrem *künstlerischen Abendessen* [...] angenommen. (HOLZ, 7)

[...] Und ich dachte wieder, dass es ein gravierender Fehler gewesen ist, die Einladung der Eheleute Auersberger angenommen zu haben [...]. (HOLZ, 13)

[...] In Beobachtung der Auersberger dachte ich auf dem Ohrensessel, dass [...] du ihre Einladung sofort angenommen [hast]. Sie haben dich *von hinten*

angesprochen, dachte ich, wahrscheinlich hatten sie dich schon eine Weile von hinten beobachtet und sind hinter dir hergegangen in Beobachtung und haben dich im entscheidenden Moment blitzartig angesprochen [...]. (HOLZ, 24)

[...] Schliesslich hätte ich ja, obwohl ich sie angenommen habe, der Einladung nicht Folge leisten müssen, noch dazu, [...] Tatsächlich habe ich ja die ganzen Tage zwischen der Einladung zu diesem *künstlerischen Abendessen* und dem Tag, an dem es dann stattfinden sollte, überlegt, ob ich auch wirklich zu den Auersbergerischen gehe, einmal dachte ich, ich gehe zu den Auersbergerischen, einmal dachte ich, ich gehe nicht zu den Auersbergerischen, einmal sagte ich mir, ich gehe hin, einmal, ich gehe nicht hin, ich gehe hin, ich gehe nicht hin [...]. (HOLZ, 77-78)

Aqui se tem novamente a repetição dos conteúdos, sempre realçados por uma nuance, uma modificação, um novo juízo, ao longo de toda esta obra, mas que nunca levam a lugar algum. Todos os temas vão e vêm ao longo da narrativa, caracterizada ainda pela repetição de estruturas sintáticas, sem parágrafos, e pela utilização obsessiva das mesmas palavras, criando um jogo ininterrupto entre movimento e imobilidade. Mais que isso: há uma relação dialética entre estes dois termos, especialmente na mediação, propiciada histórica e socialmente pelo capitalismo, dialética esta fundamental para se entender a paralisia em meio ao turbilhão (relacionados internamente). Desta forma irrompe, como sempre, uma dialética correlata no plano estético: a da irracionalidade (a trama, a perda de sentido, o vaivém não linear, o estilhaçamento do sujeito) e a da racionalidade completa (a urdidura do texto bernhardiano, da narrativa musical, matemática, precisa, composta segundo um plano minucioso), ambos imbricados, constitutivamente, um no outro; não apenas um fecunda o outro, mas um passa pelo outro.

Ao leitor não é dado conhecer a dinâmica que comanda este vaivém entre épocas. A frase é quebrada, na cadência de um respirar doente, fraco, entrecortado. Busca sempre novos ângulos; como quem usa da função fática para ganhar tempo e reordenar os pensamentos, e voltar – repetindo – àquilo que busca. Bernhard escreve longos romances, cinco volumes autobiográficos, poemas, num movimento de buscar e cercar, mas nunca atinge algum objetivo: a busca é constitutiva. A repetição também leva ao cansaço e ao automatismo para quem lê. Numa sociedade de consumo em grau tão avançado como a

atual, o reconhecimento deve ser imediato e o consumo rápido, indolor e reconfortante, moldando o momento mesmo em que o indivíduo pode se sentir vivo, na medida em que o concebe como aquele que consome.

As repetições fatigantes e os saltos abruptos no tempo, espaço e tema remetem diretamente ao ritmo insosso e mecânico da produção capitalista, associado ao choque e à quebra, porém numa cadência que entorpece, adormece e hipnotiza. Uma provável “dialética fracassada” do capitalismo tardio ganha contornos formais em Bernhard, de acordo com Schmeling: a ação é mínima, não há síntese, mas as divagações são intermináveis.¹²⁷ O labirinto não é mais o local de provação do herói, mas do desespero, doença e morte. O título da seção no qual se encontram inseridas as reflexões sobre Bernhard chama-se “Gescheiterte Dialektik – Die Auflösung des Überwindungsschemas”. Mas isto não significa que seu projeto estético-literário tenha naufragado: a obra de Bernhard prevê uma interação com a crítica e com os leitores, permitindo a visão desta “névoa”, destes “bloqueios” histórico-sociais, e contribuindo para a superação da inconsciência.

Deste modo, a narrativa pode ser qualificada, em se tratando da possibilidade de salvação dos heróis, como fracassada; da perspectiva do crítico e dos leitores, uma dialética do fracasso que aponta para além dele, numa arquitetura que olha para seu próprio abismo – pois não há outro lugar para onde olhar. Cada pequeno gesto demarca o início de cogitações múltiplas que se enraizam umas nas outras, sem levar a nenhuma conclusão: tudo fica como está. Isto admite ainda considerações sobre o uso do signo (do significante): a tendência para longas construções metonímicas e sintagmáticas (ou seja, paratáticas), na perspectiva deste trabalho, funciona não apenas como fenômeno formal da *condition postmoderne* (em referência a Jakobson, Bakhtin, Kristeva), mas, antes de tudo, como um paralelo em relação aos novos desenvolvimentos do capitalismo global.

Desde o início, o narrador afirma não saber por que aceitou o convite do casal. Estando em Viena questiona por que andava justamente no Graben – para suportar a morte de Joana, para comprar uma gravata, para se recobrar fisicamente, ou justamente por ser lá o local mais provável do fatídico, porém

¹²⁷ Cf. M. Schmeling, *Der labyrinthische Diskurs*, p.174.

inescapável, encontro consigo mesmo? Descreve minuciosa e meticulosamente o diálogo travado com a Auersberger, na tentativa de reconstituir a armadilha que eles supostamente teriam preparado para o agarrar: primeiro, emocioná-lo com a notícia da morte de Joana e depois, contando com sua decorrente fragilidade, convidá-lo para o “jantar artístico”. O personagem-narrador, já ciente da morte de Joana, reage com dissimulação, fazendo o jogo que se espera dele: finge não saber de nada e comover-se, sem que haja uma explicação plausível para esse comportamento. Dado este primeiro passo, na direção de uma segunda natureza, da máscara social, que o narrador afirma não prezar e não seguir, contraditoriamente admite não poder declinar do convite.

Das masslose Sich-Hinterfragen der Subjekte, der ständige Wechsel zwischen Aussage und ironischer Zurücknahme der Aussage, der Trieb zur Selbstbespiegelung und Verdoppelung auf allen Ebenen des künstlerischen Gestaltungsprozesses lassen die moderne Auffassung vom Bruch zwischen subjektiver und objektiver Welt, von der Unfreiheit und Isolation des einzelnen in neuem, schärferem Licht erscheinen.¹²⁸

A cidade também faz parte deste contexto. Ela afasta as pessoas, que não se conhecem e vêem no outro um criminoso em potencial. O crime será sempre encoberto pela anonimidade do indivíduo. Assim o encontro no Graben permite também esta linha investigativa. Se não se conhece o todo, como entender o outro, indevassável, fonte dos mais insuspeitos temores? De certa maneira nós montamos o crime, pois qualquer comportamento torna-se inaceitável se não há uma base de experiências compartilháveis, e daí todo espaço ser o local de um crime.

Esta cena (a denominação não é acidental), construída na perspectiva do narrador, é central, pois muitos dos paradoxos e dialéticas paralisantes – da ação, do pensamento, do desenvolvimento do personagem no romance – são instaurados por ela, configurando-se como um travamento. Sua lente aproxima-se como numa cena de perseguição cinematográfica: viaja do detalhe ao todo,

¹²⁸ M. Schmeling, *Der labyrinthische Diskurs*, p. 196.

da posição de ataque *por trás* ao plano aéreo, usa *flashbacks*, cortes abruptos, sendo conduzido por lembranças e reminiscências que afloram ao consciente e se presentificam, borrando as fronteiras de tempo e espaço e embaçando a concepção de realidade, que se torna pesada, confusa, com muitas imagens sobrepostas, constituindo um novo travamento, agora por excesso, sobrecarregando os canais e paralisando o sistema. De um modo geral, a estética de Bernhard, em todos os seus pormenores e aspectos, conflui suas linhas de força para este ponto, exigindo a atualização da história agora, trinta anos depois.

A função decisiva do “insignificante”

Do exemplo acima podemos passar diretamente para um outro tópico que dialoga com o tema do labirinto, mas não está restrito a este. Diz respeito, na estética de Bernhard, à importância decisiva do aparentemente insignificante como caminho para a compreensão e para a interpretação do texto. Estes farrapos de linguagem são chaves indispensáveis para a interpretação da prosa bernhardiana. O que poderia passar despercebido deve ser perscrutado; o que silencia deve ser ouvido; o excesso, a falta, o exagero e a minúcia assumem importância central. Sua arte mostra-se nestes pequenos detalhes, lapsos e frestas do discurso: o que na aparência é acessório, deslize ou lapso confere coesão, unidade e significação ao todo. As nuances e as ênfases constituem pontos-chave na estruturação do texto de Bernhard.

Esta perspectiva está conectada ao comentário sobre a linguagem cinematográfica da escrita de Bernhard, atenta aos mais ínfimos detalhes, seja numa expressão facial, na entonação das frases, num movimento brusco demais, nos olhares, na falta de sincronia entre as máscaras e o homem. O cinema propiciou a visão microscópica que abriu um mundo de possibilidades perceptivas ainda desconhecidas. A concentração na parte também se conecta à perda da visão de totalidade com o capitalismo, com a divisão do trabalho, do espaço da casa e do trabalho, do tempo do relógio, que é medido em segundos. O todo torna-se inapreensível, e a parte configura esteticamente esta impossibilidade, que é histórica, não apenas do nível do pensamento.

O trecho pode ser muito pequeno, do tamanho de um lapso, um olhar, uma frase, ou muito grande, como todo o episódio do enterro. Aqui a dialética entre forma estética e social mostra-se com clareza. Este aspecto é fundamental numa forma como o capitalismo tardio, totalizador – por mais que esta totalização seja falsa, pois o todo, como se viu, está irremediavelmente perdido –, uma forma na qual cada parte reforça as demais, as esferas autonomizadas fingem viver vidas próprias: economia, política, sociedade, ciência e tecnologia, organizações, arte, dificultando que se veja por trás delas as imbricações e determinações mútuas. Somente o manejar das frestas, das minúcias, do não-dito, pode propiciar que a visão crítica alce vôo para além da prisão deste falso truísmo. Desta qualidade é a arte do detalhe e do acessório na obra de Bernhard.

A forma falsamente totalizada remete ao labirinto, que é temporal, espacial e lingüístico. Os farrapos se perdem na malha narrativa, o que faz parte da arquitetura da obra. De modo que não se deve procurar um fio de Ariadne, pois não há um fio único. Alguns destes trechos apontam para o deciframento da forma, para o entendimento das mediações e, também, para a dificuldade desta tarefa, quase inatingível.

Um aspecto de destaque em *Holzfällen* é que se trata de um jantar, uma espécie de “jantar fúnebre” ao mesmo tempo “artístico” e “fantasmagórico”. Este jantar remete-nos diretamente aos outros múltiplos “jantares artísticos” de outrora, há quase trinta anos, noutro estado de espírito. Porém em apenas um momento o narrador atribui adjetivos aos anos 80: “[...] wie wenn ich jetzt in den Achtzigerjahren nocheinmal den Fünfzigerjahren davon liefе in die Achtzigerjahre hinein, in diese **gefährlichen** und **helflosen** und **stumpfsinnigen** Achtzigerjahre hinein [...]” (HOLZ, 320, negritos meus)

Sobre os anos 50 na Áustria, pano de fundo desta passagem, já se comentou no primeiro capítulo desta tese. Nos anos 80 o mundo já se encontra em um outro estado de espírito. A crise do petróleo na década de 70, as primeiras discussões sobre a crise ecológica na conferência de Estocolmo em 1972, a crise dos Estados com seus déficits gigantescos, a Guerra do Vietnã e as ditaduras apoiadas pelos EUA ao redor do mundo (como no Brasil e por

toda a América Latina), acompanhadas de uma queda no nível de emprego, contribuem para o início do desmonte de um cenário promissor nos anos 50.

Há em Bernhard um lapso entre estas décadas, um salto, provocando uma tensão aguda que os aproxima. Não há nexos causais ligando os dois períodos, e o contexto dos anos 80 explicita, explica e significa o quadro vivido nos anos 50, agora palpável como crise anunciada, em todos os sentidos. A importância da leitura do detalhe quase jogado em meio à torrente discursiva se faz aqui presente: *hilfflosen* é o estado das pessoas sem ajuda do “Estado de Bem-Estar Social”, que se desmonta, já sem a menor perspectiva de inserção numa sociedade que depende cada vez mais de conhecimentos em alta tecnologia, num quadro agravado pelo enfraquecimento do estado que não mais qualifica para o trabalho; *gefährlichen* caracteriza uma sociedade cada vez mais violenta, na qual, como diz Enzensberger¹²⁹, o cidadão que trabalha de dia num escritório pode se tornar um *hooligan* à noite. No caso austríaco, vemos o afloramento do ideário nazista que já marca os anos 70 e vai culminar na eleição de Waldheim em 1986; nos anos 80, como se viu, o “esquecido”, “abafado”, “reprimido” volta à cena em primeiro plano, marcando o momento propício para a atualização daquele cenário idealizado dos anos 50. E *stumpfsinnig* (estúpido, parvo, monótono, mesmo tom) caracteriza a irracionalidade e o ritmo de eterno retorno do mesmo, da mudança que não muda, indica itens imprescindíveis para se entender o mundo atual.

Estes adjetivos aparecem apenas duas vezes no romance – a rigor, nesta seqüência, apenas uma. Num outro contexto, Willi Bolle percebe, nas frestas do sertão “mítico” de Guimarães Rosa, o único ponto em que a referência à crise sócio-econômica irrompe neste jorro discursivo roseano, crise esta que leva à emigração. Esteticamente funciona como uma ponta que desprende e mostra aquilo que qualifica o tom do livro; um aspecto estrutural que, apesar de – e talvez justamente por – estar pouco visível à primeira vista

¹²⁹ Cf. H. M. Enzensberger, *Guerra civil*, p. 15: “Há muito que a guerra civil penetrou nas metrópoles. Suas metástases pertencem ao cotidiano das grandes cidades, não só de Lima ou Johannesburg, de Bombaim e Rio de Janeiro, mas de Paris e Berlim, Detroit e Birmingham, Milão e Hamburgo. Dela não participam apenas terroristas e agentes secretos, mafiosos e skinheads, traficantes de drogas e esquadrões da morte, mas também cidadãos discretos que à noite se transformam em hooligans, incendiários, dementes violentos e serial killers. Como nas guerras africanas, estes seres mutantes são cada vez mais jovens. Enganamo-nos em acreditar que vivemos em paz só porque podemos ir à padaria sem que sejamos atingidos pelos disparos de um franco-atirador.”

imanta e marca o romance, tornando-se um item decisivo para sua interpretação, pois localiza historicamente o sertão aparentemente arcaico e imutável de Rosa. Neste pequeno fragmento, de acordo com Bolle, a partir da periferia da periferia, o sertão brasileiro, pela única vez “incide como um lampejo [...] a passagem visionária dos migrantes”, rompendo com o mundo fechado sobre si do Brasil arcaico. “Ela [a população do sertão] depende das metrópoles: é ‘periferia’. O romance mostra que o que parecia parado e mítico é movido pelas forças da história.”¹³⁰

Deste modo, Bolle trabalha com o discurso mítico e com a quebra deste, numa cena curta e muito significativa, uma fresta que se abre e não apenas permite, mas exige, que esta interpretação seja feita. O fato de ser pouco visível faz parte de sua estrutura íntima.¹³¹

Nesta mesma linha de raciocínio, a discussão em Bernhard sobre os anos 80 esteticamente representados de forma explícita naquela síntese na página final conferem o tom em retrospectiva de todo o livro. Como já foi dito, a suspensão do tempo não elimina a questão material e objetiva da agudeza do tempo presente, de cada vez maior abstração, perda da experiência, das utopias, criando um vazio aterrador e do qual não parece haver saída, encurralado na forma totalizante do capitalismo contemporâneo, mas também está diretamente ligado a um desenvolvimento austríaco específico, e Bernhard arremete contra os dois em sua *Erregung*: uma perspectiva fortalece a outra.

Discorrendo sobre o romance *Cidade de Deus*, escrito por Paulo Lins, Roberto Schwarz afirma que “a imensa desproporção entre a causa imediata e o resultado ‘necessário’ é um desses nexos em que sentimos o peso inexorável

¹³⁰ W. Bolle, “Gêneros literários urbanos: Berlim, Paris, São Paulo”, em *Revista Tempo Brasileiro*, p. 80-81.

¹³¹ Ainda nesta perspectiva, os negros que não aparecem em *Dom Casmurro* por estarem invisíveis numa sociedade em que, não obstante sua invisibilidade, constituíam a base sobre a qual todo o sistema funcionava, e que assim deveriam ser esteticamente concebidos; por uma presença ausente, que se percebe nas falhas estruturais do romance, que serão seus pontos mais positivos. Isto porque desta feita a sociedade pareceria mover-se por conta própria, mas haveria alguns desajustes que a forma não conseguiria superar. Este desajuste não é outro senão aquele social provocado pelas idéias liberais – que por si só já são, de berço, contraditórias e ambíguas – num contexto que dependia e aceitava a escravidão e a figura dos “homens livres”. Cf. Roberto Schwarz, *Ao vencedor as batatas*, 2000.

da história contemporânea.”¹³² Ou seja, o capitalismo, com sua arquitetura falsa que deve à lógica da “valorização irracional do valor, que se finge de racional”, nas palavras de Robert Kurz, procura criar vínculos causais necessários e determinantes, como quer também o historicismo tradicional, com sua seqüência de eventos numa sucessão temporal, contra a qual se posiciona, veementemente, Benjamin¹³³.

A forma-mercadoria como estrutura estética: *Wald, Hochwald, Holzfällen*

Em *Holzfällen*, a todo o momento, podemos rastrear este nexos por trás da névoa. Se este romance é marcado pela falta de elos na cadeia lógica, pulando etapas entre causa e consequência, entre ação e julgamento, suas linhas de fuga convergem para este ponto.

A repetição incansável do ator do Burg, em seu efêmero e alcoólico momento filosófico, da expressão “*Wald, Hochwald, Holzfällen*” de onde vem o título do romance, remete a uma expressão do velho Ekdal na peça de Ibsen. A sua tradução para “*bosque, floresta, árvores abatidas*” embora recupere uma das acepções aludidas pela expressão alemã, não chega perto de suscitar o impacto e o efeito da expressão original, cheia de significados. O que a tradução permite vislumbrar é o movimento de ruptura e negação do terceiro elemento, que não poderá ser visto como uma superação dialética; nada se mantém após este processo. De bosque a floresta e daí para a destruição da floresta, a ação humana muda a natureza conforme suas necessidades e, no capitalismo, conforme as necessidades do capital, eliminando mesmo a ação do sujeito como uma práxis.

Remete ao episódio, no *Fausto II*, da cabana de Philemon e Baucis, que deve ser destruída para não refrear o ímpeto progressista capitalista. Este não suporta memória, não aceita a superação dialética, que “supera” conservando, antes exigindo a submissão total à sua lógica implacável. Mesmo Mefistófeles sente-se aturdido pelo ritmo frenético e algo obsessivo imprimido por Fausto em seu afã em busca do “*Verweile doch, du bist so schön*”, uma das mais belas

¹³² R. Schwarz, “Sobre *Cidade de Deus*”, em *Sequências brasileiras*, p. 166.

¹³³ Como se depreende de suas teses “Über den Begriff der Geschichte”: W. Benjamin, *GS I-2*, p. 702 ss.

e terríveis expressões já cunhadas e que resume, de forma inexorável, uma máxima capitalista: a suspensão do tempo devido justamente à mais frenética velocidade, intentando não desperdiçar absolutamente nada, qual um juízo final secularizado e ocidentalmente civilizado, um *gestus* visionário da aporia do século XXI. Isto porque o pacto com Mefistófeles, contraído em *Faust I*, será realizado a contento apenas ao final do *Faust II*, em meio ao frenético movimento do turbilhão capitalista¹³⁴.

Mas há mais a ser dito quando se toma o original alemão. *Wald* está contido em *Hochwald*, mas difere desta forma. *Holzfällen* mantém, sonoramente, vínculo com *Hochwald* pelo início em *Ho-*. Desta forma, se no nível do conteúdo não há síntese dialética, no nível formal do significante não há dúvida da presença desta articulação. Por este procedimento a saída do âmbito restrito e particular de *Wald* para o generalista, quiçá aspirando o universal, de *Hochwald*, fica em evidência. *Hoch-* significa alto, para cima, ascendente. Este movimento é também típico do capitalismo que, em sua ânsia por generalizações e abstrações em graus cada vez mais profundos, provoca, no limite, a abstração completa que leva à naturalização de todas as relações, injunções e co-determinações. Assim se despreza o individual e se estabelecem leis naturais que justifiquem o estado atual das configurações históricas, conduzindo a *Holzfällen*, como se esta passagem fosse um processo natural e irrevogável, sem qualquer relação objetiva com a *práxis* humana e com a história. Este o nexos entre *Hochwald* e *Holzfällen* que, como uma ilusória síntese, seria o resultado “natural” de um processo que, na verdade, é histórico e social. Daí a força do título.

Por este caminho, este processo não seria mais instituído por sujeitos, não sendo responsabilidade de ninguém, operando sob uma perspectiva quase “biológica”. De certo modo, se se entende o capital como único sujeito no capitalismo, o homem estará fadado a ser determinado de fora por este processo, agora inexorável e perfeitamente cabível na lógica da mercadoria que rege o pensamento e a ação no capitalismo. A naturalização é ideológica e

¹³⁴ J. W. von Goethe, *Faust I*, p. 57: “Faust: Werd’ ich zum Augenblicke sagen: / Verweile doch! Du bist so schön! / Dann magst du mich in Fesseln schlagen, / Dann will ich gern zugrunde gehn!”. Em *Faust II*, p. 348: “Zum Augenblicke dürft’ ich sagen: / Verweile doch, du bist so schön! / Es kann die Spur von meinen Erdetagen / Nicht in Äonen untergehn.”

abjeta pois, de qualquer modo, há um *suposto* sujeito no capitalismo, tributário da ascensão da burguesia e subsumido à lógica da mercadoria como arquiforma social. O perigo desta concepção de sujeito burguês, a mais próxima da consciência histórica – irrevogavelmente marcada pela ideologia – é sua força encobridora, pautada por registros teológicos sob um véu racional. A suposta clareza da antinomia entre razão e teologia, como já se viu, é estrutura no seio do capitalismo. A crença no progresso e na melhoria da qualidade de vida humana, no trabalho como vocação e salvação, na liberdade e no sujeito autodeterminado faz girar os gonzos da civilização, mas sua base gira sobre uma irracionalidade de fundo.

Somente agora, com a crise sistêmica que, reforçando as diferenças sociais e econômicas, vem se instalar à soleira da história humana a partir dos estertores do século XX, essas considerações podem ganhar atenção, em detrimento das teorias que postularam uma possível “orgia global” regada pelas benesses do *Welfare State*, da democracia americana, da “aldeia global” etc. Aquele movimento, saudado como de emancipação do homem em relação ao trabalho – a diminuição das horas de trabalho semanais em resposta ao aumento de produtividade – está com os dias contados. Na Europa, só se fala e age no sentido de acabar com esta sanha, que impede uma produtividade competitiva nos mercados globalizados – e sem qualquer aumento de salário¹³⁵.

Importante notar que esta leitura metafísica naturalizadora, formalmente objetiva em Bernhard, como procurei mostrar, recebe sua crítica *no e pelo* próprio romance, num processo simultâneo. Noutras palavras: essa leitura é

¹³⁵ Sobre isso, há extenso material bibliográfico. Jeremy Rifkin, em *O fim dos empregos*, 1995, acompanha historicamente as mudanças no modo de trabalhar, além do aumento do número de horas e da tensão no trabalho, especialmente na parte IV, “O preço do Progresso”, p. 179-240. Alvin Tofler, em *A empresa flexível*, 1985, trata do caso específico de uma empresa na passagem para um contexto onde as mudanças ocorrem num ritmo nunca antes visto. Outra referência é o canadense Gareth Morgan que, em *Imagens da Organização*, 1996, discute vários fatores que contribuíram para as mudanças e seus efeitos para os trabalhadores, vendo as organizações atuais como, por exemplo, prisões psíquicas e instrumentos de dominação, o que será aprofundado pelos franceses Max Pagès *et al.* em *O poder das organizações*, 1993, um estudo sobre o domínio ideológico nas grandes empresas, interessadas num vínculo com seus funcionários de mesma matriz que aquele existente entre uma igreja e seus fiéis, o que sempre foi forma no capitalismo, com capítulos como “A nova igreja”, “A autopersuasão” etc. Uma referência importante é ainda a inglesa Karen Legge, em seu *Human Resource Management – Rhetorics and Realities*, 1995, cujo título traz explicitamente a dimensão retórica da persuasão e entrega total exigido pelas organizações contemporâneas.

obrigatória, na medida em que formaliza um processo que é a base estrutural da ideologia única nestes anos pós-guerra fria, posição esta atacada no romance em questão. O mecanismo é exposto em toda sua carga ideológica. Os Auersberger vivem de vender as terras em Maria Zaal, que serão o palco de desenvolvimentos capitalistas que destroem e desfiguram a região.

Aus diesen Grundstücken existieren die Auersbergerischen jetzt schon beinahe fünfunddreissig Jahre, dachte ich auf dem Ohrensessel, aus dem Verkauf dieser Grundstücke. [...] Es ist ein Jammer, was durch den Verkauf der auersbergerischen Grundstücke aus Maria Zaal geworden ist, dachte ich auf dem Ohrensessel. [...] Da, wo ein Wäldchen war, da, wo ein Garten aufblühte im Frühjahr, [...] wuchern jetzt die Betongeschwüre unserer Zeit, die auf Landschaft, überhaupt auf Natur, keinerlei Rücksicht mehr nimmt, und die nur von der politisch motivierten Geldgier beherrscht ist [...]. (HOLZ, 150-151)

O ator do Burgtheather, que repetidamente proclama a expressão, é ridicularizado. Seu refúgio na floresta para compor o personagem, configura-se na verdade como construção de uma segunda natureza: o idílio romântico, calcado numa ligação umbilical e pura com a natureza. A ida do ator para as montanhas para incorporar o personagem Ekdal expõe tudo menos o abandono da segunda natureza (social) que o constrói e domina. A concepção do gênio como incompreendido, isolado do mundo, autônomo é combatida ponto por ponto; esta figura é a mais social, dependente e objetivamente inexistente que se pode conceber – criada por seu próprio discurso –, mas está mais viva que nunca, pois é formal – variando apenas a configuração externa e a atividade que realiza. Assim se vê que o narrador se aproxima do ator do Burg não pela via da volta idílica à natureza, a qual o narrador ridicularizara; antes, tem em vista a lógica capitalista que sustenta a estrutura social atuando por trás.

Sendo sucinto, a fábula da peça mostra a personagem Ekdal-pai, antigo caçador que, enganado pelo sócio, vai preso e, ao ser solto, não tem do que viver e depende inteiramente do filho. O velho Ekdal refugiou-se dos homens dentro de si mesmo: ele não toma parte no quebradiço fio da narrativa, vivendo em um mundo próprio. A neta se suicida, há toda uma série de

acontecimentos, mas o Ekdal-pai já não toma parte desta realidade; não reage a ela. O seu mundo psicológico é o do caçador, que espreita, um caçador velho, destruído física e moralmente e impedido de embrenhar na floresta, digamos, “material”. Não obstante isso continua caçando dentro do porão da casa do seu filho, num laivo fantástico nesta peça realista. Como ele poderia atirar de verdade em animais dentro de um porão, continuamente, como se este porão fosse uma floresta enorme? Neste contexto é que o velho Ekdal afirma que não se deve mexer com a natureza, pois a natureza se vinga: *Wald, Hochwald, Holzfällen*. O aquecimento global representa apenas a localização mais atual desta estrutura.

O Ekdal representado pelo ator do Burg é um simulacro – um Ekdal de butique, diria, que se isola numa cabana na floresta como preparação para se criar empatia com a personagem por imersão, perdendo-se como ator e leitor da peça, assim como dos contextos que a envolviam.¹³⁶ O Ekdal-pai de Ibsen não pode mais caçar na floresta nem se isolar fisicamente dos homens, e estas são duas condições fundamentais de sua existência. Estar entre os homens e afastado deles, simultaneamente; não se isolar nas florestas e voltar para o sucesso ao representar Ekdal. Um papel no máximo bem ensaiado, tanto no palco como no jantar, onde continua agindo, em certa medida, como Ekdal – mas ainda ilusão, simulacro, duplo ridículo.

Se o pato selvagem em Ibsen vive num porão, qual numa segunda natureza, (na primeira não poderia mais viver, pois não consegue mais voar) o narrador vive numa espécie de prisão psicológica e social. Esta argumentação leva a um diálogo com o “romance de provação” (*Prüfungsroman*), em que o personagem tem que passar por algumas provas antes de se tornar merecedor de algo; no caso, de tornar-se sujeito. Mas tanto como *Prüfungroman* quanto como *Bildungsroman* o que se vê é o fracasso; o que se narra é uma anatomia do fracasso, em todas as suas possibilidades.

¹³⁶ Como já se disse, numa perspectiva stanislavskiana. Nada do *Verfremdungseffekt* (*V-Effekt*) de Brecht, que ao se distanciar abre a possibilidade de postura crítica e de ação política tanto do ator como do espectador. Para Brecht, o ator nunca deixa de ser ator e personagem ao mesmo tempo, num contexto específico que não pode estar alheio, o que será constitutivo de sua concepção de teatro. Deste modo, deve-se romper com o ilusionismo e acentuar o caráter de representação da peça, deixando isso evidente para o público, instado a não aceitar passivamente o que lhe é mostrado. A perspectiva do ator do Burg será ridicularizada no romance de Bernhard.

Tanto a concepção de sujeito quanto a da realidade social e objetiva são discutidas por aquela expressão tão profícua em desdobramentos interpretativos. Mas isto não é tudo. *Hochwald* ainda diz respeito a uma floresta na qual se pratica silvicultura com fins econômicos. Assim se constituem verdadeiras *plantations*, monoculturas com o fito primeiro e estruturalmente único de gerar capital e multiplicá-lo. Processo este que produz uma floresta artificial e abstrata, pois o próprio conceito de floresta pressupõe uma biodiversidade que é absolutamente contrária ao processo de controle da natureza voltada para a atividade econômica, que hoje em dia se pauta pela engenharia genética para forjar plantas e animais mais robustos às intempéries e à ação do entorno, ou seja, do ecossistema no qual estão inseridos e com o qual, necessariamente, interagem.

Mas o ímpeto capitalista – que conduz de novo ao já citado *Fausto II* – não atribui importância para isso, almejando o controle total de si, da natureza e de tudo. O ambiente e o próprio homem tornam-se assim matéria prima para a produção de mercadorias, e esculpir o corpo com próteses, anabolizantes e engenharia genética para extinguir – o verbo aqui não é casual – qualquer traço expressivo não configura mais um tabu. O intuito de tal procedimento não se restringe a rejuvenescer com a eliminação das rugas. Mesmo conscientes do efeito da perda expressiva provocada por estas técnicas, a prática é disseminada e talvez por isso mesmo mais desejada. Tornando a face inexpressiva, tal qual uma *tábula rasa* do rosto humano, pode-se construir com cosméticos e profissionais adequados a expressão que se deseje para um determinado momento e ocasião. Não há mais necessidade de se esconder isto; aceita-se que este procedimento artificial, de construção estética, com seus materiais próprios, seja realizado. O último reduto – o corpo humano – já foi há tempos atingido, e agora o que se vê é o júbilo pela entrega total. Se o personagem Dom Casmurro ainda mostrava pruridos para afiançar sua sede de nomeada, o mundo das celebridades e dos *reality shows* se exalta pela mercadorização completa, pela passagem ao inorgânico. Fica difícil usar a terminologia clássica e falar em classes quando o desejo do consumo iguala ricos e pobres, favelados e bem-afortunados do mesmo Morumbi. Comentando o que mais o agastara no enterro de Joana em Kilb, diz o narrador de

Holzfällen: “[...] weniger die Tatsache, dass die Joana begraben worden ist, hat mich in Kilb deprimiert, mehr noch die Tatsache, dass hinter dem Sarg der Joana lauter künstlerische Leichen einhergegangen sind, [...] lebende Kunstleichenname, Schriftsteller, Maler, Schauspieler, Tänzer und ihr Anhang, als lebende Leichen, als lebende, *noch* lebende Kunstleichen [...]” (HOLZ, 101)

Assim *Hochwald* é e não é *Wald*; *Hochwald* leva à destruição do ecossistema e da própria planta, assim como do corpo humano e do seu contexto; o paralelo não é coincidência, e os personagens-duplos deste romance não nos deixam esquecer disso. E assim já estamos embrenhados no termo *Holzfällen*, como já deve ter ficado claro. A interligação dos termos fica por conta do cálculo econômico.

O dinheiro como sujeito

E, de repente irrompe o nexo destas relações com toda clareza, respondendo muitas das perguntas instauradas pelo narrador e pelos personagens:

Nicht sie selbst sind im Grunde immer der Mittelpunkt ihrer Gesellschaft gewesen, sondern nur ihre Möbel und andere Kostbarkeiten aus früheren Jahrhunderten, nicht sie selbst haben sie immer sprechen lassen in ihren Behausungen, sondern ihre Möbel und andere Kunstgegenstände und ihr Geld, dachte ich [...]. (HOLZ, 243)

Os móveis, as obras de arte, o dinheiro, são eles que falam, que agem, que detêm o discurso, e não o casal Auersberger. Estes e seus convidados são mercadorias usadas pelo dinheiro e pela arte dos séculos anteriores: assim se configura o tema. A ocasião serve para se atualizar esta posição, aceitando-a. A reunião é fachada, pois os conteúdos e conversas só falam, por baixo da superfície, da reprodução destas formas. As pessoas vão até lá para ouvir os sujeitos, que são os móveis e o dinheiro; estes formam e informam as pessoas, tábulas rasas.

Deste modo o contexto (a situação em que os personagens estão inseridos) não é mera decoração ou adorno, mas parte da forma e do conteúdo. Daí a importância decisiva da repetição de *Ohrensessel*, na Genzgasse. Isto não é mera localização geográfica, mas forma do sujeito, ideologia. Do mesmo modo que na forma social, na forma literária: o contexto sócio-histórico e a vida do autor, bem como dos leitores, não é moldura para se entender a obra de arte, aspecto decorativo, mas discutido nas entranhas da obra. Por onde se vê a necessidade da crítica imanente da obra de arte, e meu percurso aqui, apoiado na autobiografia do autor e sua forma, procura seguir este itinerário. Penso que, aqui de modo explícito, vê-se como a entrada pela obra de Bernhard deve ser feita necessariamente por esta via.

Numa palavra: num discurso enorme e opressivo, escrito com mão-de-ferro, em que tanto é dito de forma tão agressiva, em que luzes tão fortes e focadas são utilizadas, deve-se procurar nos escuros, no lusco-fusco, nas entrelinhas, no insinuado, e mesmo na ausência, o irrompimento do significado. Pois não é nenhum absurdo, antes é lógico, que um foco tão exagerado exija que se perceba e interprete o que está além dele. A arte sempre manipula, no sentido de mostrar isso e não aquilo, por mais imparcial que pareça.

Este procedimento configura esteticamente a forma social capitalista no que ela tem de mais próprio e característico: diz realizar um ideal quando, na verdade, a forma não permite que este irrompa. A liberdade apregoada pela burguesia e petrificada na “Declaração dos Direitos do Homem”, na Revolução Francesa, parece ser a realização de uma aspiração metafísica do homem, mas na verdade conforma – o que as condições históricas de hoje comprovam – uma falsidade histórica e objetiva do homem: o conceito de sujeito burguês auto-suficiente, racional e livre não pode surgir do seio da sociedade produtora de mercadorias. Mas esta sociedade depende desta idealização para se colocar, como um processo inevitável de legitimação.

Recorrer ao posicionamento de Lukács¹³⁷, em artigo de 1936, a respeito de *Wilhelm Meister Lehrjahre*, de Goethe, pode contribuir para o desenvolvimento deste ponto. Para Lukács, Goethe sabia que aquele

¹³⁷ G. Lukács, “Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister”, em J. W. Goethe, *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, p. 593-613.

contexto histórico (escreve entre 1793 e 1795), naquela configuração específica, não poderia produzir humanistas como Lothario e Nathalie – por isso, apesar de serem homens e mulheres que agem no mundo, estão numa espécie de ilha no romance, tanto pela Sociedade da Torre, quanto pela cesura a partir do livro VI –, mas sonhar com eles seria parte necessária do sonho capitalista, sonho este povoado de mitos que Benjamin, com veemência, acusa e contra os quais pretende se armar. Deste modo, a arte serve como depositária, criadora e reprodutora destes valores burgueses que, assim, se enraizam cada vez mais no reconhecimento social dos homens. Mas cabe à arte também politizar a estética, não devendo somente esteticizar a política, aqui de novo com Benjamin. Esta é uma das discussões centrais em *Alte Meister*. Numa passagem lê-se:

Beethoven haben sie gehört, aber Goya haben sie [os Habsburgos] nicht gesehen. Goya wollten sie nicht haben. Beethoven ließen sie die Narrenfreiheit, denn die Musik war ihnen ungefährlich, aber Goya durfte nicht herein nach Österreich. Nun ja, die Habsburger haben genau den dubiosen katholischen Geschmack, der in diesem Museum zu Hause ist. Das Kunsthistorische Museum ist genau der dubiose habsburgische Kunstgeschmack, der schönggeistige, widerliche. (AM, 32)

Não é apenas uma questão de gosto ou entendimento sobre a arte, como o narrador havia dito um pouco antes: “ein Gehör für Musik ja, aber keinen Kunstverstand.” (AM, 32) Antes de mais nada é um questionamento sobre o conceito de obra de arte, a quem ele interessa, sobre a importância central de seu papel político-ideológico, que se depreende do personagem Reger ao dizer que música se aceitava, pois ela é abstrata, do estatuto da “liberdade dos loucos” – leia-se aqui a atitude e interpretação pós-moderna – que se fecha em seu caráter estético e na teoria da arte pela arte. A pintura, por outro lado, tem outro efeito, facilitando que se depreenda um conteúdo e uma forma mais inteligíveis, algo que remetesse à práxis, à ação. Hoje em dia, contudo, esta seleção não seria mais necessária. “Die Leute gehen ja nur in das Museum, weil ihnen gesagt worden ist, dass es ein Kulturmensch aufzusuchen hat, nicht aus Interesse [...]”(AM, 13)

Em *Holzfällen*, a esteticização da arte também ocupa posição central na narrativa, contra a qual se insurge o narrador. O erro na interpretação é necessário, formal: falar de uma coisa num contexto é ouvir antes de tudo o contexto, esta a chave da obra. Por isso, a leitura existencialista e metafísica da obra de Bernhard, embora possível, fica restrita a um momento da dialética necessária para se ir além dela. Não há nada mais brutal do que uma obra, hoje, que não escancare a aspereza e a violência do momento atual: parafraseando Brecht, são tempos em que falar sobre árvores é um crime, pois significa calar sobre tantas outras coisas. A menos que se fale de árvores como estas de *Holzfällen*, que são da ordem desta brutalidade.

O livro de Bernhard, paradoxalmente, ao ser tão duro, pungente e inescrupuloso, exagerado e cansativo, e brutal no mais alto grau, **não é** um livro brutal, inescrupuloso, exagerado, mas humano, inserido em seu tempo, na exata medida do exagero e da vivência e violência do choque no capitalismo tardio, ou por outra, na crise capitalista dos anos 80 – e que perdura e se agrava século XXI adentro.

Excerto: Brecht e a centralidade do dinheiro, que explica o que parece sem explicação

Por uma afinidade eletiva com a discussão sobre centralidade do dinheiro e configuração estética, ocorrem-me os versos finais do suplemento de *Die Dreigroschenoper*: “Denn die einen sind im Dunkeln / Und die andern sind im Licht. / Und man siehet die im Lichte / Die im Dunkeln sieht man nicht.”¹³⁸ Novas luzes e ângulos para tornar visível o que existe, mas não se vê. A crítica pertinente busca na própria obra, tida como unidade, as mediações entre forma, história das formas, história social, ideologia, economia; uma crítica imanente. A canção final cujo título é *Die Schlussstrophen des Dreigroschenfilm*, não surgiu aqui por acaso: a citação acima, aparentemente autônoma, remete ao natural e fisiológico por sua tautologia. Assim estabeleceria um fato lógico, racional, contra o qual nada haveria a fazer: uma posição política. Ao se tomar a canção toda, no entanto, os versos finais

¹³⁸ B. Brecht, *Die Dreigroschenoper*, em *Gesammelte Werke II*, p. 497.

ganham uma coloração irônica e condenatória da omissão da sociedade, que lava as mãos. O esforço deve se voltar para a apreensão do todo:

Und so kommt zum guten Ende / Alles unter einen Hut. / Ist das nötige Geld
vorhanden / Ist das Ende meistens gut. // Dass nur er im Trüben fische / Hat der
Hinz den Kunz bedroht. / Doch zum Schluss vereint am Tische / Essen sie des
Armen Brot. // Denn die einen sind im Dunkeln / Und die andern sind im Licht. /
Und man siehet die im Lichte / Die im Dunkeln sieht man nicht.¹³⁹

O que escurece e ilumina não é a convencionalidade da linguagem, não é uma questão que se resume a arejar a língua viva, ou apenas do estatuto da linguagem e sua relação com o pensamento, mas também – e constitutivamente – o capitalismo e sua estrutura calcada no encobrimento mítico-racional tão bem apontado na discussão de Marx sobre o fetiche da mercadoria, base dos mecanismos de funcionamento e desenvolvimento do capitalismo.

“Ist das **nötige** Geld vorhanden” (negrito meu); dinheiro necessário, tanto em termos de volume de dinheiro quanto em termos de necessidade (oposta à contingência), estrutura e equivalente-geral; numa palavra, o dinheiro assume seu papel de sujeito concebido pelo capitalismo. Este sujeito é masculino, com Kurz¹⁴⁰, e pesca em águas turvas. Daí uma possível leitura, salvo engano, do verso: “Dass nur **er** im Trüben fische” (negrito meu). Sendo o artigo de dinheiro (*Geld*) neutro, em alemão, Brecht o eleva a sujeito e lhe confere este estatuto lingüístico, com se estivesse a desvendar uma astúcia ideológica que o neutralizara, culturalmente. Este *er* refere-se, também, ao anti-herói Mackie Messer, **mas este perdera estatuto de sujeito** na cena “Der reitende Bote”: ele é salvo por um aparente “deus ex-machina”, uma indulgência dada pela rainha por ocasião de sua coroação, sem que haja o menor sentido neste

¹³⁹ *Op. cit.*, p. 497.

¹⁴⁰ Cf. R. Kurz, “Supressão e conservação do homem branco”, em *Os últimos combates*, p. 47: “Quanto mais avançava na colonização do mundo exterior, tanto mais o homem branco precisava ajustar a si mesmo, e quanto mais assim se ajustava, mais precisava colonizar o mundo. Os senhores do autodomínio, que tinham vertido sangue no Novo Mundo, lançavam agora seu olhar abstrato e utilitário para o continente europeu. [...] A minoria de homens brancos, que havia se convertido em órgão de execução política e econômica do princípio de rentabilidade, transformou a própria massa de homens brancos em uma nova espécie de nativos sem nome, novas mônadas de força de trabalho abstrata.”

salvamento – na verdade, é salvo pelas suas relações com os poderosos, com aqueles que detêm capital. A situação da coroação da rainha da Inglaterra, bem como o universo da cavalaria e, ainda mais, a indulgência e nobreza outorgadas a Mackie Messer são estranhos à composição da obra, beirando o ridículo de tão fora de propósito, constituindo numa saída nada verossímil, e parece que fica faltando o termo que poderia conferir sentido ao todo: ele virá. Todos os sinais estão invertidos: claro que não se trata de cavalarias, de indultos divinos. Brecht exagera tanto na dose para deixar evidente que há algo mais por trás destes desdobramentos, que gostaria de permanecer encoberto.

O que será que unifica e dá sentido nesta dança de significados e negação deliberada de nexos causais que impedem a verossimilhança realista? Não é preciso ir muito longe: basta mudar a ênfase na frase acima citada, e concluir o verso brechtiano, e se chega à chave necessária: “Ist das nötige **Geld** vorhanden, ist das Ende meistens gut.” Ora, quem pesca em águas turvas? O dinheiro, único sujeito no palco capitalista; Mackie é salvo pela sua subsunção à lógica deste capitalismo, sendo protegido por tubarões muito maiores do que ele.

Nesta perspectiva alinha-se também Bernhard. Apesar do estudo da linguagem em sua obra poder conduzir ao engano da auto-referencialidade castradora (que nem sempre precisa ser negativa; se bem feita e num contexto que mostra seu papel e espaço no todo da interpretação, ela nutre e potencializa esta), em Bernhard este caminho configura-se como uma pista falsa que nos enreda ainda mais na teia labiríntica criada pelo autor. O leitor é obrigado a seguir seus “fios” de Ariadne: este perder-se é inevitável, faz parte da estruturação e configuração da obra e do presente histórico.

O papel da arte em *Holzfällen*

Numa palavra, o nexo é o dinheiro, como visto em Brecht. Em *Holzfällen*, a todo momento podemos rastrear este nexo por trás da névoa. A arte de Jeannie Billroth e de Anna Schrecker é avaliada pelos prêmios em dinheiro que recebem do governo, bem como sua subvenção pelo Estado: esta a situação austríaca nos anos 80. O tapeceiro de Joana ameahou uma boa fortuna com

sua inserção nas altas rodas vienenses. O ator do Burgtheater, ao ser confrontado por Jeannie se não haveria perdido o ímpeto artístico, a necessidade da arte, após comprar um belo apartamento em Viena, quer concordar com ela. O narrador dependeu, mesmo financeiramente, dos Auersberger há trinta anos atrás, vendeu-se a eles. Este nível deve sair do segundo plano e ocupar o espaço central, de organização íntima do romance. Não é de se estranhar que, com o enfraquecimento do “Estado de Bem-Estar Social”, desde o início dos anos 80, os artistas – que dependem do Estado – estejam em pé-de-guerra.

Não só a arte tornou-se mercadoria, como os artistas se sentem à vontade neste mundo, que se assemelha ao mundo dos negócios, onde cada qual tem uma marca, que o diferencia e o faz produto inorgânico. A subsunção completa da arte à lógica da forma capitalista será escamoteada, seja consciente ou não, por um verniz esteticista. Discorrendo sobre a concepção dos Auersberger de arte e móveis, diz o narrador:

Sie umgeben sich mit der Weichheit des Abgestorbenen, aus welchem jeder Widerspruch unmöglich geworden ist, denke ich. [...] In Wirklichkeit sind sie gegenüber ihrer eigenen Zeit so schwach, dass sie sich mit den Möbeln einer längst toten Zeit umgeben müssen, [...] wenn sich Leute mit Möbeln einrichten aus den vergangenen Zeiten, nicht mit solchen *ihrer* Zeit, deren Härte und Brutalität sie nicht ertragen, dachte ich. (HOLZ, 242-243)

A inclinação por móveis e arte antiga, enfim, está ligada diretamente à história e à política, além da economia. O esteticismo se caracteriza justamente por criar um mundo próprio para a arte, no qual não haja injunções de outras esferas (como a história e a política) em seus domínios, justamente o caminho mais adequado para, desta posição privilegiada, atuar política e socialmente. A arte assim entendida funciona como fuga e reforço do modelo vigente. Aqui o esforço é similar ao já visto em *Alte Meister*, ao criticar o *Kunsthistorisches Museum* de Viena, onde não há Goyas. A diferença é que aqui estamos não no museu estatal, mas no interior de uma casa burguesa, que se quer aristocrática.

O papel da arte também se torna tema: não como engajamento, entretenimento ou mera ideologia, mas como verdade histórica, dialética entre forma social e forma literária, como crítica, ensaio, autobiografia, em chave negativa. Em *Holzfällen*, a arte se torna mercadoria, e mais: os autores se tornam mercadorias, localizados na Áustria, mas não restritos a ela. O exercício da crítica literária se faz de dentro, das entranhas da obra, questionando tanto o leitor, sempre instado a tomar posição, quanto o autor e seus narradores, chegando à própria realidade histórica: os perigosos anos 80.

O leitor e o labirinto: a recepção exigida por Bernhard

Por conta da focalização da narração, que procura envolver o leitor e enredá-lo, bem como do labirinto espacial, temporal e sentimental em que se inscreve, a incursão por *Holzfällen* pede **pelo menos** três leituras, que se exigem mutuamente.

Uma destas leituras deve permanecer atenta aos mínimos detalhes, procurando frestas, pormenores e insinuações, desconfiada de tudo e recolhendo materiais, como um detetive. Estes se dispersam no discurso paratático, não causal, e se perdem no labirinto. O procedimento inclui recolher, sobretudo, aquilo que foi deixado de lado, sem valor, aparentemente insignificante, aproximar pistas e seguir indícios. É preciso ler as minúcias, as frestas, o não-dito. O processo é análogo ao método científico, que divide o que se quer conhecer em unidades estranhas e isoladas umas das outras, procurando leis internas que, a julgar pela ciência, seriam “autônomas”. A forma social subjacente corrobora esta perspectiva: a abstração e ilusão ganham contornos materiais – o trabalho abstrato, por exemplo, e a expressão que explicita isso de forma cabal, das mercadorias que são sensíveis e supra-sensíveis, em Marx – e operam por trás, não se deixando ver às claras, embora sejam responsáveis por conferir uma “aura” de sentido – ou falta de sentido – às vivências das pessoas. Esta leitura deve ser atenta, concentrada e especializada. Aqui não há identificação com a leitura, antes a suspeita, exigindo as motivações que levam uma passagem estar antes da outra. Aqui se questiona o narrador. Seus resultados, porém, estão fadados de antemão

ao insucesso, pois aqui não há respostas, nem causas, mas pistas falsas e perguntas.

A outra leitura é a da monotonia, das estruturas repetidas, do acostumar-se a uma paisagem e freqüentá-la taticamente, qual um *flâneur* que passeia sem saber o caminho a percorrer, deixando que os pensamentos fluam por si só; leitura esta cansativa, pesada, hipnótica, que não procura o novo mas o já visitado, e pelo uso e costume se entranha e emaranha nas teias discursivas. Não quer o novo, o diferente, a informação que acrescenta, o detalhe que conta, mas entregar-se, abaixar a guarda e deixar-se levar. Esta leitura preconiza o errar pelo labirinto. O tempo permanece suspenso e estamos sob o signo do eterno retorno e da hipnose, da entrega. Esta leitura é fundamental para que o ritmo e a corporalidade do texto de Bernhard, suas redundâncias, ganhem dimensão significativa, até o ponto em que estas desprendam de si mesmas e alcem vôo: não o vôo das essências, no entanto, mas o das mercadorias. A configuração estética alegórica na modernidade, ao fazer desprender significantes e significados pelo excesso, não os torna metafísicos, mas dialéticos, em chave negativa, seguindo a concepção alegórica de Benjamin. Este o segredo desta leitura. Aqui se aceita o narrador, alegoria do capitalismo. A forma capitalista análoga é a da alienação, a do trabalho sempre igual, sem sentido, que entorpece, que leva à empatia com a alma da mercadoria, ao júbilo por fazer parte desta “celebração” que, ao mesmo tempo, destrói quem dela toma parte.

As duas leituras não são antinômicas ou contraditórias, antes interconstitutivas. Sendo assim, ao leitor não é dado comportar-se apenas de um ou outro modo; antes deve percorrê-los ao mesmo tempo, o que exige bem mais do que uma leitura. O leitor não deve realizar apenas uma atividade de atenção focada, concentrada, que elimina os entornos e procura os nexos causais e racionais. A atenção pode ser dispersa, como no filme, cuja própria forma impede que se mantenha a atenção prolongada em pormenores, como num quadro. E nem a dispersão é totalmente desprendida, ela se organiza em torno de interpretações, de seleções perceptivas que, mesmo inconscientes, são atentas. Para Benjamin, é preciso antes de tudo entender as mudanças no modo de perceber a realidade. A sociedade do espetáculo é, sobretudo, visual.

As cidades exigem o sentido visual, para sua localização e locomoção, além do tátil – os encontros e o habituar-se dependem do tato.

Uma terceira leitura também se faz necessária, e objeto de considerações na próxima seção, deve ser aqui mencionada: a leitura do romance como “chave”, tendo em vista sua recepção e permitindo que a realidade penetre cruamente os meandros de uma obra, como se está vendo, formalmente muito complexa. Esta leitura deve dialetizar as duas anteriores, pois impede cabalmente que se perca os pés do chão ao se estudar este romance.

Nem todos os autores e nem todas as épocas exigem uma leitura assim, tripla, em que interagem a parte e o todo, a distância e a entrega hipnótica, o tato (contato distraído, corporal) e o pensamento (o diferente, estranho, que aguça os sentidos, tornando-nos atentos, acordados), as diferenças entre realidade e ficção, autor e personagem, num vaivém hermenêutico já estabelecido pela própria forma do romance. O romance, ao levar para o nível da forma a discussão sobre a objetividade da obra (e daí sua relação imanente com a forma social, pois objetividade aqui está sendo usado neste sentido), torna sua decifração complexa. Um enigma pede decifração, um mistério pede culto¹⁴¹: a alegoria é do estatuto do enigma, o símbolo do mistério. O entrelaçamento constitutivo elaborado por Bernhard entre as condições materiais, a localização dos assuntos e sua mediação com a maneira de pensar e agir sobre eles, não deixa o pensamento escapar do chão, por maior que seja o esforço nesta direção. Percebe-se já que o leitor está entranhado e faz parte da forma, que depende dele para a atualização do sentido. Disso resulta que um leitor “tradicional” de *best-sellers* pode ser expulso da obra pelos múltiplos mecanismos que ela articula contra a denotação objetiva e as categorias tradicionais; assim como ao leitor de romances criminais faltará o crime, que está na forma, não no conteúdo.

Em Bernhard, a Áustria, o capitalismo, o catolicismo, o nazismo, são tratados em termos formais: o tempo suspenso, a perda do passado como experiência, a conseqüente vivência do choque, da violência e da quebra, potencializado pela mercadorização do homem e pela limitação de seu espaço

¹⁴¹ J. A. Pasta Jr, “O romance de Rosa – Temas do *Grande Sertão* e do Brasil”, em *Novos Estudos Cebrap*, nº 55, p. 61-70.

de atuação são seus elementos constituintes. O que resta são as frestas do discurso, pelas quais se penetra nas ambigüidades conceituais já mencionadas (como liberdade, homem burguês, Estado-nação e instituições como a escola, a igreja etc). Daí a leitura tripla, num autor marcado pelo signo do duplo, correspondendo à alegoria do capitalismo tardio sob a bandeira do movimento acelerado ao máximo em meio à paralisia, à crise, à beira da catástrofe.

Nas condições vivenciadas mostram-se as garras afiadas do capitalismo, antes escondidas sob véus de sonho¹⁴², agora escancaradas. Isto é nítido no estado de exceção do governo americano que rege o país e o mundo, que se nutre dos escombros do *Welfare State*. Deste quadro ainda fazem parte a demissão em massa dos ainda empregados, em nome do mercado agora globalizado. Quanto a isso é ilustrativo Schwarz dizer que, nos idos de 1994, aos desempregados não resta nem mesmo a possibilidade de exploração capitalista que, ao menos, alimentava-os:

O ponto principal aqui, entretanto, é que a maior parte destes pobres não é realmente explorada no sentido pleno do capitalismo, embora eles evidentemente sejam vítimas do desenvolvimento capitalista. Por certo gostariam de ter um trabalho que lhes permitisse ser decemente explorados pelo capital. Mas o capital não os quer. Se eles fossem explorados, estariam em situação melhor.¹⁴³

A questão ambiental e a crise do trabalho são limites da abstração auto-reprodutiva do capital. Por um lado, ambiental, pois há limites de recursos naturais na Terra, e contra isso não há raciocínios, por mais brilhantes e concatenados que sejam, que possam deliberadamente se furtar de palpá-la quando o assunto tange aos agora claros limites ambientais de exploração do meio-ambiente (embora o discurso da “ciência econômica” ainda localize esta discussão como secundária, ou cosmética); por outro lado, crise do trabalho, questionando o que fazer quando a reprodução do capital já quase prescinde da mão-de-obra assalariada, devido aos enormes ganhos em produtividade

¹⁴² Cf. B. Brecht, “Die Moritat von Mackie Messer”, em *Die Dreigroschenoper*, p. 395: “Und der Haifisch, der hat Zähne / Und die trägt er im Gesicht / Und Macheath, der hat ein Messer / Doch das Messer sieht man nicht.”

¹⁴³ R. Schwarz, “Entrevista com Roberto Schwarz”, em *Literatura e Sociedade*, nº 6, p. 18.

que se consegue com a chamada “terceira revolução industrial”, a informática. Tanto um como outro, matérias-primas inesgotáveis e trabalho humano abstrato, necessários para a reprodução do capital, chegam pelo mesmo movimento a seus limites e questionam a forma-mercadoria, que, dentro destes parâmetros, hoje, se debate na esfera dos paliativos, cada vez mais efêmeros e ineficientes.

Este processo, todavia, não poderia ocorrer de outro modo, uma vez que a forma de se pensar também se abstraiu e se “naturalizou” ao, paradoxalmente, desprender-se da matéria, a partir da formulação de Kant; mas “a forma de pensar é também determinada pela forma-mercadoria”¹⁴⁴. A linguagem corporal e labiríntica de Bernhard luta contra esta abstração. Lê-lo exige percorrê-lo a pé, aos poucos, acompanhando suas subidas e descidas, aventurando-se pelas entranhas do labirinto esteticamente construído, que é também nosso, estrutura profunda da realidade social. O discurso pós-moderno atesta este momento histórico, mas erra ao subsumir este caleidoscópio significativo à metafísica da essência humana ou a um sujeito hipertrofiado (ou seja, extra-humano ou intra-humano), trocando as bolas de um processo que é eminente- e imanentemente histórico e social (inter-humano). Por isso não basta conhecer a fábula dos livros de Bernhard (aliás, de nenhuma obra de arte).

A interpretação da obra não prescinde da trama que é tecida sobre a urdidura da linguagem, do discurso, do tempo, do espaço, dos personagens, do material, da história, das formas já consagradas e de sua recepção. Assim o não-ir, o não-estar, no tempo e no espaço, e o absurdo e a ironia desta

¹⁴⁴ Cf. R. Burger, “Warenform und Denkform. Alfred Sohn-Rethels marxistische Liquidation des Sozialismus”, em *Kapitalismus oder Barbarei?* (Merkur – Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken), caderno 9/10, p. 874: “Da alle diese Lehren in letzter Instanz im Kantianismus gründen, handelt es sich also darum, das Kantische Apriori als ein Posteriori zu erweisen, den innersten Kern des Transzendentalsubjekts als ein geschichtliches Produkt, den Schematismus des abstrakten Verstandes als Resultat einer gesellschaftlich vollzogenen Abstraktion. Und Sohn-Rethel gelingt dies mit einem Coup, den der mit Lob sehr sparsame Theodor W. Adorno genial genannt hat: Ausgehend von der Wertformanalyse der Ware entdeckt Sohn-Rethel in der Realabstraktion des Tausches den genetischen Springpunkt der Denkabstraktionen des Verstandes. Denn im Tausch vollziehen die Menschen wirklich, was sie im Denken bloss ideell vollziehen: Sie sehen ab von der qualitativen Beschaffenheit der Dinge und setzen sie als Werte einander gleich. Marx: ‘Sie wissen es nicht, aber sie tun es.’ [...] Der Tausch ist nach Sohn-Rethel die praktische Urform der ideellen Identitätslogik, das abstrakte Denkvermögen des Subjekts verdankt sich der Internalisierung der Formalstrukturen abstrakter Vergesellschaftung durch geldvermittelten Warenverkehr. [...] ‘Das Geld’, sagt Sohn-Rethel, ist ‘die bare Münze des Apriori.’”

situação historicamente localizada são tematizados e discutidos, construindo esteticamente uma dialética fracassada que marca nosso desenvolvimento contemporâneo. Isto exige muito do leitor de *Holzfällen* e, sendo mais geral, da obra de Bernhard. O escritor auxilia nesta tarefa ao procurar impedir a identificação com personagens e com narradores; eles não são confiáveis, dado que são manipuladores, sarcásticos, compulsivos e agressivos. Konrad (personagem de *Das Kalkwerk*) corporifica um excelente exemplo; um personagem abjeto, que provoca asco pela sua manipulação sádica da esposa, relação caracterizada pela falta de compaixão, o que impede a identificação. O narrador deste romance permanece sempre muito distante, não avalia, não se coloca, mantendo-se friamente a elaborar um relatório como uma máquina objetiva; porém o relatório está calcado no mais puro subjetivismo, pois ele ouve pessoas que, afinal de contas, não tinham muito contato com o assassino, Konrad. Uma leitura superficial nem notaria quem narra, tal o pouco espaço que se dá a este assunto. Para Alfred Pfabigan:

Das Publikum versteckt seine affektgeladene Irritation, scheinbar ist ihm alles selbstverständlich und es nimmt bei der Lektüre häufig die Haltung der Zuseher gewisser Talk-Shows ein, die mit liberaler Unverbindlichkeit die vorgeführten Exzentritäten konsumieren. Schon darin liegt ein deutliches Zeichen des Publikums, sich auf Bernhard 'einzulassen'. Dennoch hat dieser Autor, der eigentlich für eine 'Lektüre mit Handschuhen' disponiert ist, es verstanden, viele seiner typischen Leser/innen in Teilstücke seiner exzentrischen Welt derart zu involvieren, dass zwischen ihm und seinem Publikum zeitweilig eine klebrige Intimität, ja abhängige Beziehungen herrschten.¹⁴⁵

Além das duas leituras, o público ainda tem que se haver com a penetração imediata da realidade no romance, formalizando a provocação e levando de vez o texto para outros âmbitos.

Sobre os duplos e o caráter teatral da realidade

¹⁴⁵ A. Pfabigan, "'Einzeltext' und 'Gesamttext' oder: Der Bernhard-Konformismus", em *Thomas Bernhard*, p. 15.

Já foram feitas considerações a respeito da dimensão decisiva do detalhe, muitas vezes tido como insignificante no emaranhado narrativo, para a interpretação dos textos de Bernhard. Mas há também um outro efeito que não se pode deixar de lado: as diminutas frestas, os pequenos deslizos e a falta de medida – para mais ou para menos – permitem emergir uma concepção da representação e da vida como encenação: há sempre um algo mais, um algo menos, um exagero, um momento decisivo e único, rápido como um raio, que perpassa a obra:

Da mein Schockiertsein ein gespieltes gewesen war, hatte ich die Annahme der Einladung der Auersberger zu ihrem *künstlerischen Abendessen* auch gespielt, weil alles gegenüber der Auersbergerischen auf dem Graben gespielt gewesen war von mir [...]. Ich habe allen alles immer nur vorgespielt, ich habe mein ganzes Leben nur gespielt und **vorgespielt**, sagte ich mir auf dem Ohrensesel, ich lebe kein tatsächliches, kein wirkliches, ich lebe und existiere nur *ein vorgespieltes*, ich habe immer *nur ein vorgespieltes Leben gehabt*[...]. (HOLZ, 104-106)

Não apenas o próprio narrador, como é de se esperar, mas toda aquela sociedade é marcada por uma artificialidade constitutiva. Neste sentido é exemplar o momento da missa pela morte de Joana: os visitantes de Viena levantam-se sempre um pouco mais cedo do que deveriam, ou sentam-se um instante após o esperado, num descompasso ínfimo e mínimo, porém suficiente para fazer cair toda a máscara de credibilidade e de autenticidade destas pessoas. Os termos se acumulam e se sobrepõem: “*künstlerischen Menschen, künstlerischen Vorhaben, künstlerischen Tätigkeit, künstlichen Gang, künstliche Stimme, alles an ihnen war künstlich, [...]*.” (HOLZ, 107)

O mecanismo funciona como se apenas pelos pequenos detalhes se pudesse atingir uma intuição imediata e total da situação e do que está perdido pelas entrelinhas, e que passa despercebido. Os vienenses não estão vestidos adequadamente para o enterro; o narrador, ao ser acordado na *Ohrensesel* pela Auersberger, segura seu braço no instante mesmo em que ela ia tocá-lo de modo um pouco violento e bruto demais; os Auersberger o teriam observado no Graben e feito o convite para o jantar no único e exato instante que o impediria de recusá-lo; o ator do Burg falara um pouco baixo demais no teatro;

os pequenos gestos e entonações põem tudo a perder. Aos habitantes do campo é dada certa *naturalidade* que, a bem dizer, não remete à natureza ou a injunções puramente biológicas; é uma naturalidade que está relacionada à imediatez do comportamento, contrastada à mediação racional dos vienenses. Mas a diferença aqui não é de qualidade, mas de grau. Estamos no âmbito da segunda natureza, social, construída, tanto de um lado quanto de outro, mas esta diferença aqui de grau vai se tornar cada vez mais significativa ao ponto de, no limite – sob o capitalismo tardio dos dias de hoje – atingir a diferença qualitativa; o grau de construção das identidades esvaziadas consciente e deliberadamente aponta para outro momento na concepção de sujeito, que já não é alheio nem vê com maus olhos o fato de ser mera representação no espaço social. A vida nas cidades e nas metrópoles, com seu grau de abstração exagerado em todos os níveis, favorece este processo e o energiza. Mas a ideologia rasa que marca os habitantes do campo, também segunda natureza, poderosa pelo seu poder ilusório, por ser imediata e inconsciente, confunde-se facilmente com o conceito de “natural”. Esta ideologia não é esquecida por Bernhard, que faz questão de apontar a pequenez de horizontes de mundo do parceiro provinciano de Joana.

Na esteticização deste processo a voz é entregue aos personagens em vários momentos e a entonação assume papel de destaque, radicando-se nela muito da força expressiva e interpretativa. Num exemplo, constitui um ritmo que interpola a voz do narrador e a do ator do Burg, mimetizando assim a cadência corporal da fala do ator do Burg que, esfomeado, fala enquanto sorve a sopa. O narrador, como se percebe ao longo da narrativa, é um observador metódico e penetrante. O procedimento adotado ainda é emblemático do modo de proceder deste narrador, que nunca é isento ou se ausenta, interferindo deliberadamente, seja isto explícito ou não.

Der Ekdal, sagte er und löffelte die Suppe, der Ekdal ist schon jahrzehntelang *meine Wunschorle* gewesen, und er sagte, wieder Suppe löffelnd, und zwar alle zwei Wörter einen Löffel Suppe nehmend, also er sagte *der Ekdal* und löffelte Suppe und sagte *war schon* und löffelte Suppe und *immer meine* und löffelte Suppe und sagte *Lieblingsrolle gewesen* und löffelte Suppe und er hatte auch noch zwischen zwei Suppenlöffeln *seit Jahr-* und dann wieder nach zwei Suppenlöffeln

zehnten gesagt und das Wort *Wunschrolle* genauso, als redete er von einer Mehlspeise, denke ich. (HOLZ, 177)

Assim o narrador mistura sua voz em primeira pessoa com o discurso direto do personagem, neste caso com o objetivo específico de representar o tempo e o ritmo da fala entrecortada pela sopa, e do efeito cômico e ridículo que isto provoca.

A palavra “quase”, mesmo que não pronunciada, é aqui de extrema valia; por um instante que seja, por um movimento um pouco mais brusco que o devido, por uma roupa mal escolhida, por uma entonação ou um olhar um pouco que seja inesperados, uma fala baixa demais, irrompe toda a força da impossibilidade de se alcançar alguma “perfeição” e de se salvar, tendo algo em que se apoiar. O naufragar de tudo e de todos é irremediável. A busca da perfeição na arte é inatingível; neste passo discute-se a impossibilidade de perfeição na construção da máscara social, pois a estrutura que molda a máscara – o capitalismo – gira em falso, depende completamente duma abstração que esvazia os sujeitos. Indo mais longe, a construção consciente e aceita socialmente desta máscara atesta a centralidade da concepção estética na vida cotidiana nos dias de hoje.

No caso específico deste romance, este ideal seria a perfeita encenação, o assumir completa e irrestritamente o papel que coube a cada um, e perder-se nele. Veja que isso não seria de modo algum descobrir uma essência profunda, mas apenas viver completamente identificados por analogia – o que não iguala – ao que se espera de nós. Esta saída – para alguns terrível – seria a única plausível, mas mesmo este caminho já se tornou impraticável. Este *topos* da busca da perfeição é também percorrido por vários outros de seus textos; em *Die Macht der Gewohnheit*, os atores de um circo ensaiam há 20 anos uma peça de Schubert, mas nunca conseguiram tocá-la perfeitamente; não obstante isso, não param de ensaiar, mesmo sabendo da impossibilidade desta tarefa. Mas permanece a estrutura de poder estabelecida pelo diretor do circo Caribaldi e já absorvida e entranhada pelos outros, que embora externem revolta contra o absurdo de sua situação, não impedem a continuação de sua exploração.

Em *Alte Meister* o narrador permanece, dia sim dia não, por toda a manhã, no *Kunsthistorisches Museum* de Viena mirando as obras dos grandes mestres e procurando defeitos nelas; especialmente no quadro “Weissbärtigem Mann”, de Tintoretto. “Alle diese Gemälde sind grossartig, aber kein einziges ist vollkommen, so Irrsigler nach Reger.” (AM, 13) A concepção de gênio é descartada; dos grandes mestres, um não sabe pintar mãos, outro paisagens, outro vestimentas: a perfeição é impossível pois o conceito de perfeito é histórico, assim como a verdade. Deste modo, critica veementemente o *Kunsthistorisches Museum* pela sua orientação política e ideológica.¹⁴⁶

A cultura torna-se mais uma mercadoria que se possui ou não, sendo banida a fórceps do mundo da vida e se refugiando numa esfera autônoma e estéril, relacionando-se, porém, como tudo e todos, pelo dinheiro. Por este argumento se deve avaliar uma obra de arte pela fama do autor e pelo valor monetário atribuído à mesma, deformando por completo o conceito de arte. A crítica não deve ser reacionária, mas historicizar o processo e seus efeitos. A luta de morte contra estas distâncias intransponíveis entre esferas autônomas – e que servem para legitimar e dourar as contradições, absurdos e aporias da vida nos dias de hoje – configura-se como uma das muitas batalhas instauradas pela obra de Bernhard, que se debate contra todas as categorias dessa concepção que se quer independente. E o faz, como já se viu, pelas fissuras e frestas que se tornam uma obsessão.

Voltando ao texto de *Holzfällen*, o narrador nem por um momento os chama de “Auersberg”, diga-se de passagem, refutando o nome que, então, quando mencionado, assume um caráter grotesco; o “-er” final apresenta-se como uma excrescência, um insulto irônico, devastador, ecoando para além de seus limites. Não é demais lembrar que este “er”, em alemão, é o pronome pessoal masculino *ele*, caso nominativo, ou seja, substitui um sujeito que age. Sua eliminação pode ser lida em pelo menos três chaves: primeiro, a assunção de uma posição aristocrática passou a ser apenas uma questão lexical, vocabular, abstrata; segundo, o marido Auersberger foi destruído, eliminado,

¹⁴⁶ “In Österreich muss man die Mittelmässigkeit sein, um zu Wort zu kommen und ernst genommen zu werden, ein Mann der Stümperhaftigkeit und der provinziellen Verlogenheit, ein Mann mit einem absoluten Kleinstaatenskopf. Ein Genie oder ja schon ein ausserordentlicher Geist wird hier auf entwürdigende Weise über kurz oder lang umgebracht, sagte ich zu Irrsigler.” (AM, 21).

sendo seu lugar ocupado pela ativa esposa; terceiro, e mais abrangente, acompanha o sujeito deixar de ser sujeito, tornando-se um simulacro de si mesmo, rendendo-se ao sujeito formado pelo capital; houve aqui uma espécie de castração simbólica que alegoriza o que ocorre com as pessoas no capitalismo.

O ator do Burg – que só é conhecido por este nome na narrativa – é o duplo do Ekdal, de *O Pato Selvagem* – ou, como já discutido, um simulacro muito mal resolvido. Muitas das suas falas no jantar são citações diretas da peça, entre elas o título do livro. O narrador é o duplo do autor, com vários de seus traços biográficos identificáveis ao longo do texto, além do próprio Ekdal-pai. Se os Auersberger são simulacros de aristocratas, Jeannie Billroth (“a Virgínia Woolf austríaca”) representa a artista burguesa típica, falsamente crítica, ligada às estatísticas e à ciência. O ator do Burg encorpa o romântico tardio, enquanto o Auersberger é o bêbado, o bobo da corte. Joana é o duplo de Fritz; ela o produziu como tapeceiro ao fazer circular sua obra entre a classe alta e artística de Viena, de modo que fez dele o seu produto. Simultaneamente, porém, ela se torna este produto, ela passa a ser Fritz: “[...] also die Kunstwerke des Fritz [...] sind in Wahrheit die der Joana, wie alles, wie der Fritz heute ist, von der Joana ist, die Joana ist.” (HOLZ, 139) Neste trecho representa-se de modo cabal, rápido e definitivo o processo de mercadorização de Joana, passando pela duplicação no outro. Da concisão estética da passagem depende sua força. O argumento se inicia pela constatação de que Fritz só se tornou vendável e um artista famoso pela interferência de Joana, que o apresentou ao círculo de dinheiro e prestígio de Viena. Daí vem a sequência: a arte de Fritz é arte de Joana, pois a arte não é um valor em si, mas seu significado é construído, moldado historicamente, aqui redutível ao dinheiro. Mas não só isso: tudo o que o Fritz é hoje, um artista de renome, é uma mercadoria da Joana. O autor é mercadoria, construída de fora.

O tema do duplo é um *topos* da literatura ocidental, aqui com a função específica de mostrar o quão real é a ilusão num mundo cada vez mais abstrato, caracterizado por Guy Debord como a “sociedade do espetáculo”, e um pouco além, o *topos* austríaco barroco do mundo como teatro. O complexo, formado por redes inextricáveis que constroem significados, não pode ser

impunemente quebrado e seccionado sem perda irremediável. A arte é um espaço privilegiado para lutar contra o seccionamento da realidade:

[...] for what is relatively transparent and demonstrable in the cultural realm, namely that change is essentially a function of content seeking its adequate expression in form, is precisely what is unclear in the reified world of political, social, and the economic realities, where the notion that underlying social or economic 'raw material' develops according to a logic of its own comes with an explosive and liberating effect.¹⁴⁷

A discussão sobre a estética do duplo e o caráter abstrato-ilusório da construção da identidade das pessoas que se tornam mercadoria atinge nível formal no texto ora analisado, totalmente ancorada no debate crítico sobre o capitalismo na segunda metade do século XX, com suas implicações para a vida e a cultura, além da relação direta com a realidade austríaca. Acompanhou-se um pouco o percurso pelo qual a virtualidade e a aporia que caracterizam estes momentos turbulentos chegam a um grau que, embora mais incisivo do que aquele discutido por Marx, era um momento lógico previsto e tratado por ele – para estar com Kurz, o Marx do fetiche da mercadoria, sua ilusão e segredo, e não o Marx da luta de classes¹⁴⁸. A forma literária surge como um condutor de destaque para a interpretação e leitura tanto da própria literatura como da sociedade, formando uma dialética constitutiva e necessária.

Crítica das categorias de crítica

No esforço pela localização histórica das categorias estéticas, um dos elementos-chave refere-se à corporalidade da escrita e da escrita sobre o corpo humano, o que se encontra dentro da perspectiva geral contra a metafísica da linguagem pela linguagem.

¹⁴⁷ F. Jameson, *Marxism and Form*, p. 328.

¹⁴⁸ Cf. R. Kurz, *O colapso da modernização*. Não que sejam dois Marx diferentes, pois um pressupõe o outro, mas a lógica da mercadoria abarca e cria o contexto no qual aflora a luta de classes, que se move dentro daquela lógica.

Se há poucos momentos em sua obra em que se tomam decisões e estas são postas em prática – não obstante serem decisivas para se entender a obra – uma das mais viscerais surge quando se trata de se manter vivo ou sucumbir, que se resume em *Der Atem* a uma concisa fórmula: respirar ou não. Uma luta corporal que se converte, neste volume autobiográfico, sob o ponto de vista adulto, em configuração estética de uma escrita corporal em primeiro plano, dos baixos e escuros do corpo e de seu ritmo fragmentário. Aqui fica claro que, sob condições extremas, sob o colapso iminente, o homem toma uma decisão: o jovem decide viver. Este é o espaço de ação que lhe restou, e neste contexto ele age. O corpo não é imaterial: a escrita fragmentária respeita e configura, esteticamente, a irredutibilidade ao plano transcendente; a formalização desta vivência é um traço marcante e distintivo da estética de Bernhard, por outro lado tão matemática e precisa nos movimentos pendulares que realiza.

Escrever também é respirar: quando a vida depende de um esforço desumano para realizar a mais banal e vital das atividades do corpo, a necessidade de ar não pode ser abstraída. Do mesmo modo que as doenças pulmonares serão companhia e tormento constante, sua escrita também será uma luta contínua contra a morte. O corpo não é uma abstração, uma idéia de perfeição. E do mesmo modo o ar, tão necessário, porém rarefeito. Em *Frost*, como se viu, o ar (*Luft*) é o único conhecimento verdadeiro; aqui se completa, pelo que ele tem de objetivo, material, resistência contra a morte. Não é à toa que Bernhard escreve seus primeiros poemas nos sanatórios por onde passou. Mas estas decisões não o afastam da condição objetiva em que se encontra. Não se trata, de modo algum, de esteticismo, do ideal da arte pela arte, de fuga para o espírito criador ou algo análogo, como procuro demonstrar neste estudo.

[...] und ich lief und lief und dachte, dass ich, wie allem Fürchterlichen, auch diesem fürchterlichen sogenannten *künstlerischen Abendessen* in der Genzgasse entkommen bin und dass ich über dieses sogenannte *künstlerische Abendessen* in der Genzgasse schreiben werde, ohne zu wissen, was, ganz einfach *etwas* darüber schreiben werde und ich lief und lief und dachte, ich werde *sofort* über dieses sogenannte *künstlerische Abendessen* in der Genzgasse schreiben, egal was, nur *gleich* und *sofort* über dieses *künstlerische Abendessen* in der Genzgasse schreiben, *sofort*, dachte ich, *gleich* immer wieder, durch die Innere

Stadt laufend, *gleich* und *sofort* und *gleich* und *gleich*, bevor es zu spät ist. (HOLZ, 321)

Pela escrita o narrador não irá *recuperar* o jantar, mas *criá-lo*, como uma *Erregung*. É indispensável e constitutivo desta forma que o faça logo, imediatamente, e esta palavra, como se sabe, evoca a imediação da realidade social que esta forma pressupõe, ou seja, não apenas escrever ainda com tudo fresco na memória do evento recém-acabado, mas penetrando na carne de uma realidade e de uma forma social que se impõe exatamente neste momento, nos anos 80, o que vale tanto para o narrador, quanto para o autor. Não se pode esquecer que esta rememoração do “jantar artístico” e fúnebre não se restringe ao que foi dito, visto e comido no jantar mesmo, mas a rememoração inclui uma atualização dos anos 50, que vêm à tona durante o jantar. Mesmo esta atualização depende do contexto em que ocorreu a rememoração, que a ativou, e se este momento se perder, perde-se a história, simplesmente. O que está em jogo aqui é uma releitura da história que se faz possível naquele contexto específico, e Bernhard sabe muito bem disso. O desfecho deste texto será marcado até mesmo por um ritmo e uma sonoridade diferentes: verbos e advérbios ligados pelo conectivo “e” (em alemão “*und*”) lembram o ritmo de uma corrida desenfreada:

[...] dass ich diese Menschen verfluchte und doch lieben muss und ich dachte, während ich schön durch die Innere Stadt lief, dass diese Stadt doch meine Stadt ist und immer meine Stadt sein wird und dass diese Menschen meine Menschen sind und immer meine Menschen sein werden und ich lief und lief und dachte, dass ich [...] (HOLZ, 321)

A aliteração do /m/ (*menschen, muss, meine, immer*), e especialmente a aliteração do /se/ /x/, som que mimetiza o ato de respirar – e que se torna um chiado doloroso quando se pensa num doente pulmonar – é muito marcada: *dass, ich, menschen, verfluchte, doch, muss, dachte, schön, durch, Stadt*, e por aí fora. O estudo desta passagem não pode se furtar dos elementos de análise de um poema, e não poderia deixar de sê-lo. Este final representa, portanto, não apenas no nível do conteúdo, uma corrida desenfreada sem fôlego, mas as

estruturas lexicais, sintáticas e fonéticas também contribuem para o efeito total, atingindo um grau elevado de condensação, tensão, ambigüidade e significação, fechando esta provocação que, sendo assim, não mira unicamente o músico Lampersberg, mas a cidade de Viena e o que ela representa.

Escrita corporal e física – construção da realidade em *Holzfällen*

Após estas considerações, reitero a necessidade da mediação estética para a construção e exposição da realidade. Não há sequer a pretensão de uma descrição afastada, fidedigna e objetiva do jantar, de si mesmo e das pessoas. Pelo contrário, é *no* e *pelo* calor das emoções e da correria, ápice do desespero, da tensão e da ambigüidade constitutiva que irrompe não apenas o momento *adequado*, mas o *único* capaz de representar aquela festa. O que se representa é esse desespero, antes de tudo, desaguando em inacabamento essencial, com o naufrágio de todas as perspectivas de comunicação e de entendimento de si e dos outros. Trata-se disso e ele o faz pelos móveis, entonações, linguagem, olhares, escuros do texto: o resto é ilusão formal. Preocupa-se com os castiçais e cortinas da festa, mas não com o impulso de descrevê-los e trazer realismo à ambientação, e sim por pertencer a eles o discurso. Não é apenas uma volta ao “eu”, mas sobretudo uma visada materialista e objetiva, que passa pelo sujeito, necessariamente. Este é o estranhamento: nem um psicologismo que eleva o homem à condição de um demiurgo, nem uma descrição objetiva que conferiria realismo: a voz é passada para estes componentes encobertos que, por vários procedimentos, fazem das mesas sujeitos do discurso. Em Marx:

Die Form des Holzes z.B. wird verändert, wenn man aus ihm einen Tisch macht. Nichtsdestoweniger bleibt der Tisch Holz, ein ordinäres sinnliches Ding. Aber sobald er als Ware auftritt, verwandelt er sich in ein sinnlich übersinnliches Ding. Er steht nicht nur mit seinen Füßen auf dem Boden, sondern er stellt sich allen andren Waren gegenüber auf den Kopf und entwickelt aus seinem Holzkopf Grillen, viel wunderlicher, als wenn er aus freien Stücken zu tanzen begänne.¹⁴⁹

¹⁴⁹ K. Marx, *Das Kapital*, p. 85.

Ou seja, as mesas dançam, têm cabeça, pensam, apesar de serem, ainda, madeira. Tudo assume um sinal invertido. No fundo, trata-se de um processo dialético pelo qual estes móveis são cadeiras, mas não são cadeiras. De onde se vê que descrever um móvel é descrever um móvel e toda a sociedade, objetivamente, a partir do móvel. Em estrita correspondência localiza-se, nesta concepção, a arte. Com a diferença que não se pode sentar-se sobre os quadros a óleo dos Auersberger, descritos no mesmo espírito que os móveis. O que a arte faz é ainda mais forte, no entanto: como não se pode comer sobre ela – ou seja, ela não é funcional em termos práticos –, ela serve unicamente para moldar a visão de mundo, de ética, estética, de conhecimento, e mesmo de política e economia, sustentando – quase fisicamente, com certeza materialmente – as bases desta sociedade, tanto por moldá-la, como pela transmissão, difusão e entranhamento. Ao fugir da contradição e do encontro com o próprio tempo, a arte dos Auersberger instrumentaliza esta subjugação, que se transforma numa entrega prazerosa. Daí a presença e importância desta obra de Marx na concepção de realidade – forma social – e de cultura – forma estética – em Bernhard, além do imbricamento constitutivo entre estas duas formas, que não apenas se espelham ou são correlatas, mas se produzem e reproduzem continuamente.

Em Bernhard, é correto afirmar que há uma torrente sinuosa de frases e discursos criando uma névoa que cobre personagens e situações, o que eleva a linguagem e seus volteios para um nível de destaque. No entanto, este procedimento nunca ocorre com o afastamento destes personagens do contexto histórico-social e também cultural em que estão, pelo contrário; numa segunda volta hermenêutica, o que parecia acessório e esteticizante (linguagem pela linguagem) revela-se o seu contrário. Numa palavra, esta névoa – que é objetiva, estrutura íntima tanto da sociedade quanto da obra em questão – será configurada no texto não apenas na condição de encobrimento necessário nesta sociedade: antes de qualquer coisa, o texto pretende expressar este turvamento formal, materializado nesta névoa que sempre esteve presente mas, por condições históricas, permanecia oculta embora atuante, provocando um travamento formal nos autores mais significativos,

nem sempre compreendidos como poderiam – e deveriam. Nestes, muitas vezes reclamou-se a falta de nexos causais entre alguns fatos narrados e suas conseqüências plausíveis, sob a alegação de falta de ritmo, de verossimilhança, de coerência. Esse fato, na perspectiva que adoto, deve ser avaliado de modo contrário, em sua positividade, na condição de uma impossibilidade formal do romance, necessária e reveladora.

Este véu, esta névoa, este embaçamento reassumem, nessa segunda volta, sua posição, superando dialeticamente a discussão travada apenas no âmbito da linguagem; como toda superação dialética, como se sabe, não elimina este nível do debate, mas o supera conservando. Isto se dá em Bernhard pela aversão completa à esteticização pela pura estética: como já se viu, em todos os âmbitos (autor e obra, relação com o leitor, nos conteúdos, na concepção de arte, linguagem e verdade, no inacabamento constitutivo, pelo exagero formal, pela posição do narrador) Bernhard impede a desvinculação de uma posição firme: levar para o âmbito da metafísica e romper os lastros materiais corresponde a fazer o jogo da ideologia que, quero crer, a obra de Bernhard explicita e, formalmente, repudia e evita, ponto por ponto – embora flerte com ela, o que faz parte da própria configuração formal, que pressupõe o engano, a dúvida, a ambigüidade.

Já em *Frost* a névoa e a escuridão cobrem tudo e todos, numa figuração do que irrompe nos outros romances de modo menos visível, pela linguagem, que quase se materializa. Em *Holzfällen*, esta névoa é material, e o processo mesmo é descrito, embora invertido.

Die Macht und die Hilfslosigkeit der Künstler und überhaupt der Menschen sind mir auf dem Sebastianplatz zum ersten Mal deutlich geworden, als hätte ich auf dem Sebastianplatz *den undurchdringlichen Nebel*, der bis dahin die sogenannte künstlerische Gesellschaft zugedeckt gehabt hatte, *heben können*, dachte ich.
(HOLZ, 133)

Aqui esta névoa ainda é abstrata, conceitual, de trinta anos atrás, quando, num despontar de consciência ainda sem grande clareza, começa a perceber qual o verdadeiro centro daquela sociedade artística. Antes disso:

[...] dachte ich auf dem Ohrensessel, von welchem aus ich die Gäste im Musikzimmer beobachtete, die wie auf einer Bühne agierten im Hintergrund, einer beweglichen Photographie ähnlich durch den *Zigarettenrauchschleier*, den die Gäste durch fortwährendes Rauchen erzeugt hatten in der Zwischenzeit. (HOLZ, 54)

Os itálicos são meus, e pretendem enfatizar a névoa da sociedade. Se no primeiro caso esta névoa é metafórica, no segundo ela é também material: ela é produzida pela fumaça dos fumantes na sala de música. O cigarro, aqui, não deixa de ser também ideologia, fazendo parte do mesmo processo já debatido das cadeiras e da arte, constituindo o sujeito que o consome, como bem sabem as companhias que os produzem e que, pelo *marketing*, atualizam este percurso. De forma que esta névoa é material, metafórica e, também, objetiva no sentido econômico, político e cultural. No texto, no entanto, visto apenas como tema, perde em importância quando comparado à materialidade da névoa provocada pela própria linguagem exagerada, pelos detalhes, pelo labirinto, que pedem superação. Esta superação se dá pelo excesso, pelo alcance do limite e pela passagem ao seu contrário, que mantém o ponto de partida. A abstração da névoa no trecho da página 133 evidencia que se deve atribuir a esta névoa estatuto formal; e, ainda, que a leitura deve ser sempre atenta, pois a névoa dos cigarros da página 54 não é inocente, não é mera caracterização realista.

Noutras palavras: é certo que há ilusão e que a realidade é construída. Trata-se aqui da relação *objetiva* entre pessoas, que vivem concretamente (Lampersberg etc), e suas mediações com a política, economia e cultura. Mediação não é a mesma coisa que relação: a relação se estabelece entre coisas que são externas umas às outras, enquanto a mediação é interna, constitutiva, necessária. Por isso é sempre complicado discutir as relações entre literatura e sociedade, embora existam na medida em que se aceite estes campos como autônomos, seja apenas por uma questão epistemológica. Mas há sobretudo mediação que faz da sociedade constitutiva para a literatura e vice-versa. Aqui a diferença entre uma sociologia da literatura mal feita (foco apenas nas relações, considerando-se o limite de cada campo – ou sistema –

demarcável, e as fronteiras e contatos conseqüentemente objetos) e teoria da literatura (que também, claro, pode ser mal feita, mas quando bem feita procura os liames formais internos na dialética entre literatura e sociedade). O gênero “provocação” leva ao extremo estas considerações.

O narrador de *Holzfällen* não é um coitado ou alguém que justifica suas ações. Ele faz pilhéria, usa tintas grotescas para pintar seus personagens, humilha-os além da conta, repelindo a aproximação de quem quer que seja. Depois de tocar nas feridas, penetra nelas e as revira, com sarcasmo, gozo e dor. O narrador é uma figura muito forte, concentrando-se nele as tensões e contradições cujas fontes, no entanto, estão além dele. Daí a importância do silêncio nos textos de Bernhard, com o exemplo mais cabal em *Holzfällen*, no qual o narrador-personagem quase não fala, sendo uma figura praticamente muda. De modo geral, considero que Bernhard tensiona a forma até o limite neste texto, em todos os âmbitos, num livro curto que parece longo, o que condiz com o momento em que escreve, 1984.¹⁵⁰

¹⁵⁰ Por acaso, o título de uma obra-prima de George Orwell; e não por acaso, Kurz escreve um excelente artigo onde argumenta que, neste livro, o autor discute desdobramentos formais do capitalismo, mais do que erige uma crítica ao comunismo, embora na medida em que este comunga do pressuposto industrial da forma-mercadoria, possa ser incluído na discussão, levando-se em conta suas especificidades: “Reconhecer-se-á em Orwell um grande admonitor e um vigilante democrático diante do horror totalitário, como o que se manifestou nas ditaduras de Stálin e Hitler. E todos lhe serão gratos, afirmando que suas famosas parábolas teriam contribuído para conduzir a humanidade a um futuro de liberdade, de democracia e de economia de mercado [...]. Mas dificilmente algum desses oradores democráticos, dedicados a reverenciar Orwell, chegará a uma certa constatação, a saber: que sua utopia negativa há muito tempo se tornou realidade e que vivemos hoje no mais totalitário de todos os sistemas, cujo centro é formado pelo próprio Ocidente democrático. [...] Atrás do poder personificado, aparece o caráter anônimo, “reificado”, do totalitarismo: [...] o Grande Irmão de Orwell pode ser lido facilmente como metáfora de uma matriz anônima de controle sistêmico, que no totalitarismo econômico atual funciona de maneira muito mais coercitiva que nas ditaduras políticas da primeira metade do século 20. Em 1984, o sinistro já não é tanto a coerção externa, mas muito mais a interiorização dessa coerção, que acaba aparecendo afinal como imperativo do próprio Eu. O fim em si mesmo irracional da “valorização interminável do valor” por meio do “trabalho” abstrato quer o *homem auto-regulador*, que reprime a si próprio em nome de leis sistêmicas anônimas. [...] Se nós lermos as parábolas orwellianas um pouco a contrapelo, poderemos nos reconhecer a nós mesmos como os prisioneiros de um sistema amadurecido, cujo totalitarismo faz *A Revolução dos Bichos* e *1984* parecerem quase inocentes.” (R. Kurz, *Folha de S. Paulo*, 01/06/2003)

3. A formalização estética da provocação: o caso *Holzfällen*

In meinen Büchern ist alles künstlich.

(Thomas Bernhard, “Drei Tage”)

Das ist doch nur die Wahrheit!

(Thomas Bernhard, em entrevista a Sepp Dreissinger)

A “terceira fase” da obra de Thomas Bernhard é fortemente dedicada à relação complexa com a opinião pública. Com isso, ao mesmo tempo em que angariava notoriedade – garantia de boas vendas –, o escritor também se insinuava num debate que ocorria paralelo às discussões artísticas, exigindo que o público folheasse, por assim dizer, todo o jornal à procura de textos **de e sobre** Bernhard e sua obra. Uwe Betz dirá que, agora, Bernhard quer pisar o tabuleiro do mundo.¹⁵¹ Cada vez mais, os âmbitos estético, ideológico e político não se separam. Esse movimento, que ganha impulso com a autobiografia, desenvolve-se completamente ao longo desta “terceira fase”. Na obra em prosa, *Holzfällen. Eine Erregung* ocupa posição de destaque: por um lado, o autor nunca gerou tantos artigos pró e contra si mesmo e sua obra, o que implicou uma vendagem também superior¹⁵²; por outro, e este aspecto é ainda mais decisivo, Bernhard parecia não apenas contar com a acalorada repercussão obtida, mas a teria preparado, o que se deduz tanto do próprio texto/da letra do próprio romance quanto do seu modo peculiar de se inserir no debate:

Neben *Heldenplatz*, Bernhards letzten Werks, ist der Roman *Holzfällen* wohl sein ambitionierster Versuch, den Ausbruch des Spiels in die Zeit zu wagen. Das Unterfangen gelingt, der Skandal ist geradezu perfekt. [...] Die Inszenierung des echten Skandals – die Bernhard im Auge hat – folgt einer anderen Logik. Sie bietet

¹⁵¹ U. Betz, *Polyphone und karnavalisiertes Erbe*, p. 255 ss.

¹⁵² Cf. R. Hörlezeder, F. Mühlbek e A. Nowak, “Die Erregungskurve. Eine Empirische Untersuchung zur Resonanz Bernhards in den deutschsprachigen Printmedien 1963-1992”, em W. Bayer (org.), *Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*.

der autonomen Kunst die Möglichkeit, mit der ernsten und gefährlichen Wirklichkeit in Kontakt zu kommen.¹⁵³

Papel da recepção: histórico e clímax em *Holzfällen*

Antes de tudo, deve-se notar que Bernhard não era novato em produzir escândalos.¹⁵⁴ Jens Dittmar discorre sobre nada menos do que vinte e nove deles ao longo da obra (catorze deles ocorreram nos anos 80, onze nos anos 70), variando de alterações com figuras do maior respeito, como Elias Canetti, passando por políticos como o então primeiro-ministro Bruno Kreisky. “Thomas Bernhards Theater der Widerlichkeiten ist das Österreich der Nachkriegszeit, der siebziger, vor allem aber der achtziger Jahre.”¹⁵⁵

O primeiro escândalo digno de menção ocorre em 04 de março de 1968, quando Bernhard recebe um prêmio literário (“Österreichische Nationalpreis”): no discurso de agradecimento, o escritor afirma que os austríacos são desprovidos de caráter, inteligência e fantasia, com o que provoca a ira do ministro da cultura da Áustria, presente na ocasião; este levanta-se e retira-se da sala, no que será acompanhado de grande número de pessoas indignadas. Este caso merece atenção pois, quatorze anos depois, será literariamente reconstruído em *Wittgensteins Neffe*. Nos anos 70, mais especificamente entre 1972 e 1975, trava uma queda de braço com o diretor do Festival de Salzburg, Josef Kaut. Ainda em 1975, uma primeira estação que nos interessa mais de perto, já alvo de considerações: o padre Franz Vesenauer se vê no personagem autobiográfico “Onkel Franz”, processa o autor e consegue, ao fim de dois anos, que partes do texto sejam extirpadas, pois seriam ofensivas à sua honra.

Em 1979, outro caso digno de nota. Num dos textos curtos da coletânea *Der Stimmenimitator* (1978), chamado “Exempel”, um juiz distrital de nome Zamponi, após aplicar uma pena exemplar a um crime, suicida-se na frente de todos. De fato, havia em Salzburg um juiz distrital com este nome, que tinha

¹⁵³ L. Ellrich, “Die Tragikomödie des Skandals. Thomas Bernhards Roman *Holzfällen* und der Ausbruch des Spiels in die Zeit”, em F. Shößler e I. Villinger (orgs.), *Politik und Medien bei Thomas Bernhard*, p. 180-181.

¹⁵⁴ Uma recensão deste percurso pode ser lida em J. Dittmar (org.), *Sehr gescherte Reaktion. Leserbrief-Schlachten um Thomas Bernhard*.

¹⁵⁵ K. Zeyringer, *Innerlichkeit und Öffentlichkeit: österreichische Literatur der achtziger Jahre*, p. 106.

morrido de morte natural. Sua filha processa Bernhard, que muda o nome nas edições posteriores para Ferrari. O que mais chama a atenção é a resposta dada por Bernhard na ocasião: a “citação” tratava-se de uma homenagem ao juiz.¹⁵⁶ Não interessa ao autor como o juiz falecera, pois o seu texto é ficcional. O procedimento é ilustrativo de uma das tendências de sua obra e, especialmente, desta coletânea: seus textos, curtos, diretos, de uma página, “imitam” a forma jornalística. Aparentemente trata-se de informações que, por sua forma mesmo, ganhariam autenticidade: muitas delas, inclusive, citam jornais como fontes. Não apenas os jornais, mas pessoas reais aparecem com seus nomes na narrativa. Mas, por outro lado, e por isso esta técnica de “imitação” está entre aspas, nada do que ali se lê soa verossímil, mais ainda, bate de frente com qualquer lógica. A imitação de Bernhard deforma o imitado até torná-lo quase irreconhecível, para usar uma expressão cara ao autor. Assim, Goethe teria dito “mehr nicht” ao invés de “mehr Licht” ao morrer, e os prefeitos de Pisa e Veneza conspiravam trocar, de noite, a Torre de Pisa pelo Campanilo, tendo sido presos na noite anterior ao crime e levados ao sanatório. O “imitador de vozes” do conto que dá título ao livro consegue imitar todas as vozes, mas não conhece a própria voz.

Deste modo, temos aqui uma estrutura diferente daquela da autobiografia, em que o próprio formato facilita a identificação de um personagem com uma pessoa de carne e osso; nesta coletânea, estas pessoas passam a ser eminentemente personagens que, fora o nome, nada têm a ver com a figura esteticamente concebida. Nesta mesma linha, o Kant da peça de mesmo nome faz uma viagem de navio aos EUA, e o Glenn Gould de *Der Untergeher* é um personagem, embora seja um objetivo expresso e declarado que estas figuras públicas sejam a referência da leitura (uma vez que seus nomes e alguns fatos de suas vidas aparecem diretamente no texto). Bernhard não estava interessado nesses fatos, mas sim em seu procedimento literário. Assim, não é justo depreender juízos de Bernhard, a partir de seus textos, posto que sua intenção não é argumentar, pelo contrário, muitas vezes, intenta, prioritariamente, produzir desconforto, revolta, oposição. “Selten wird daraus konkreter Gewinn oder Information zu ziehen sein, im besten Fall Irritation.

¹⁵⁶ Cf. J. Dittmar (org.), *Sehr gescherte Reaktion*, p. 87.

Doch auch das Verfahren der Irritation verdient Beachtung.”¹⁵⁷ Veremos, por exemplo, que Goethe será um dos alvos prediletos de seu ataque indiscriminado aos clássicos, o mesmo Goethe adorado pelo autor Thomas Bernhard.

Entre 1979 e 1981 ocorre uma série de alterações, via jornais e revistas, com o então primeiro-ministro Bruno Kreisky (chanceler de 1970 a 1983), incensado por grande parte da crítica e do público. Este ponto é decisivo, pois mostra que a escalação destes escândalos faz chegar aos postos mais altos da República, angariando com isso desafetos e apoiadores, mas nunca o desprezo. E assim chegamos a *Holzfällen. Eine Erregung*, e passo agora a discorrer sobre este “escândalo anunciado”.

O grupo em torno do pianista Lampersberg(er) em Tonhof: antecedentes do “crime”

Thomas Bernhard procurou, ao longo da década de 1950, travar contato com pessoas influentes do círculo das artes da Áustria, com o intuito de conseguir inserção num cenário pouco receptivo a novos autores. Entrando em contato com o círculo conservador de Hans Weigel, que publicou alguns textos de Bernhard entre 1954 e 1956, conheceu Jeannie Ebner, que o apresentou a Gerhard Lampersberg em 1957.¹⁵⁸ “Diese persönlichen Beziehungen waren in der Nachkriegszeit und in den fünfziger Jahren um so wichtiger, als von staatlicher Seite kaum eine Förderung junger Künstler zu erwarten war.”¹⁵⁹

Lampersberg era um pianista, representante da vanguarda e, em torno dele e de sua esposa Maja, reunia-se um grupo de jovens artistas, especialmente os autores do “*Wiener Gruppe*”, como Oswald Wiener, H. C. Artmann e Gerhard Rühm, mas também Jeannie Ebner, Gerhard Fritsch e Thomas Bernhard. Os encontros ocorriam na propriedade chamada Tonhof, na região de Maria Saal, herdada pelo casal. Não apenas o espaço era cedido por eles, como ainda atuavam no papel de mecenas de parte deste grupo. Bernhard, por exemplo, passava longas temporadas entre 1957 e 1960 com o

¹⁵⁷ W. Schmidt-Dengler, “Bernhards Scheltreden”, em *Der Übertreibungskünstler*, p. 131.

¹⁵⁸ Sobre este período, cf. J. Hoell, *Thomas Bernhard*, München: DTV, 2000, p. 63-70; H. Höller, *Thomas Bernhard*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1993, p. 54-59; B. Doppler, “Erregung gegenüber den fünfziger Jahren. *Holzfällen* und der Tonhof”, em J. Hoell e K. Luehrs-Kaiser (orgs.), *Traditionen und Trabanten*, p. 207-216.

¹⁵⁹ H. Höller, em *Thomas Bernhard*, p. 55.

casal em Tonhof, sendo um dos seus amigos mais próximos. As primeiras peças de Bernhard, como “Die Rosen der Einöde”, de 1959, surgem do trabalho conjunto com o pianista Lampersberg, que musicou este balé. Se a publicação de *Frost* (1963) é tomada por muitos como o início da obra de Bernhard, isto se deve ao fato dessa obra representar uma inflexão no trabalho do autor, e de ser sua primeira incursão vigorosa em prosa, assumindo um tom e estilo próprios; mas Bernhard já havia escrito textos curtos, poemas e mesmo peças de teatro, estas especialmente no período de Tonhof. Em 1958, Bernhard publica a coletânea de poemas *In hora mortis*, que tem uma dedicatória a Lampersberg. A partir de 1960, a relação apresenta sinais de deterioração e Bernhard afasta-se por completo deste grupo.

Vinte e quatro anos depois, em 1984, Bernhard escreve *Holzfällen*, onde retoma esta constelação dos anos 50 e a contrapõe aos temerários e perigosos anos 80, no que injustamente foi reduzido por muitos como uma “vingança pessoal” de Bernhard contra Lampersberg. No entanto, o livro não se resume a um acerto de contas pessoal: antes trata do que aconteceu à classe artística austríaca, em especial à vienense, dos anos 50 para os 80.

O momento é propício, pois projeta a crise política e econômica dos anos 80 e de todo aquele projeto de país sobre as esperanças e expectativas que foram acesas nos anos 50, naqueles encontros da vanguarda. Muitos autores daquele grupo acabam assumindo os postos mais altos da burocracia estatal ligada à cultura, que tem um papel de destaque na política austríaca do pós-guerra, preocupada em recuperar a autonomia política e interessada num projeto que esquecesse o tempo da guerra, dentro da perspectiva de recuperar o prestígio de uma tradição cultural criada em finais do século XIX. Outros se deixavam cooptar por vultosas subvenções que, de todo modo, tolhiam suas perspectivas críticas, colocando-lhes uma tesoura na cabeça: a censura internalizada.

Nas palavras de Pfabigan: “Unheilvolle Koalitionen zwischen dem damals sozialdemokratisch regierten Staat und den Intellektuellen, ein tatsächliches Kennzeichen der ‘Ära Kreisky’, das Bernhard mehrfach anprangerte [...]”¹⁶⁰ Diferentemente da constelação de *Auslöschung*, Bernhard procura aqui uma

¹⁶⁰ A. Pfabigan, *Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment*, p. 363.

outra história austríaca, também das mais significativas. De alguma forma, teria ocorrido entre os anos 50 e 80 uma espécie de traição dos intelectuais, culminando na esterilidade cultural dos anos 80. Nos anos 80, viu-se a deterioração paulatina desta relação.¹⁶¹ Deste modo, também se pode fazer uma ponte entre este romance e *Auslöschung*: como se comentou, o próprio Kreisky foi alvo de invectivas de Bernhard no final dos anos 70, e estes ataques voltarão, de forma nada velada, também em *Auslöschung*. Aqui, em *Holzfällen*, a ligação com este período é ainda mais indireta, sendo preciso conhecer o pano de fundo histórico.

O romance trabalha entre estes dois períodos, deixando evidente o fosso que separa estes dois mundos, com a classe artística participando de uma espécie de jantar fúnebre (afinal, sob o signo do suicídio da personagem Joana) na forma de um jantar artístico. O romance está muito além de toda e qualquer imediação social, mas foi lido assim por grande parte da crítica; há também o erro oposto a este, concentrando-se apenas na letra do romance, sem atribuir destaque a esta penetração da realidade operada pelo romance e potencializada pelo escândalo. Este trabalho procura entender ambos os momentos como constitutivos para a forma do romance. Começo pelo escândalo e por esta imediação social, pois ela deve estar sempre ativa quando do mergulho na tessitura do texto; o texto respira esta vida fora da estética, mas não se reduz a esta perspectiva.

O escândalo *Holzfällen*

O crítico Hans Haider, tendo recebido um exemplar antes da publicação para resenhá-lo, não demora a concebê-lo como um “romance de chave” (*Schlüsselroman*), identificando uma a uma as personagens e seus equivalentes na vida cultural vienense.¹⁶² Jeannie Billroth seria Jeannie Ebner, Maria Zaal seria Maria Saal e, por fim, o casal Auersberger seria o casal Lampersberg. Especialmente o marido, Gerhard, seria o alvo no romance de um processo difamatório sem precedentes. Contra todas as boas práticas jornalísticas, entra em contato com este amigo e lhe envia o exemplar. Lampersberg aciona então judicialmente Bernhard e a editora Suhrkamp, com

¹⁶¹ Cf. K. Zeyringer, *Innerlichkeit und Öffentlichkeit*, p. 95 ss.

¹⁶² Cf. a biografia de M. Mittermayer, *Thomas Bernhard*, p. 69.

o intuito de que o livro fosse confiscado. Sem mesmo ouvir o autor, e antes que o livro tivesse sido posto à venda, um juiz acatou o pedido de Lampersberg e, no dia 29 de agosto de 1984, a polícia confiscou o livro em todas as livrarias do país, dado que o mesmo já havia sido distribuído.

Inumeráveis artigos foram escritos com o intuito de identificar, uma a uma, todas as figuras presentes no “jantar artístico”, tornando-se assim um atrativo também para as colunas sociais (e não mais apenas criminais). O furor da mídia traz uma notoriedade desconhecida mesmo para um autor como Bernhard, com um histórico invejável no quesito escândalos públicos. Não apenas a mídia sensacionalista e os folhetins literários dos jornais, mas também escritores e professores foram obrigados a se posicionar no episódio, a grande maioria do lado de Bernhard, a favor da liberdade de pensamento e de escrita.¹⁶³ O próprio autor levantou, indignado, esta bandeira, sendo no entanto sua participação no debate não restrita a isto. A crítica literária Sigrid Löffler, escrevendo na revista *Der Spiegel* de 10 de setembro de 1984, serve de porta-voz ao grupo que desanca este romance de Bernhard; sua fala merece consideração:

Thomas Bernhards augenblicks entwertet: Sofort ist Literarisierung nichts als schlechte Tarnung, [...]. Schlimmer noch: Indem wir in rein sprachlichen Kunstfiguren plötzlich Frau E., Frau M. Oder Herrn L. erkennen müssen, zwingen sich diese Herrschaften in ihrer penetranten realen Leibhaftigkeit in die Sehweise des Lesers hinein und besetzen seine Vorstellungs- und Gedankenbilder. **Man kriegt sie nicht mehr los, während man sie liest, diese Phantasie-Okkupanten aus der Wiener Wirklichkeit, und die Lektüre ist einem schon verdorben.**¹⁶⁴

Os fantasmas da realidade não deixam que a autora sinta empatia com os personagens e perca-se na malha narrativa. Mais ou menos nesta mesma direção vai a crítica de Gößling à obra de Bernhard dos anos 80, comentando a promiscuidade que faz com que a realidade penetre quase de modo imediato a obra de arte, o que seria um critério de desvalorização da mesma. Este resultado era esperado por Bernhard, e está completamente de acordo com

¹⁶³ Sobre o desenrolar do escândalo, três referências são fundamentais: A. Pfabigan, *Thomas Bernhard*, especialmente p. 359-385; O. Benz, *Thomas Bernhard. Dichtung als Skandal*, especialmente p. 55-70; e, por fim, J. Dittmar (org.), *Sehr gescherte Reaktion*, p. 134-143.

¹⁶⁴ S. Löffler *apud* J. Dittmar (org.), *Werkgeschichte*, p. 275 (negritos meus).

seu projeto literário. Esta imediação é construída com o que a arte tem de melhor. Neste sentido, quanto mais diretamente traz elementos da realidade para a obra, mais elaborada deve ser a mediação literária. Noutras palavras: Bernhard não se confunde com um escritor realista, que visse a literatura como um instrumento para espelhar a realidade. Esta perspectiva conferiria à língua um papel secundário e ideológico: a realidade poderia ser descrita objetivamente. Bernhard almeja penetrar a realidade social de modo imediato, mas o faz, paradoxalmente, pela ênfase no caráter mediado da linguagem. A imediação social se dá pela mais elaborada criação estética. Assim se imiscuem numa trama única realidade e ficção, uma completamente dependente da outra.

Bernhard, num primeiro momento, proíbe que seus livros e obras sejam vendidos na Áustria durante o prazo de vigência dos direitos autorais. Isto, no entanto, não impede que o romance seja contrabandeado da Alemanha, o que ocorre num nível inaudito. Bernhard participa do processo e do escândalo de mídia como um personagem de si mesmo: ao mesmo tempo em que defende o caráter artificial da obra de arte, reforça a aproximação entre vida e obra. Isto se dá quando Bernhard assume uma posição por meio de um artigo publicado pelo *Frankfurter Allgemeine Zeitung* de 15 de novembro de 1984, no qual, entre outras coisas, escreve:

Dieses Ehepaar Auersberger hat mit dem Kläger Lampersberg nichts zu tun. Herr Lampersberg, der früher Lampersberger geheißen hat und in den letzten Jahrzehnten immer wieder, wie ich weiß, jedenfalls teilentmündigt gewesen ist, sieht in meinem Buch Ähnlichkeiten mit sich selbst. Das ist seine Sache.¹⁶⁵

Esta tomada de posição merece atenção: mesmo quando quer se defender, Bernhard ataca, pois um dos momentos mais desmoralizantes do romance se dá quando o narrador diz que o personagem chamado por ele de Auersberger mudou seu nome para Auersberg, pois isto soaria mais aristocrático. Deste modo, o escritor confirma a passagem do seu romance, agora com os nomes reais, como se ele, Bernhard, fosse também um dos jornalistas a esquadrihar e desnudar a vida do compositor Lampersberg

¹⁶⁵ T. Bernhard *apud* J. Dittmar (org.), *Sehr gescherte Reaktion*, p. 137.

(antes Lampersberger), corroborando o texto do livro. Sendo assim, Bernhard envolve-se ainda mais na trama complexa que criou e que ganhou vida própria, passando a fazer parte da leitura do romance. Cada vez mais penetra na recepção da obra a indistinção entre ficção e realidade, sem nunca equipará-las; afinal de contas, a realidade não pode ser expressa, e ela é bem pior do que o escrito.

Pfabigan assinala que o processo judicial, em si, lembra aquele movido contra Klaus Mann a respeito de Mephisto, “der von Oberlandesgericht Hamburg 1966 als ‘Schmähschrift in Romanform’ klassifiziert wurde.”¹⁶⁶ Com uma significativa diferença, também apontada pelo crítico: acompanhando-se de perto o escândalo e o andamento do processo, especialmente o comportamento do autor no episódio, pode-se crer que Bernhard estava no controle da situação, que tudo aquilo estava de acordo com suas intenções. Noutras palavras, ele teria orquestrado esta contenda pública. O advogado de Lampersberg nos dá uma pista significativa, dizendo que as mudanças, de tão primitivas e superficiais, não impedem que seu cliente seja imediatamente identificado por aqueles que o conhecem.¹⁶⁷ Bernhard contava com isso. Neste sentido, a entrevista concedida a Krista Fleischmann, por ocasião do lançamento de *Holzfällen*, antes do processo judicial, mas já sob a expectativa de um iminente escândalo, mostra-se sintomática: Bernhard sabia de alguma movimentação de bastidores no sentido de impedir a circulação do livro, mas não acreditava na retirada do livro de circulação. Nesta entrevista, posiciona-se Bernhard, de modo conseqüente, de acordo com sua concepção de verdade e de expressão. Num primeiro momento:

Fleischmann: Sind das nun fiktive Personen, oder sind das Menschen, denen Sie begegnet sind im Leben?

Bernhard: Das sind ganz natürliche Menschen, die ich sehr gut gekannt hab', sehr gut kenn' eigentlich noch, fiktiv ist insofern nichts. [...]

Fleischmann: Und was ist nun, wenn diese Freunde sich wiedererkennen in diesem Buch?

¹⁶⁶ A. Pfabigan, *Thomas Bernhard*, p. 360.

¹⁶⁷ Cf. J. Dittmar (org.), *Sehr gescherte Reaktion*, p. 139.

Bernhard: Na, sie *sollen* sich ja wiedererkennen, obwohl sie alle andere Namen haben. Der Außenstehende weiß nicht, wer es ist, der Betroffene weiß hundertprozentig, daß er's ist, wenn er sich betroffen fühlt.¹⁶⁸

De caso pensado, antes mesmo do processo judicial, indica que o livro deve ser lido, por um lado, como um “romance de chave”. Não sendo a ingenuidade uma de suas virtudes, Bernhard podia contar com um desdobramento virulento, talvez não nas dimensões que ocorreu, mas, de qualquer modo, ele se esforça para aumentar a pressão em torno do livro.

Por outro lado, na mesma entrevista, explora a ficcionalidade do texto, mediado que é pela linguagem: “Irgendwann will man entscheidende Abschnitte – wie heißt's? – festhalten, mit dem Feder, heißt's doch. So ist das gemacht.”¹⁶⁹ O aspecto estético da sua escrita fica explícito nesta passagem. Este aspecto estético, por seu turno, não deve esterilizar as discussões segundo o mote: “o papel aceita tudo”. Desta recusa vem a violência com que Bernhard realiza esta imediação social, e a levanta como uma arma, cujos golpes sejam acusados por seus alvos. Não implica, entretanto, uma literatura que valha apenas pelo seu aspecto não-literário, pela sua recepção: o autor procura antes a revitalização da estética como campo privilegiado das disputas ideológicas e políticas. Não se trata de manter a distância entre vida e arte, anulando a arte em função de sua repercussão, mas devolver à arte uma participação no debate público que faz parte de sua forma mesmo, numa perspectiva não-burguesa. “Das ist die Sache der Leute, die da vorkommen, wenn Sie das als Geschütz empfinden, jedes Wort, die Wörter als Kugeln.”¹⁷⁰ Esta é a perspectiva de uma politização da estética, que não seja regressiva, na forma de uma domesticação da arte a serviço da política. O diagnóstico de domesticação da arte, mesmo quando revolucionária e de vanguarda, está indissoluvelmente ligado aos desenvolvimentos do mercado no contexto capitalista¹⁷¹, mas sua aclimatação à Áustria explicita o processo, de modo

¹⁶⁸ T. Bernhard *apud* K. Fleischmann, *Thomas Bernhard. Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*, p. 93-94.

¹⁶⁹ T. Bernhard *apud* K. Fleischmann, *op. cit.*, p. 93.

¹⁷⁰ T. Bernhard *apud* K. Fleischmann, *op. cit.*, p. 95.

¹⁷¹ Seja como utopia, portanto inalcançável, seja por se tornar entretenimento Biedermeier, seja pela concepção de prazer da arte de algumas correntes literárias, que goza consigo mesma, seja na entrega ao desvario dos significantes e dos significados em algumas teorias pós-

exemplar, dado que se torna quase um projeto estrategicamente concebido, e seguido à risca. Em *Holzfällen*, Bernhard se insurge justamente contra este processo, e daí se entender as invectivas contra esta obra, não apenas dos que a consideram ofensiva aos detratados, mas também dos que a julgam, de um ponto de vista formal, exageradamente promíscua em sua relação quase carnal com a realidade. Esta relação ganha relevo com a passagem da palavra viva em munição que, deste modo, deixa de ser apenas uma metáfora barata, mas remete à matéria mesmo, da qual não se quer fugir.

Em resumo, o escrito é, por um lado, verdade incontestável; por outro, não o é, na medida em que um texto escrito nunca é a verdade. E assim começa Bernhard sua entrevista, depois que Fleischmann pergunta, a respeito do livro, o que seria ficção e realidade: “Na, Wahrheit ist alles und gedichtet ist auch alles. Das ist so eine Mischung.”¹⁷² Ao mesmo tempo afiança a fidelidade do escrito em relação à realidade e a nega, constitutivamente mentira. Três vezes mentira: porque exagerado, porque expressão mediada, porque a partir de uma posição. Sendo assim, não se resume a um *Schlüsselroman*, se bem que esta leitura está prevista pela obra e requerida por seu autor, um exímio colocador de armadilhas: “Da ich [...] ein Fallensteller im Grund [bin].”¹⁷³ De fato, o crítico Hans Haider executou seu “papel” com maestria, exatamente como se poderia esperar dele, servindo como instrumento para um grande lance de marketing, viabilizando a montagem do teatro em forma de processo judicial, que faz jus à crise da arte denunciada pelo romance: a estética deveria ficar restrita a um campo específico e delimitado. Para reconduzi-la a isto, a justiça entra em cena, e acata o pedido inusitado, que vai contra a liberdade da obra de arte. Bernhard se defende tomando as armas dos adversários, elevando a voz em respeito a esta liberdade, que no entanto critica ironicamente na entrevista e no artigo de jornal. Cada vez que assume o bordão da artificialidade da obra de arte – no que está inteiramente correto –, ele repisa cheio de sarcasmo e ironia a relação verdade/invenção, pois mistura ainda mais os dois campos, tornando-os indistintos, e reiterando suas invectivas. O tom destes dois textos – da

modernas: todas elas são regressivas, conservadoras em sua negação da realidade, cada uma à sua maneira.

¹⁷² T. Bernhard *apud* K. Fleischmann, *Thomas Bernhard. Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*, p. 93.

¹⁷³ T. Bernhard *apud* K. Fleischmann, *op. cit.*, p. 102.

entrevista e do artigo de jornal – é o da zombaria: ele desanca a própria argumentação, que arregimenta para sua defesa, ri de si mesmo e, assim, dos que lhe dão ouvidos, os leitores dos textos.

***Eine Erregung*: a provocação passa à forma**

Assim, a provocação ganha estatuto formal por esta obra, que não por acaso tem como subtítulo *Eine Erregung*: uma irritação, uma provocação, um engaste. Na entrevista, Bernhard não tem intenção de amenizar e tornar seu texto palatável, mas antes jogar mais lenha na fogueira. Isto é próprio da criação pela linguagem, andando de mãos dadas com a concepção da “arte do exagero” que se lê em *Auslöschung*. E esta concepção de obra de arte entende a história e a memória como seus elementos constitutivos, e mais, a rememoração como atualização da história. Esta questão não se reduz aos temas, mas invade a sua concepção de linguagem, e cada palavra pode conter em si toda a história (retorno a isto no próximo capítulo).

Bernhard coloca habilmente suas armadilhas: o que é obra de arte? Löffler está certa ao estigmatizar o livro como ilegível pela imediação social ali presente? Quais as diferenças entre os Lampersberg e os Auersberger? E quem é Bernhard nesta confusão? Ele é idêntico ao personagem? Se no volume autobiográfico *Ein Kind* Bernhard expõe o processo que o faz herói, em *Holzfällen* estaria mostrando o processo que o faria vil e odioso? Mas o narrador-personagem pode ser idêntico ao autor, ou ele é uma invenção, uma instância narradora? O formato permite uma aproximação direta com o autor Bernhard? Noutras palavras, trata-se de um volume autobiográfico? Bernhard se evade destas questões, acendendo-as ainda mais, ao falar sobre este livro, tratando-o como uma *Erregung*:

[...] Ja, weil der Stil auch ein etwas erregter ist in dem Buch, musikalisch gesehen, vom Inhalt her schreibt man so was nicht ruhig, [...] Das kann man nicht ganz ruhig so wie eine klassische Prosa schreiben, sondern da setzt man sich hin und ist ja schon einmal von der *Idee* her erregt [...].¹⁷⁴

¹⁷⁴ T. Bernhard *apud* K. Fleischmann, *Thomas Bernhard. Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*, p. 96.

Deste modo, a forma vem por si só, a partir do que se quer escrever, não é possível separar conteúdo de forma; noutras palavras, conteúdo e forma são uma e mesma coisa. “Das ergibt sich alles von selbst, und dann ist es ein künstlerischer Stil, denn kann man ja nie finden.”¹⁷⁵ Esta forma não é inventada, porque não pode ser inventada, ela é o “teor de verdade da mentira”, para lembrar do que havia sido proposto na autobiografia. Sendo assim, é tanto mentira quanto verdade, ao mesmo tempo. A posição do autor está também lá dentro, não há como separar autor do texto, eles formam uma unidade. É a posição de um escritor,

der den Schneeball macht und ganz klein ist, und dann wirft er ihn hin. Er weiß zwar, wo er'n hinwirft, und daß das zwangsweise größer wird. [...] Eine Erregung steigert sich bis zum Ende immer mehr. Endet ja auch in einer totalen Erregung über die Stadt Wien [...].¹⁷⁶

Este estilo ou gênero que criou para este livro (não se trata de um romance, mas de uma *Erregung*) envolve a dimensão da recepção, mas qualquer uma, pois pressupõe uma recepção acalorada e enérgica para se desdobrar até o limite de sua forma. O autor faz a “bola de neve”, ainda pequena, ou seja, restrita a ele, no âmbito individual, mas ela, necessariamente (*zwangsweise*), deve crescer, sem o que não se encaixa no gênero pretendido: fiel a isto, o romance termina numa corrida desvairada por Viena. O escritor antecipa-se à reação, forçando-a, por exemplo, ao participar de uma entrevista sabendo que há algo sendo preparado contra seu livro. A forma exige esta dinâmica, e sem ela o romance perde em vigor, pois o projeto de sua escrita iria se dissolver: este texto depende do seu consumo, tornando a obra impura. Isto não arrefece seu teor de verdade, antes não pode ser dissociado dele.

***Erregung* como atualização da história**

“Die Zeit erregt einen ja nach dreißig Jahren nicht mehr, aber die Erinnerung, die macht man sich gegenwärtig.”¹⁷⁷. Dessa afirmação se depreende que o impulso desta escrita repousa nas lembranças e em sua

¹⁷⁵ T. Bernhard *apud* K. Fleischmann, *op. cit.*, p. 94.

¹⁷⁶ T. Bernhard *apud* K. Fleischmann, *op. cit.*, p. 96.

¹⁷⁷ T. Bernhard *apud* K. Fleischmann, *Thomas Bernhard. Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*, p. 97.

necessária rememoração, que as atualiza. De repente, passaram-se trinta anos, mas as feridas ainda estão abertas, e devem ser fuçadas. Afinal de contas, os anos 50 foram decisivos (“ein *entscheidendes* Stück meines Lebens”¹⁷⁸), e chegou o momento de lidar com estas lembranças. A atualização da história se dá em momentos decisivos: não apenas os anos 50, mas também os terríveis e odiosos anos 80, como coloca no livro. Nos anos 80, a destruição operada na Áustria em nome do progresso perde a aura e passa a ser relida como o que de fato era: destruição sem-sentido. Isto será tematizado tanto em *Holzfällen*, já pelo próprio título (desdobrando-se na transformação de toda uma região florestal em torno de Maria Zaal em área cimentada), como em *Auslöschung*, na crítica ao progresso desenfreado que marca, sobretudo, o governo Kreisky. Nas palavras de um historiador, sobre o ímpeto transformador que toma conta da Áustria depois da guerra: “Was die neuen Kraftwerke, Skilifte und Industrieanlagen an Umweltschäden anrichteten, wurde nicht gesehen, die Fortschrittsgläubigkeit war die Ideologie der Zeit, die Kritik an manchen Phänomenen setzte erst ab den 1980er Jahren ein.”¹⁷⁹

Sendo assim, os anos 80 se constituem no momento adequado para a releitura e atualização das expectativas idealizadas dos anos 50, vistas agora como pura fantasia, ou melhor, como senso de oportunismo, bebendo na mais rica tradição austríaca. Todos queriam apenas se acertar, adequando-se ao sistema. Deste modo, reconfigura-se o passado, que deve ser reescrito, para que possa recuperar sua dignidade. Mais do que dizer que as feridas estiveram sempre abertas, enfatiza-se que **agora** elas estão abertas, elas são tão atuais e penetrantes que exigem uma altercação na mesma moeda: um estilo irritado, acusador, desabrido. Não se reduz a uma questão pessoal, um acerto de contas do autor Bernhard com seu passado, mas são feridas sociais, as personagens são modelos do que era a vida na Áustria. “Das sind klassische Beispiele einer klassischen Situation in Österreich, von Leuten, die Schreiben, Musik machen, tanzen, Kultur machen.”¹⁸⁰ O “teor de verdade da mentira”, ou seja, da forma, é social, não individual.

¹⁷⁸ T. Bernhard *apud* K. Fleischmann, *op. cit.*, p. 93.

¹⁷⁹ K. Vocelka, *Österreichische Geschichte*, p. 115.

¹⁸⁰ T. Bernhard *apud* K. Fleischmann, *op. cit.*, p. 96.

Daí também não ser possível restringir o escopo do texto a uma difamação barata de Lampersberg, o que faria da obra fogo-fátuo, deixando de almejar o teor de verdade da forma, ou seja, justamente a releitura da história. Isto passa necessariamente por este escândalo, portanto é preciso que os retratados se vejam ali. Não se trata deles, no entanto, eles são o “combustível lingüístico” que serve de base para que esta crítica da sociedade, no nível da forma, possa alçar vôo; por isso esta *Erregung* nasce de uma explosão por palavras, que não é inventada, mas surge necessariamente do texto (“Ergibt sich von selbst, das ist zwangsweise, aus der Wortexplosion vielleicht.”¹⁸¹), prioritariamente um projeto estético que inclui a política. O projeto de sua escrita visa uma politização da estética positiva, rompendo fronteiras. “Ich kenn’ sie ja gar nimmer. [...] Aber ich kann sie mir vorstellen als Leser.”¹⁸² Mas é sintomático que Bernhard conceba conhecê-los como leitores na entrevista. É possível que só agora o conhecimento que se tem deles possa se completar, quando o contexto o permitiu. Veremos a elaboração de um projeto de escrita nesta mesma perspectiva em *Auslöschung*. Sem um contexto, não se pode nem mesmo ver, ouvir e cheirar; até os sentidos dependem de uma interpretação, de uma história, e até mais, de uma concepção de história. Esta concepção, dado o estatuto de uma *Erregung*, não poderia ser apaziguadora: “Das ist das Klischee von der Vergangenheitsbetrachtung, das ist natürlich völlig falsch. [...] Erregung ist ja ein angenehmer Zustand, bringt das lahme Blut im Gang, pulsiert, macht lebendig und macht dann Bücher.”¹⁸³

Uma questão decisiva e central para a estética de Bernhard já se deixa entrever neste trecho da entrevista: o modo de lidar com o passado não permite uma aproximação com algo morto, definitivo, enterrado. Deve ser tenso, irritado, provocante, acusador, posto que, por uma “explosão discursiva” (*Wortexplosion*), aquele passado salta para o presente, está quente e mudado, agora interpretável e, por isso, autêntico, talvez pela primeira vez; agora é possível vislumbrar o seu “teor de verdade”, antes invisível. É este o tom de uma *Erregung* que, deste modo, passa a fazer parte da leitura de toda sua obra.

¹⁸¹ T. Bernhard *apud* K. Fleischmann, *Thomas Bernhard. Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*, p. 94.

¹⁸² T. Bernhard *apud* K. Fleischmann, *op. cit.*, p. 100.

¹⁸³ T. Bernhard *apud* K. Fleischmann, *op. cit.*, p. 97.

Ou seja, tanto a imediação social, quanto a mediação formal pela linguagem, estão ambas presentes. Neste sentido, *é e não é* um “romance de chave”, que pode ser decifrado. Bernhard expressa neste romance o processo que leva à “Nova Áustria” (“*Neues Österreich*”)¹⁸⁴: toda a reestruturação da Áustria passava pela cultura no pós-1945, numa politização da estética contrária àquela preconizada por Benjamin. Em verdade, esta politização da estética austríaca alinhava-se à estetização da política, posto que afastava a discussão da esfera política para um controle da mesma. Com isso, segundo Bernhard, abria-se mão de uma perspectiva crítica, amoldando-se a este poder e a estes cargos. O processo gradual toma três longas décadas, que Bernhard comprime e aproxima abruptamente no corte de *Holzfällen*, que deixa um buraco vazio entre os períodos, deixando claro que aquele momento dos anos 50 só ganha significado – funesto, diga-se de passagem – nos anos 80, e assim a crítica será grotesca, ridicularizante, desmoralizante, atingindo tanto pessoas quanto um processo social em curso.

Provocação formal em *Holzfällen*

Holzfällen ocupa um caso à parte, e é defensável dizer que aqui se trata da criação de um outro gênero, o da irritação e provocação, dependente do leitor e do efeito. “Die problematischste Form der literarischen ‘Skandal-Kunstwerke’ stellte zweifellos *Holzfällen. Eine Erregung* (1984) dar, eine durch die künstlerischen Mittel grandiose satirische Demontage konkreter lebender Personen und ein medienwirksames Gerichtsspektakel.”¹⁸⁵ *Holzfällen* foi além de todos os outros casos, rivalizando-se apenas com *Heldenplatz*, peça encenada quatro anos depois.

A relação com a sociedade de forma quase direta, parte do projeto estético de Bernhard, remonta à escrita da autobiografia, como já visto, e será alçado a primeiro plano nas obras dos anos 80, atuando como um segundo divisor de águas: a escrita e publicação de *Holzfällen*, em 1984. O autor se preocupava, cada vez mais, em participar do debate acirrado que tomava conta da Áustria naquele momento, e não se faz de rogado em considerar a literatura – ou seja, a estética – como um dos campos onde este enfrentamento deveria

¹⁸⁴ R. Menasse, *Das war Österreich*, p. 15-25.

¹⁸⁵ H. Höller. *Thomas Bernhard*, p. 13. Cf. também O. Benz, *Thomas Bernhard*, p. 69.

ocorrer, sem com isso se perder na estética: a estética deveria questionar, justamente, as fronteiras bem definidas entre ficção e realidade, de modo que a passagem de um texto seu para as folhas criminais, jurídicas e políticas seria vista com bons olhos. “Es ist möglich, daß Bernhard mit einer gerichtlichen Auseinandersetzung als Folge von *Holzfällen* gerechnet hat, ja, daß er sie sogar provoziert hat, denn in Anbetracht der Fülle der autobiographischen Bezüge und der Beleidigungen in diesem Buch müßte man ihn sonst für naiv halten.”¹⁸⁶

Hens nota este esforço em *Holzfällen* para, infelizmente, deixar este veio de lado como algo extraliterário e, portanto, “indigno de considerações no âmbito da estética”. A preocupação de Bernhard também se dirige no sentido de conseguir um efeito e, com isso, repercussão, o que deixa evidente numa das entrevistas cedidas a Kurt Hofmann, todas entre 1981 e 1988, quando dirá:

Ich meine, eine Wichtigkeit oder ein Wert entsteht nur dadurch, wie etwas aufgenommen wird. Im Echo. Wenn's keines hat, hat's auch keinen Wert. Ihre Gefühle haben auch keinen Wert, wenn sie in Ihnen drinnen bleiben. Und Ihr Protest nützt auch nichts, wenn ihn niemand hört, denn dann würden Sie selbst daran ersticken und daran zugrundegehen. Das hat auch keinen Sinn. Also laufen Sie aus ihrem Haus heraus und teilen ihnen Protest mit. Und die Reaktion ist dann wichtig. Entweder man sagt, der ist verrückt oder der gehört eingesperrt, irgendein Echo ist ja dann da.¹⁸⁷

O eco e a reação advinda deste processo de interação com a instância da recepção são cruciais para o efeito esperado pela obra, que será de antemão ponderado, ao ponto de muitos críticos enxergarem a tentativa de conduzir esta recepção¹⁸⁸. Falando, tanto da obra de Bernhard quanto sobre suas cartas para jornais e entrevistas, Schmidt-Dengler resume bem este ponto: “[Darüber hinaus] scheint es, daß gerade durch diese Auftritte die Bernhard-Rezeption nicht unwesentlich gesteuert wird. [...] Bernhard ist zur Kunstfigur geworden,

¹⁸⁶ G. Hens, *Thomas Bernhards Trilogie der Künste*, p. 92.

¹⁸⁷ T. Bernhard *apud* K. Hofmann, em *Kurt Hofmann. Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard*, p. 19.

¹⁸⁸ Cf. W. Bayer, “Das gedruckte und das Tatsächliche. Realität und Fiktion in Bernhards Leserbriefen”, em W. Bayer (org.), *Kontinent Bernhard*, p. 59: “Rezeption wurde so, d. h. mit literarischen Mitteln, als Schauspiel inszeniert und gesteuert.”

und sein Werk läßt sich nicht mehr ablösen von der Wirkung, die es gehabt hat.”¹⁸⁹

Assim a provocação pública se eleva ao nível formal, que depende do horizonte de expectativas dos leitores e da opinião pública para se realizar, ao voltar-se para a obra e significá-la. Isto vale mesmo para aqueles que não leram seus romances e peças e que, deste modo, virão a conhecê-lo pela sua atuação pública, formando um juízo sobre ele. *Holzfällen* e *Alte Meister* desempenham um papel de destaque na criação da personagem pública do autor Bernhard. “Die Form des Bernhardschen Kunstwerk ist offen angelegt, sie fordert die Reaktion der Öffentlichkeit geradezu heraus; die Reaktion, der durch die Provokation Involvierten ist ein unabdingbarer Bestandteil des Werkes; die Grenzen von Kunst und Alltag werden fließend.”¹⁹⁰ No fundo, a provocação faz parte da forma deste romance, sem ela o livro perde sua vitalidade; esta provocação não o esgota, ele vai além dela, pela sua escrita, pela concepção de linguagem, tratando também da forma social que dá base a esta separação, acima criticada, entre arte e literatura.

Do mesmo modo que Winkler¹⁹¹ dirá que suas peças eram escritas **contra** o seu público da estréia – e assim se entende a afirmação de Bernhard, dizendo contentar-se apenas com uma boa apresentação de suas peças –, em seus romances Bernhard não prescinde deste enfrentamento, aliás depende dele para a dinâmica que pretende colocar em funcionamento. Como disse Bernhard numa entrevista sobre seu estímulo para escrever romances: “Und das ist noch ein Reiz, daß man was macht, was die Leute ablehnen und ihnen Widerstände macht.”¹⁹²

Três riscos inevitáveis

Bernhard visa no público austríaco, relacionando a reação que pretende obter a um contexto histórico específico. Este “acerto de contas” com a Áustria e com os austríacos não se resume ao âmbito da estética, crítica apressada de Heiner Müller, mas intenta alcançar às páginas políticas, econômicas e

¹⁸⁹ W. Schmidt-Dengler, “Bernhards Scheltreden”, em *Der Übertreibungskünstler*, p. 130.

¹⁹⁰ O. Benz, *Thomas Bernhard*, p. 45.

¹⁹¹ J.-M. Winkler, “Rezeption und/oder Interpretation”, em M. Huber e W. Schmidt-Dengler (orgs.), *Wissenschaft als Finsternis?*, p. 164.

¹⁹² T. Bernhard *apud* K. Hofmann, *Kurt Hofmann. Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard*, p. 33.

jurídicas, como visto, ganhando relevo social, mas sempre consciente do risco de ser encaixado a fórceps sob a rubrica do formalismo, criticado pela redução à linguagem e à forma como caminhos necessários para encaminhar seu projeto. Sem dúvida um dos preceitos mais decisivos para a estética de Bernhard consiste na artificialidade da expressão, que passa inclusive pela construção de si mesmo como um personagem, normalmente o do bobo, falando de uma posição que prescindia de justificativas, abusando até deste caráter afetado. Em *Auslöschung*, o narrador Murau, aqui em sintonia com as afirmações de Bernhard da entrevista, expõe seu conceito de “arte do exagero” (*Übertreibungskunst*), indispensável para que algo seja visível. “[...] auch die Gefahr, daß wir zum Narren erklärt werden, stört uns in höherem Alter nicht mehr. [...] sollen wir uns spätestens mit vierzig zum Altersnarren ausrufen, [...]” (AUS, 129). Já que o tema que discuto toca, justamente, na imbricação entre ficção e realidade, este trecho aponta para uma das posições que o autor (e seus personagens) podem assumir, posição necessária para ser ouvido, ao preço de ser tachado como um bobo. O que importa, mais do que ser respeitado com argumentos cabíveis e lógica implacável, é conseguir ser ouvido, de modo a irritar, provocar, estimular. O debate deve, então, ganhar corpo, por si só. Bernhard contribui com o ponto de partida, como um choque no que parece ordenado.¹⁹³ Neste diapasão pode-se entender muitas de suas invectivas contra monstros sagrados da tradição cultural e política, como Elias Canetti e o político Bruno Kreisky.

Seu texto prima pela contradição e ambigüidade, pela mudança rápida de posição e, enfim, pela preservação tanto da afirmação quanto da sua categórica negação. Sua literatura se apóia em conversas, que não ocorrem: como expressar o diálogo na ausência, sem eliminar o diálogo? Tomando

¹⁹³ Cf. U. Betz. *Polyphone und karnavalisiertes Erbe*, p. 38: “Seine Texte verweigern sich dem Vorbild einer analytischen, sachlichen, d. h. Schließlich – ein wenig überzogen – kosmetischen Korrektur, als handle es sich bei einer solchen um bloße Gymnastik aufklärerischer Gewissensberuhigung, der das rigorose Nein zum Traditionellen unbekannt oder verbrecherisch erscheint. Im Gegensatz zu diesem axiologisch geführten Schreibstil wirken die karnavalesken Pauschalanklagen Bernhards unkritisch, inkompetent und weit abseits der prekären Sachlagen. Aber gerade die Weigerung, sich von standardisierten Redeweisen und Problemstellungen vereinnahmen zu lassen, die volkstümliche Distanz zu den Diskursen, macht den Reiz dieser Tiraden aus. Ihre aggressive Offensivität, die vor dem Skandal, dem Tabu oder gerichtlichen Folgen nicht zurückschreckt, sowie ihr Primat der ‘starken’ Formulierung, die bis ins Fabulieren respektive in die Klitterung ericht, erzielen beim Publikum die Wirkung, die ein sich stets an gegebenen Sachverhalten oder literarischen Formen vergewisserndes Schreiben niemals zu geben vermag.”

emprestado o que disse Peter Szondi a respeito das múltiplas leituras possíveis dos textos de Paul Celan, a indefinição dos textos de Bernhard serve à precisão¹⁹⁴, dadas as condições atuais, e diria mais: serve à expressão da verdade, em se tomando a estética de Bernhard como parâmetro. Ao não justificar suas assertivas e deixá-las se desdobrar no debate que as seguiam, sendo defendido e atacado por muitas vozes.¹⁹⁵ “Entrüstung zu provozieren und sie in ihrer ganzen Fragwürdigkeit promenieren zu lassen, scheint immer wieder Bernhards Strategie zu sein.”¹⁹⁶ A atuação de Bernhard serve como energia de ativação deste debate, e ele não vacila em assumir diversas máscaras que o ajudem neste intuito, nenhuma delas favorável a ele, para exercer essa função. Vale a pena ser chamado de louco, como dito por Bernhard no trecho da entrevista acima citada, pois quando isto ocorre, já houve algum tipo de eco, de reação.

Dentro desta perspectiva, uma das máscaras que lhe cai bem é a de *Altersnarr*, já comentada. Outra máscara vestida por Bernhard é a do misantropo profissional, insultante da Áustria, como na cena em que acusa todos os austríacos, indiscriminadamente, de nazistas e de débeis-mentais, em *Heldenplatz* (1988), no maior escândalo obtido por suas obras, seguido de perto de *Holzfällen*. Nas palavras de Bernhard:

Und ich bin wahrscheinlich lebenslänglich der *negative Schriftsteller*. Aber ich muß sagen, ich fühl' mich in der Rolle ganz wohl, weil sie mich gar nicht irritiert. Weil die Leut' sagen, ich bin ein *negativer Schriftsteller*, und ich bin aber gleichzeitig ein *positiver Mensch*. Also kann mir ja nichts passieren, nicht. Oder? Ist es ein gefährlicher Zustand? Ich weiß nicht.¹⁹⁷

Por estas máscaras, entre impostas e construídas, e por não argumentar em favor de suas teses foi chamado de fascista por alguns de seus

¹⁹⁴ Cf. P. Szondi *apud* W. Schmidt-Dengler, “Elf Thesen zum Werk Thomas Bernhards”, em *Der Übertreibungskünstler*, p. 153: “Die Mehrdeutigkeit [dos textos de Paul Celan], Mittel der Erkenntnis geworden, macht die Einheit dessen sicher, was verschieden nur schien. Sie dient der Präzision.”

¹⁹⁵ Como fica claro a partir da *Werkgeschichte* compilada por Jens Dittmar, que coloca alguns artigos de jornais referentes a cada uma das obras do autor, aí incluídas boa parte de suas cartas e artigos para jornais, entrevistas, além da obra ficcional.

¹⁹⁶ W. Schmidt-Dengler, “Bernhards Scheltreden”, em *Der Übertreibungskünstler*, p.136.

¹⁹⁷ T. Bernhard *apud* K. Fleischmann, *Thomas Bernhard. Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*, p. 25.

detratores¹⁹⁸, o que mostra como estes dois riscos já mencionados produzem efeitos vigorosos, e não podem ser esquecidos. Lembrando: primeiro risco, evadir-se pela estética do mundo real, caindo no formalismo vulgar; segundo risco, tornar-se um bobo, ou misantropo, ou niilista, que por sua posição categórica não deve ser considerado. Em verdade, as acusações não se sustentam, embora seja forte a tentação de se entregar a elas.

Bernhard intenta produzir eco e ativar o debate, para não incorrer numa outra espécie de problema: usar as armas do inimigo, ou seja, o discurso racional, argumentativo, sério, do artista intelectualizado, cuja fala quase ninguém entende, ou que se delicia no gozo da arte; para Bernhard, numa tomada de posição como esta o decisivo não se evidencia pelo lado da contenda em que se está, mas na forma como se penetra no debate. O uso destas categorias de argumentação para atuar no debate público seria envolvido pela própria forma da discórdia entre pares, da diferença entre posições que guardam a mesma filiação e interesses.

Há ainda um terceiro risco, oposto ao risco do formalismo, mas do qual também é acusado: sua obra pode ser lida apenas como uma chama que arde pela irritação e recepção recebidas, num contexto delimitado de tempo e espaço, o que a faria perder sua pertinência e vigor crítico de um dia para o outro. Com estas palavras se sai Ulrich Weinzierl: “Die Medien-, ja vaterlanderschütternden Skandale – etwa rund um Holzfällen anno 84 und Peymanns Burgtheaterpremiere von Heldenplatz – können wir getrost beiseite lassen, denn hier handelte es sich um eine fast hundertprozentig außerliterarische Erregung [...]”¹⁹⁹ Surpreendentemente, foge a este autor o caráter político da provocação formal, aqui em curso, o que ele encontra com clareza em *Auslöschung*, considerado por ele o único romance decisivamente político de Bernhard.

No entanto, se a forma de seus textos encampa e leva em conta o eco da recepção e mira um momento específico, não se reduz a isso. Mesmo a leitura fora da Áustria, seja na Alemanha mas também em países como França,

¹⁹⁸ Cf. W. Schneyder *apud* J. Hoell *et al.* (orgs.), *Thomas Bernhard – Eine Einschärfung*, p. 16: “Ich zähle zu den engagiertesten Gegnern Thomas Bernhards, halte ich ihn als Autor für überschätzt, als politischen Menschen für faschistoid.”

¹⁹⁹ U. Weinzierl, “Bernhard als Erzieher. Thomas Bernhards *Auslöschung*”, em P. M. Lützel (org.), *Spätmoderne und postmoderne*, p. 186.

Inglaterra, Espanha, Rússia, mostra que sua força se situa muito além desta remissão imediata à realidade social, embora isso seja parte de sua estratégia²⁰⁰. Bernhard foge disso pela forma peculiar de sua escrita, que submete este imediatismo à mediação total e irrestrita pela linguagem, com o quê não se resume a um pólo ou outro. Na contramão de Weinzierl, Donnerberg acerta em cheio:

Es ist eine Kunst, die zugleich vollkommener, das heißt vollkommen einseitiger Ausdruck unsere Zeit ist, und vollkommener, das heißt vollkommen einseitiger Widerstand gegen unsere Zeit. [...] Sein Kunst ist es, die ihm Gehör verschafft; ohne sie wäre er wohl als Sonderling, Spinner, Schwarzmaler, Skandalnudel längst abgetan.²⁰¹

Críticos, como Gößling, não levam este ponto em consideração, desvalorizando a obra dos anos 70 e 80 por não atingirem a excelência formal atribuída às obras dos anos 60, pois estas últimas seriam melhores no que tange à sua arquitetura formal, tomando a obra como fim em si mesmo.²⁰² Isto, a meu ver, não leva em conta as mudanças no projeto estético do autor, bem como na realidade em que vivia. Acertamente, esta postura não encontra respaldo na crítica hodierna mais influente e produtiva, como Schmidt-Dengler²⁰³, Hans Höller²⁰⁴ e Alfred Pfabigan²⁰⁵, entre outros, que mostram

²⁰⁰ Sobre a recepção em outros países, cf. sobretudo a coletânea organizada por W. Bayer e intitulada *Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*.

²⁰¹ J. Donnerberg, "Thomas Bernhard – der Künstler als Kritiker oder 'Weltverbessern ist ein Wahnsinn'", em *Thomas Bernhard (und Österreich)*, p. 127.

²⁰² A. Gößling, *Die "Eisenbergrichtung": Versuch über Thomas Bernhards Auslöschung*, p. 8: "[...] Frost oder Korrektur [...] erweisen Bernhards einzigartiges poetisches Talent und Potential, das sich jedoch anscheinend nur in jenem hermetischen Symbolgefüge – einer streng rational organisierten und doch in unfaßbarer Bedeutungsvielfalt oszillierenden Traumwelt – angemessen realisieren kann. Auch die gelungensten Texte der zweiten, autobiografisch dominierten Phase, etwa *Der Keller* (1976), erreicht nicht den dichterischen Rang der frühen Werke." Note-se, no entanto, que o autor defende ser *Auslöschung* algo como uma síntese dialética entre aquele primeiro Bernhard, mais formal, e o segundo, marcadamente autobiográfico, tratando imediatamente da matéria social daquele período: assim salva *Auslöschung* da crítica voraz a que submete *Holzfällen*, entre outros da segunda fase. Mas sua análise não se sustenta quando se critica as premissas de sua concepção de literatura.

²⁰³ O que fica claro em seu ensaio sobre *Frost*, em *Der Übertreibungskünstler*, quando discorre sobre a mobilidade dos conceitos neste romance.

²⁰⁴ Em sua dissertação *Kritik einer literarischen Form*, publicada em 1973, fica evidente a importância da forma social em romances da década de 60.

²⁰⁵ Alfred Pfabigan, em seu livro de referência obrigatória *Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment*, acompanha o desenvolvimento dos temas em Bernhard e sua ligação com a história, especialmente a austríaca. Infelizmente não se aprofunda na análise da

como esta linha não faz jus nem mesmo às obras da chamada “primeira fase”, que não se reduzem ao hermetismo de um sistema simbólico que se basta a si mesmo.

Sua obra não se esgota no agora pois: primeiro, a provocação é formal, não mero afeto; segundo, a forma do romance expressa, explicita e explora a forma da sociedade em que vive – noutras palavras, o teor de verdade da obra; terceiro, a dialética entre a redução à extrema mediação da linguagem e a imediação da realidade social é complexa e proíbe uma orientação unilateral, para qualquer um dos extremos, sem considerar o outro lado, indo além, sem levar em conta sua dinâmica conflituosa e criadora. Grande parte da crítica incorre no erro de tomar as categorias da interpretação literária como ferramentas prontas e inquestionáveis, aplicando-as ao texto. Uma trama como a de Bernhard, com suas sobreposições e armadilhas, que ainda aspira ao afloramento da urdidura textual ao primeiro plano, fazendo da urdidura trama e vice-versa, não se deixa analisar pela secção arbitrária operada com as ferramentas da teoria literária. “Das ständige Grenzgängertum zwischen Komödie und Tragödie irritiert die Zuschauer und die Kritiker, die ihm weder auf der einen noch auf der anderen Seite Heimatrecht gewähren konnten”²⁰⁶ O que ele fala a respeito da impossibilidade de separar, em Bernhard, a tragédia da comédia, pode ser ampliado para os outros enfeixamentos constitutivos que rompem com barreiras bem delimitadas pela crítica, boa parte dela dividida entre o estudo de Bernhard apenas pela sua recepção ou apenas pela forma de sua linguagem. Num outro texto de Schmidt-Dengler, este generaliza numa das onze teses sobre a obra de Bernhard: “Untauglichkeit der literaturwissenschaftlichen Kategorien”²⁰⁷, quando discute a impossibilidade de se enquadrá-lo dentro das categorias estanques da crítica literária.

Não nego que esta complexidade venha cobrar hipoteca do estudo que ora faço, por vezes caracterizando a feitura deste trabalho, que por vários caminhos chega às mesmas dúvidas e incertezas; mas aprecio este estado de coisas, pois penso que só assim posso aproximar-me da obra, fazendo jus à

forma destes romances, mas mostra que o propalado hermetismo da primeira prosa é uma falácia.

²⁰⁶ W. Schmidt-Dengler, “Die Tragödien sind die Komödien”, em W. Bayer (org.), *Kontinent Bernhard*, p. 29.

²⁰⁷ W. Schmidt-Dengler, “Elf Thesen zum Werk Thomas Bernhard”, em *Der Übertreibungskünstler*, p. 149.

sua grandeza antitética, multifacetada, além de fugidia e ardilosa, escapando pelos nós de nossos dedos interpretativos, para depois se deixar pegar em outras constelações, que por sua vez se desfazem, num jogo ininterrupto. Na dialética entre ser tomado por este tecido sedutor e controlá-lo de fora, escrevo este trabalho, como se diz, no fio da navalha, e sei que me corto às vezes. Mas não seria justo e preciso se agisse de outra feita: antes perderia de vista meu objeto, que inclui o perder-se e o erro como constitutivos de sua malha discursiva. Uma crítica que se quer pertinente deve respeitar a obra, no mínimo, não a mutilando.

A forma da ambigüidade, a quebra das fronteiras entre realidade e ficção, as divergências dentro da crítica, o papel da arte, do artista e do leitor, o movimento de aproximação, a concepção de história e de linguagem, a abertura e o inacabamento constitutivos, a busca do autêntico e da verdade pelo artificial e artístico, a falta de respostas e as perguntas cifradas que perpassam o texto, traços formais que Bachmann dirá serem o “Novo”, embora não se saiba ainda no que isto consista, são questões que não perderam sua validade, em última análise porque o mundo que Bernhard formalizou não cessou de existir: vemos antes a exacerbação das tendências neoliberais a partir da nova conformação mundial dos anos 90, após o esfacelamento do bloco soviético e a expansão do liberalismo como vimos ocorrer hoje em dia, em associação com um grau de desenvolvimento tecnológico nunca antes visto e que não pode ser assimilado pelo modo de produção vigente, pautado pela lógica do aumento da produção e consumo para contrapor aumentos de produtividade, mantendo a taxa de emprego.

O desemprego estrutural que assola as economias européias é um exemplo eloqüente desta lógica. Entendo aqui a derrocada do bloco soviético como parte da crise do sistema produtor de mercadorias, ou seja, como parte do sistema vigente hoje, deixando em segundo plano a questão sobre a propriedade dos meios de produção, desde que o modo de produção se baseie nas relações de trabalho assalariado e alienado, com divisão do trabalho e a coisificação das relações humanas e, enfim, do homem.²⁰⁸ De modo que o capitalismo não viveu a exuberância e o gozo que se profetizou a partir dos

²⁰⁸ Nesta passagem, acompanho os argumentos de Robert Kurz, em *O colapso da modernização*, em especial o capítulo “Lógica e ethos da sociedade de trabalho”, p. 13-26.

anos 90 mas, muito pelo contrário, acumulam-se em cascata as crises econômicas sistêmicas ao redor do mundo sub-desenvolvido (que se quer sejam conjunturais, atribuindo a culpa a agentes econômicos inescrupulosos, pouco qualificados e corruptos)²⁰⁹ – México, Rússia, Argentina, para não falar de muitos outros casos – deixando à vista as feições sem máscaras do que ocorre nos porões deste sistema.

O caso do Brasil é emblemático do absurdo da lógica econômica vigente, pois embora não tenha chegado a sofrer uma crise econômica digna do noticiário dos países credores, no mesmo grau dos países mencionados acima, só o fez às custas de registrar superávits primários escandalosos para abater parte dos juros da dívida externa, em detrimento do estímulo do mercado interno, que poderia contribuir para amenizar a situação desesperada da imensa maioria da população, uma massa excluída do processo conservador de formação de nossa sociedade e da distribuição de riqueza²¹⁰. O receituário neoliberal, mais uma saída requeitada com roupagem internética pós-moderna do que expressão dos potenciais de crescimento num mundo cada vez mais “interligado” e “ágil”, expõe cruamente o desespero às portas de uma crise que não deixa ninguém de fora – neste, e só neste sentido, pode-se falar em igualdade. As crises ecológicas, empregatícias, econômicas, políticas, energéticas, culminam no erigir de uma “sociedade de risco” (*Risikogesellschaft*)²¹¹ que, como alude o nome, já não consegue avaliar os riscos e perigos de sua atividade invasiva, com impactos que atingem o mundo todo, sendo seu emblema maior a explosão de Chernobil, quando, nas palavras de Beck, a Escandinávia rezou para que os ventos fossem favoráveis

²⁰⁹ O discurso corrente nos jornais reza que a culpa da crise argentina deve ser atribuída à corrupção política e institucional daquele país, e não ao seu alinhamento incondicional ao FMI, onde a Argentina foi vista como o melhor aluno. Como se não houvesse os escândalos na Alemanha do CDU de Kohl e sua arrecadação de fundos de campanha, e como se não houvesse escândalos políticos e corporativos envolvendo o governo Bush.

²¹⁰ Cf. J. A. Pasta Jr, “Perspectivas de *Viva o Povo Brasileiro*”, p. 6: “Conforme a historiografia e os estudos sociais não cessam de demonstrar — e a literatura figurou antes de todos —, as sucessivas modernizações conservadoras do Brasil, da Independência aos dias atuais, procederam sempre pela não-incorporação das massas populares. Mantidas à margem dos avanços, e apartadas das pretensões de universalização dos direitos, às classes populares faltou sempre a articulação indispensável à constituição de uma dimensão cumulativa da experiência, indissociável da reflexividade, base necessária da formação de uma identidade nacional-popular. O que não se constitui, assim, é propriamente essa mediação essencial à identidade do ‘povo brasileiro’.”

²¹¹ Cf. U. Beck, *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

e não trouxessem a radiação para seu território; a natureza, que parecia não apenas morta, mas absolutamente controlada e “reposicionada” como pano de fundo para propaganda de margarinas, dava o troco. A obra de Bernhard não está alheia a este estado de coisas, antes mergulha nele, o que o estudo dos personagens e suas “mutilações” físicas e espirituais deixa claro. A provocação formal estava estabelecida dentro da obra do autor, e todos os livros posteriores já saíam sob este signo.

Thomas Bernhard: projeto de uma classicidade contemporânea?

Pasta Jr. mostra que Brecht, em seu texto *Processo dos três vinténs*, eleva a nível formal a penetração social de suas performances públicas.²¹² O objetivo era organizar e controlar um escândalo, com o que angariava visibilidade social, não se restringindo apenas ao âmbito estético. Como visto até aqui, esta perspectiva também foi adotada por Bernhard no caso *Holzfällen*, o que aproxima os dois projetos estéticos. Em primeiro lugar, Brecht projeta uma pendenga judicial com um grande estúdio cinematográfico. Ele vende os direitos de filmagem da peça *Die Dreigroschenoper*, mas exige que ele mesmo seja o adaptador. Brecht conta com a amenização do teor crítico da filmagem, visando o grande público, o que de fato ocorre. Quando já se havia gasto mais de um milhão de marcos com produção e filmagem, Brecht processa a empresa, alegando mudanças em sua adaptação. A partir daí, Brecht conduz os episódios do processo como um diretor de teatro. Ele sabe que não tem como lutar contra um milhão de marcos, e quer fazer do episódio a ilustração e expressão desta impossibilidade: a integridade da arte *versus* um milhão de marcos. Neste sentido, ele deseja perder o processo, para deixar evidente a lógica capitalista, e assim propiciar aprendizagem aos que acompanharem o caso. Assim, não recorre quando perde em primeira instância.

Brecht intentava trazer para seu projeto o que antes era fortuito e ocasional: a performance pública tornava-se parte da obra. Este passo do projeto brechtiano está diretamente relacionado com a estética da provocação formal de Bernhard, tema desta seção. No romance *Holzfällen*, ápice desta

²¹² Sigo de perto as reflexões de José Antonio Pasta Júnior em *Trabalho de Brecht: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*, São Paulo: Ática, 1986, especialmente p. 56-71.

dinâmica, acompanhamos como Bernhard pretende atingir este objetivo. O processo movido por Lampersberg, a proibição da comercialização dos textos de Bernhard na Áustria – depois liberados –, seu artigo no *Frankfurter Allgemeine Zeitung* e sua entrevista a Krista Fleischmann podem ser vistos como partes da obra, exigidas pela mesma. O episódio Lampersberg-Lampersberger penetra na obra. A concepção de uma provocação (*Erregung*) impõe que a “bola de neve” do autor ganhe tamanho e tenha impacto, de modo que estes acréscimos adquiridos pela recepção não são meros acessórios, mas constitutivamente decisivos para sua arquitetura formal que, assim, se mostra aberta e permeável à imediação social.

Não apenas na elaboração de um projeto estético que encampe a repercussão e recepção em sociedade há paralelos entre os dois autores. No plano de Bernhard está inscrito não apenas a alteração com a história austríaca, mas também uma crítica à modernidade: “Bernhard, auch in er österreichischen Tradition mehr zu Hause als andere, hat nicht die österreichische Tradition, sondern den epochalen Bruch mit dieser Tradition ins Zentrum seiner Werke gerückt.”²¹³

Ao lado do projeto formal das provocações, visto acima, um outro também era posto em funcionamento: um projeto que pode mesmo ser considerado como clássico, pois se pautava por uma retomada dos clássicos, lidos, no entanto, contra a corrente. O caso mais contundente ocorre com a publicação de *Der Stimmenimitator* (1978). Nesta coletânea pratica-se uma teoria da imitação que serve de base para toda a obra poética de Bernhard, que imita sem imitar: imita a forma dos jornais, e empresta a autenticidade deles, mas não possui nenhuma verossimilhança. A crítica aos jornais empreendida por Karl Kraus, em seu *Die Fackel*, serve como precursora da empresa de Bernhard. Kraus cita fora do contexto, com a intenção de salvar a citação: se a informação se finge de verdadeira, por seu caráter objetivo e destituído de contexto significativo ou de participação ativa do leitor para a formação da significação, a sua retomada por Kraus, em outro contexto, causa espécie, e faz desconfiar da informação original. A citação serve para destituir a aura de objetividade da informação jornalística. Bernhard retoma esta perspectiva, não

²¹³ H. Höller, *Thomas Bernhard*, p. 106.

apenas com o meio jornal, mas também em sua relação com autores que cita. Seus personagens citam filósofos, escritores, pensadores, políticos, mas dificilmente para fazer a apologia destes trabalhos. “‘Alles, was sie sagen, ist zitiert.’ Alle Sätze sind Wiederholungen.”²¹⁴

O procedimento muito comum do *Name-dropping*, com o qual faz referência a uma série de autores de uma vez, sobretudo filósofos e escritores, é também uma forma de citar sem citar: por um lado, apropria-se deles pela evocação dos nomes, e por outro lado deforma o citado, pois mesmo quando não o critica e ridiculariza de todo, a citação não se desenvolve em enfrentamento crítico com o citado. Muitos críticos da obra bernhardiana fazem de suas dissertações e teses um verdadeiro mosaico da filosofia ocidental, buscando encaixá-lo no pensamento do filósofo citado. Mas, aqui, trata-se de um erro, pois a obra de Bernhard, em nenhum sentido, pode ser redutível a uma filosofia ou literatura específica, antes se realiza a carnavalização – ou deturpação – destas citações. Mas a poética de Bernhard também inclui esta relação de levar o leitor – e o crítico não passa de um leitor – , como se diz, pelas fuças, e assim abre várias picadas e veredas, por onde se pode entrar e se perder.

Se nesta consideração metódica das contribuições do passado já se observa, em Brecht, a constituição de um ponto de vista universalista que se deve provar como tal pela capacidade de se formular incorporando a herança, é ao incidir, este ponto de vista, na questão dos gêneros, como dissemos, que ele revela sua feição clássica, em que a consideração da herança, longe de esgotar-se em si mesma, surge em função da busca da adequação e do rigor da forma, vista como inseparável do “conteúdo”.²¹⁵

Com Pasta, Brecht “consome” os grandes clássicos, e de certa forma, este consumo capitalista que aniquila o clássico também faz parte do projeto de Bernhard. Por um lado, a imediação social, que no entanto não se esgota nesta irritação; por outro, a forma trata da modernidade, do capitalismo tardio. E mais: suas citações que não citam, alçam-no ao panteão classicista, sem perder o contato direto com as condições específicas na Áustria, das quais

²¹⁴ W. Schmidt-Dengler, “‘Analogia entis’ oder das ‘Schweigen unendlicher Räume’?”, em *Der Übertreibungskünstler*, p.30.

²¹⁵ J. A. Pasta Jr, *Trabalho de Brecht*, p. 146.

exige resposta, sendo este um dos itens da agenda de sua classicidade contemporânea que, por exigência dos tempos, deve ser impura e realizar um percurso dentro da sociedade, sem deixar de ser parte da obra. Este projeto clássico, assim, garante a pertinência da obra no tempo, mas sem abrir mão da participação ativa na vida em sociedade. Com Schmidt-Dengler:

Kurzum, es gelang Bernhard, die Österreicher redend zu machen. Sie wurden allesamt kenntlich, die sich da über Bernhard ausließen; von seinen Büchern war so gut wie gar nicht mehr die Rede, Bernhard war zu einer öffentlichen Figur geworden. Auch wenn er nichts unternommen hatte, so war er für viele bald zu einem Repräsentanten Österreichs avanciert, und je mehr er sich mit seiner Person der Öffentlichkeit entzog, um so mehr schien er sich dieser zu insinuieren.²¹⁶

²¹⁶ W. Schmidt-Dengler, *Vorlesung über österreichische Literatur 1990-2000*, p. 7.

CAPÍTULO III

Estudo sobre *Auslöschung. Ein Zerfall*

In all den Jahren hat man sich gefragt, wie wird es
wohl aussehen, das Neue. Hier ist es, das Neue.
(Ingeborg Bachmann, "Thomas Bernhard, ein
Versuch. Entwurf")

1. Ponto de vista e personagens

Auslöschung. Ein Zerfall foi o último romance publicado de Thomas Bernhard, mas não o último a ser escrito. *Auslöschung* foi escrito por volta de 1982, datação esta já aceita como indiscutível pela crítica bernhardiana.²¹⁷ Entre 1982 e 1986, ano da publicação, ele ainda escreveu e publicou cinco outros romances, a saber: *Beton* (1982), *Wittgensteins Neffe* (1982), *Der Untergeher* (1983), *Holzfällen. Eine Erregung* (1984) e *Alte Meister. Komödie* (1985). Não se sabe ao certo o motivo da postergação da publicação de *Auslöschung*, mas se admite a hipótese do autor considerar este livro como sua *Opus Magnum*, o que encontraria respaldo na maior parte da crítica²¹⁸, e com isso projetado o livro como o fecho de sua obra em prosa.²¹⁹ Deve-se notar, porém, que algumas alterações importantes foram introduzidas para a publicação em 1986, como se lê na primeira página da cópia datilografada presente no espólio. Ali se vê que Murau se chamaria Pöttinger, e que entre os livros indicados por Murau para Gambetti, citados no início do livro, Bernhard

²¹⁷ Cf. U. Weinzierl, "Bernhard als Erzieher. Thomas Bernhards *Auslöschung*", em P. M. Lützel (org.), *Spätmoderne und postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, p. 193-194. Isto tem respaldo no fato do tempo da narrativa remontar a 1982, tendo em vista que Bernhard não raro faz do tempo da narrativa o de sua produção, num dos muitos caminhos pelos quais estabelece uma relação direta da obra com seu contexto histórico, aproximando ficção de realidade, apesar de toda a artificialidade de seus textos e de outras estratégias de sua estética, que impedem uma mimese simplista da realidade.

²¹⁸ Mas há divergências a este respeito, como se pode notar em U. Weinzierl, *op. cit.*, p. 189, que não lê o romance como o melhor, mas como o mais essencial da Áustria dos anos 80.

²¹⁹ Como afirma J. Hoell, *Thomas Bernhard*, p. 128: "*Auslöschung* ist aber auch der bewusst gesetzte Schlusspunkt unter das Prosawerk, in dem Themen und Motive des gesamten Werkes zusammengeführt werden. Er selbst hat *Auslöschung* als Höhepunkt und literarisches Testament betrachtet. Als er das Manuskript aus dem Tresor genommen hat, sagt er stolz: 'Das macht mir keiner nach.'"

substituiu *Witiko*, de Adalbert Stifter, por *Amras*, dele mesmo, de 1964. O comunicado da morte do narrador foi deslocado para o final do romance, bem como a data de sua morte para 1983, em vez de 1981²²⁰. Estas alterações são mínimas, porém decisivas, e apontam para a importância das sutilezas num romance de 651 páginas. Destaque-se, especialmente, a inserção do romance *Amras*, do próprio Bernhard, como leitura para Gambetti, instaurando um diálogo deste livro com a obra anterior do autor, corroborando a tese de que Bernhard procura fazer confluir todas as linhas de força da sua poética em cada uma das obras, numa obra por outro lado tão multifacetada e dinâmica, que se desenrola ao longo de quatro décadas²²¹.

Uma breve recapitulação do enredo deste romance pode ser útil e resumida em poucas linhas, dada a estrutura da obra. Franz-Josef Murau recebe um telegrama de suas irmãs em Roma, onde mora, comunicando a morte dos pais e do irmão mais velho, no Castelo Wolfsegg, Áustria, residência da família e de onde Murau se evadiu há décadas. Este tira de sua escrivaninha fotos nas quais sua família aparece e, a partir destas fotos e sob o impacto das mortes, que o tornam herdeiro do castelo Wolfsegg e de tudo que esteja relacionado a ele, destrói e re-constrói sua relação conflituosa com a família. Os juízos não são, contudo, definitivos, uma vez que uma mesma imagem pode ser lida sob diversos ângulos, luzes e disposição das fotos. Depois de mais de trezentas páginas escritas em seu quarto em Roma, que perfazem a parte intitulada *Das Telegramm*, onde o narrador personagem atualiza pela memória todo seu passado em Wolfsegg, até sua partida para Lisboa e depois Roma, em definitivo, volta a Wolfsegg para, como diz, tomar parte do enterro triplo como teatro (entre a tragédia e a sátira), enfrentar as irmãs e a sociedade, e resolver as questões legais relacionadas à herança.

A segunda parte, *Das Testament*, mostra a difícil chegada ao castelo Wolfsegg, sua relação com as irmãs, o cunhado, os serviçais do castelo e, mais tarde, com os convidados para o enterro, muitos dos quais pernoitarão

²²⁰ *Op. cit.*, p. 127.

²²¹ Cf., por exemplo, o volume 14 (especialmente a parte IV, “Frühe Erzählungen”, p. 457-538) das *Obras* de Thomas Bernhard, sendo lançadas pela Editora Suhrkamp: *Werke 14. Erzählungen. Kurzprosa. (Werke in 22 Bänden)*. Thomas Bernhard ainda trabalhou como jornalista cobrindo tribunais, como se pode ler em J. Dittmar (org.), *Aus dem Gerichtssaal. Thomas Bernhards Salzburg in den 50er Jahren*, 1992. Um material de referência incontornável foi organizado por este mesmo J. Dittmar: *Thomas Bernhard. Werkgeschichte*, 1990.

nas dependências do castelo. O narrador Murau, em primeira pessoa, discorre o tempo todo sobre essas personagens e, também, sobre si mesmo, como o ator principal neste teatro macabro e ridículo. Todo o passado e o presente de Wolfsegg – e da Áustria, como se verá, alegorizada em Wolfsegg –, e mesmo projetos e alusões sobre seu futuro, imiscuem-se indistintamente e vão, assim, construindo a tessitura da narrativa, que se volta sobre o seu processo constitutivo e os seus pressupostos implícitos, numa realização que tece e desmancha, ao mesmo tempo, o seu complexo fio de Ariadne, feito pelo desfazer. O romance termina com a doação do complexo Wolfsegg para a comunidade israelense de Viena, na última página, onde também seremos informados de que Murau, narrador do texto, morreu em Roma, onde o texto foi escrito, em 1983.

Infelizmente o enredo, colocado desta forma, pouco diz sobre o texto *Auslöschung*, e pergunto-me em que medida serve mesmo de baliza para o mergulho na obra, tão avessa e defensiva em relação a aproximações desta natureza, visto que sua realização e verdade se encontram, sobretudo, na forma e, mesmo, na extinção/destruição do enredo e de um fio narrativo conseqüente e cronológico – a que tentei aludir nesta recapitulação. O *como* – e não o *quê* – ocupa o primeiro plano em sua obra: “Das Problem liegt im Wie”²²². Deste modo, Bernhard explicita a importância da musicalidade da linguagem e da forma em seu trabalho, numa entrevista concedida em 1983. A caducidade e a falta de sensibilidade analítica na separação arbitrária e equivocada entre forma e conteúdo também serão tratadas em nível formal. Mas assim já vou além do que me propusera nesta porta de entrada para o romance. É hora de fazer falar o próprio texto de Bernhard.

Ponto de vista e voz narrativa em primeira e terceira pessoas

O tempo da narração – tempo do ato de narrar, da enunciação – e o da narrativa – tempo do enunciado²²³ – não se confundem em *Auslöschung*. Isto ocorre tanto pelo fato de a escrita em Roma ser posterior aos eventos narrados, como pela inserção de uma instância em terceira pessoa que se

²²² “Aus zwei Interviews mit Thomas Bernhard. Aufgenommen von Jean-Louis de Rambures”, em H. Höller e I. Heidelberger-Leonard, *Antiautobiografie. Thomas Bernhards Auslöschung*, p. 15.

²²³ Cf. G. Genette, *Discours de récit*, Paris: Ed. du Seuil, 1972.

interpõe entre o leitor e o narrador em primeira pessoa, num romance cuja composição é marcada pela destruição criadora do narrado em todas as instâncias, seja da história, seja dos personagens, seja dos julgamentos feitos pelo narrador, o que será reforçado pela atenção redobrada aos bastidores deste romance como teatro, aos escuros, aos vazios, ao recôndito. Esta dinâmica também envolve o ponto de vista e a voz narrativa em terceira e primeira pessoas. Não se trata propriamente de uma moldura em terceira pessoa, externa, visto que esta instância se imiscui na trama textual, como se pode notar pelo modo de sua inserção, no primeiro e no último parágrafos. Assim se inicia o romance:

Nach der Unterredung mit meinem Schüler Gambetti, mit welchem ich mich am Neunundzwanzigsten auf dem Pincio getroffen habe, schreibt Murau, Franz Josef, um die Mai-Termine für den Unterricht zu vereinbaren und von dessen hoher Intelligenz ich auch jetzt [...] (AUS, 7)

E o final:

Von Rom aus, wo ich jetzt wieder bin und wo ich diese Auslöschung geschrieben habe, und wo ich bleiben werde, schreibt Murau (geboren 1934 in Wolfsegg, gestorben 1983 in Rom), danke ich ihm für die Annahme. (AUS, 651)

A crítica Eva Marquardt simplifica em demasia ao resumir o resultado deste procedimento à exacerbação do caráter indireto do relato, que vai além do narrador Murau, chegando a esta voz em terceira pessoa (que ela trata como moldura), deixando claro para ela a separação entre uma narrativa primária (em terceira pessoa) e uma secundária (em primeira), na esteira de Genette.²²⁴ Esta terceira pessoa, misteriosa, quase escondida neste turbilhão discursivo, insinua-se pela frase intercalada “schreibt Murau, Franz Josef” no início, e por “schreibt Murau” no final, acompanhado das datas e local de nascimento e morte. Nada mais. Mas não se limita a uma moldura, o que fica evidente pela intercalação de sua intervenção no próprio corpo do texto, fraturando-o e tornando-se parte inseparável dele. A superposição destas duas vozes irá se espalhar para o ponto de vista do romance, não se limitando ao

²²⁴ Cf. E. Marquardt, *Gegenrichtung*, p. 57-59.

início e fim, o que será reforçado pela ausência de parágrafos ao longo do texto, dividido apenas em dois grandes capítulos: a inserção inicial estende sua influência até o final do primeiro capítulo, e a final fecha o segundo.

A mesma Marquardt lembra que a crítica aventou várias hipóteses sobre quem se esconderia por trás desta voz: o interlocutor e aluno Gambetti, ou o amigo Eisenberg, que aceita a doação de Wolfsegg para a comunidade israelita, entre outras hipóteses.²²⁵ A meu ver, considero um engano tentar atribuir aquela voz a um personagem específico, num romance que procura, antes de tudo, extinguir estas vozes, e não afirmá-las. É mais plausível entender esta instância como parte indissociável da constituição íntima do próprio narrador Murau, que se vê de fora e estrutura o romance com mestria, num jogo incessante que depende do ponto de vista externo e interno: o narrador se faz ainda mais infame e deplorável quando não aponta para as suas falhas de caráter, como expõe em muitas ocasiões. O leitor é tentado a ler o romance pelo prisma da primeira pessoa, na qual se narra, esquecendo desta outra perspectiva que espreita suas reações e o enreda, de sua posição privilegiada nos escuros do texto, o tempo todo. A própria epígrafe do romance – “Ich fühle, wie der Tod mich beständig in seinen Klauen hat. Wie ich mich verhalte, er ist überall da” – atribuída a Montaigne, prepara-nos para a onipresença da morte, também contida no título *Auslöschung* e na dinâmica que constrói o ponto de vista.

A instância em terceira pessoa não se confunde com a da narração, em Roma, pois escreve após a morte de Murau, dispondo do todo em suas mãos e, de modo nada inocente, intrometendo-se no texto alheio após a morte do seu autor. Não se respeita o texto de Murau, que pode ter sido alterado após seu termo, o que corrobora a perspectiva de que o texto de *Auslöschung* vale mais como processo de escrita do que como texto acabado. Depreende-se daí a importância de uma estética dos bastidores, que discute a escrita do próprio texto que temos em mãos: *Auslöschung* configura-se tanto como um projeto de escrita de Murau, que o leitor acompanha ao longo do romance, quanto como o texto final publicado. O subtítulo *Ein Zerfall* alude a este caráter de processo,

²²⁵ Cf. E. Marquardt, *Gegenrichtung*, p. 58-59.

ao movimento próprio de uma decomposição, uma decadência, de tornar-se ruína.

Em verdade, a julgar por esta argumentação em curso, esta inserção faz um morto falar: Murau agradece Eisenberg por aceitar a doação de Wolfsegg após o sabermos morto. O narrador em terceira pessoa poderia, caso não intentasse essa acepção, inserir sua frase após o agradecimento de Murau, o que não se verifica. Indo mais longe, a frase no primeiro parágrafo potencializa e expande este raciocínio: todo o texto narrado em primeira pessoa o foi também sob o ponto de vista de um morto, visto que as inserções no início e no final originarem-se da mesma pena e, ao que tudo indica, numa mesma ocasião. Kaufmann aproxima esta perspectiva daquela do primeiro romantismo, começando pela citação de Novalis:

Das Wesen der Identität läßt sich nur in einem Scheinsatz aufstellen. Wir verlassen das Identische, um es darzustellen. (Novalis, Fichte-Studien, Bd.2, S.8) Thomas Bernhard nimmt diese Denkfigur als zentralen Topos seiner Poetik formal wieder auf. Mit gutem Grund ist der Roman Auslöschung aus der Perspektive eines Toten geschrieben.²²⁶

Esta aproximação ao romantismo é válida, desde que se perceba que o absoluto, em Bernhard, será substituído pela história como ponto de fuga, num passo obrigatório haja vista a concepção formal e o desenvolvimento material de nossa sociedade atual.

O tempo após a morte de Murau, quando foram escritas as inserções ora em relevo, penetra na carne do seu texto. E, de fato, a perspectiva da morte serve bem à operação aqui em curso: uma extinção que, ao extinguir, cria algo outro e novo, mas que ainda preserva o extinto, num movimento que vai da frente pra trás e que atualiza o passado, muitas vezes arrancando-o do leito tranqüilo a que estava relegado pela tradição, da qual desconfia. De modo que o ponto de vista do romance não se restringe ao do morto, mas envolve também o do vivo, sem que se possa sair deste emaranhado constitutivo para o narrador e para o romance. A possibilidade de algo “Novo” como uma espécie de ponto de fuga do romance apresenta como porta de acesso o

²²⁶ S. Kaufmann, “Romantische Aspekte im Werk Thomas Bernhard”, em W. Schmidt-Dengler et al. (orgs.), *Thomas Bernhard. Beiträge zur Fiktion der Postmoderne*, p. 103.

personagem Gambetti, e tem o feitio do “caráter destrutivo” benjaminiano que, pela extinção do que existe, abre espaços, mas não faz prognósticos: limpa o terreno. Essa extinção passa necessariamente por uma auto-extinção, que pressupõe a aniquilação do próprio Murau, o que implica o ponto de vista da morte:

Tatsächlich bin ich dabei, Wolfsegg und die Meinigen auseinanderzunehmen und zu zersetzen, sie zu vernichten, auszulöschen und nehme mich dabei selbst auseinander, zersetze mich, vernichte mich, lösche mich aus. Das allerdings, [...], ist mir wieder ein angenehmer Gedanke, meine Selbstzersetzung und Selbstausslöschung. (AUS, 295).

O projeto encampa o que a voz em terceira pessoa realiza. As vozes assim se imiscuem no tecido narrativo, não se apresentando como algo de fora, com controle sobre o todo. Mesmo o autor não escapa dessa dinâmica e traços autobiográficos penetram também o mundo ficcional, o que, no entanto, não descamba em depoimento ou numa autobiografia. O ponto de vista do morto não é externo ao texto, mas é forma estética que apreende a social: a morte social em vida (pela alienação e isolamento no capitalismo, que reserva a passagem à mercadoria para se fingir de vivo) está plasmada neste ponto de vista, e seus desdobramentos marcarão o andamento do romance. Assim, numa inversão típica do capitalismo, o morto está vivo, e o vivo, morto. A forma estética não fica alheia a este processo.

Do ponto de vista da morte à morte dos pais e do irmão

A morte é um dos temas centrais na obra de Bernhard, e quero crer que o crítico Höller esteja certo, em sua dissertação publicada em 1973²²⁷, ao entender esta concepção de morte em chave histórico-social, e não metafísica. Em *Auslöschung*, além disso, o narrador Murau diz, quiçá numa alusão velada à sua própria condição, que os mortos estão vivos, ao referir-se aos pais e às suas mortes e a tudo que elas desencadeiam: “[...] denn auch das sogenannte starre Gesicht ist vollkommen in Bewegung, weil es nicht tot ist, selbst das tote Gesicht, weil es in Wirklichkeit nicht tot ist, und so fort.” (Aus, 618) A retomada

²²⁷ H. Höller, *Kritik einer literarischen Form*, p 124-134. Isto indica que esta concepção de morte faz parte do projeto estético do autor desde seus princípios.

da palavra pelos ex-nazistas no enterro mostra em que sentido o pai ainda vive: enquanto discurso e reviravolta política. A menção aos restos putrefatos dos pais como indignos dos mesmos, que não estavam decrépitos como os seus corpos, serve à materialização grotesca da morte destes, almejando impedir sua idealização, atitude perniciosa que levaria à deturpação e ao esquecimento do que eles eram e são:

Bei ihrem Anblick ekelte es mich, ich war weit davon entfernt, gerührt zu sein, wie gesagt wird, etwas anderes zu empfinden als Ekel und Abscheu. Meine Bindung hatte ich zu meinen lebenden Eltern und zu meinem lebenden Bruder, nicht zu diesen toten stinkenden Leichnamen, dachte ich. (AUS, 396).

Contra esta idealização arma-se esta *Auslöschung*, e neste sentido a intenção alegórica aqui presente ganha em pertinência crítica, pois procura inviabilizar este procedimento: os mortos estão vivos, mas não se admite a recriação que deturpa até a irreconhecibilidade, que atenua toda e qualquer visada crítica: a morte não os salva²²⁸. Os pais não podem, sob hipótese alguma, ser canonizados porque mortos: faz-se imperativo buscar a verdade de todas as relações e contextos, (*alles Dazugehörende*) mesmo num momento de dor como este, numa referência nítida à história da Segunda República Austríaca, por todos os encobrimentos, deturpações e esquecimentos que marcaram esta época. Este constitui um dos elementos desta escrita: não ceder à tentação da fuga e do esquecimento. O narrador luta contra esses impulsos em várias ocasiões no romance, e a luta em si importa mais do que os temas, propriamente ditos, sobre os quais Murau se debruça.

O risco desta idealização é enorme e descrever friamente, com certo asco, os corpos putrefatos evidencia a intenção de impedir que seus pais se tornem abstração, exigindo que sejam vistos em sua decrepitude física (nos caixões), que alude à decrepitude moral e espiritual: assim, farão jus à crítica que esta perspectiva alegórica permite. Neste diapasão enfeixam-se as duas

²²⁸ A canonização do próprio Bernhard, após sua morte, por parte da opinião pública e dos políticos que o espicaçavam em vida, e sua ânsia em alinhá-lo ao panteão dos grandes artistas austríacos do século XX, não poderia ser mais criticável, quando se tem em mente essa luta contra a idealização e sua suspeita de toda e qualquer tradição, projetos caros a Bernhard que, também por isso, proibira a publicação de quaisquer de suas obras após sua morte; não queria ser tragado pela máquina da indústria cultural, mas mesmo isso contribuiu para sua fama de Inimigo Público, com o qual fez fama.

tentativas malsucedidas, realizadas por Murau, de abrir o caixão lacrado da mãe, mas, sobretudo, seu desejo de expor a mãe decapitada a Spadolini, obrigando-o a vê-la assim, pensamento que depois repudia. Como todos os pensamentos descritos que depois nega, esse também tinha, necessariamente, que ser pensado, pois seu desejo toca o nervo central deste episódio: o idealizador máximo entre todos será justamente Spadolini, o bispo amante da mãe, adorado pelo narrador Murau, que se lembra de uma mãe e um pai absolutamente falsificados, embora para Murau tudo o que diga, pela forma como o faz, seja autêntico (AUS, 580-581). Contra esta idealização, a violência da exploração dos corpos destroçados e fedorentos surge como antídoto, o que não esconde um certo pendor sádico do narrador que, em outros momentos, não se esforça por esconder dos leitores, na conta de um pudor inverossímil.

Apesar desta alegoria dos mortos em putrefação aludir ao barroco, a índole deste procedimento em Bernhard afina-se com as alegorias de Baudelaire, segundo a leitura original de Benjamin: configura-se como uma alegoria da modernidade, de modo algum conservadora ou reacionária, em certo sentido mesmo revolucionária, visando o “Novo” de Gambetti e Murau.²²⁹

Os mortos falam na medida em que atualizam a história, que não descansa no fundo dos livros empoeirados nas estantes das cinco bibliotecas fechadas a cadeado de Wolfsegg; a história não se deixa prender, não se restringe aos livros e congêneres: ela pode ser lida na sala de estar de Wolfsegg, no silêncio engasgado da esposa do mineiro Schermair, na tessitura histórica dos conceitos e tradição tidos como indevassáveis, como se verá em momento oportuno. Com Benjamin:

Nur *dem* Geschichtsschreiber wohnt die Gabe bei, im Vergangenen den Funken der Hoffnung anzufachen, der davon durchdrungen ist: auch die Toten werden vor

²²⁹ S. Buck-Morss, *The dialects of seeing*, 1989, nota que Benjamin critica a alegoria barroca pelo seu idealismo e pela sua fuga do terreno, refugiando-se no espírito. Neste sentido, a alegoria barroca seria eminentemente conservadora, diferente da intenção alegórica em Baudelaire, destruidora por natureza, como mostra a sua investida contra os anjos. A alegoria seria o antídoto para livrar a realidade dos mitos da modernidade. Esta perspectiva alegórica será tratada mais detidamente noutro capítulo: ela está bem à vontade no mundo das mercadorias, assim como esta *Auslöschung*. “À enganadora transfiguração do mundo das mercadorias se contrapõe sua desfiguração no alegórico.” (W. Benjamin, Obras escolhidas, p. 163). O processo vai tão longe que não apenas os personagens, mas mesmo o autor torna-se uma mercadoria, um produto, num mundo totalizado negativamente sob esta forma.

dem Feind, wenn er siegt, nicht sicher sein. Und dieser Feind hat zu siegen nicht aufgehört.²³⁰

O que Benjamin escreve sob a influência do início iminente da Segunda Guerra continua válido na cova aberta da família de Murau: ao louvar o pai e seu passado e reservar o silêncio à mãe e ao irmão, deturpa estes mortos e a própria história que representam, o que Murau tenta impedir, ao escrever sob os auspícios da perspectiva deste historiador materialista benjaminiano. O ponto de vista da morte age, não espera sua salvação de fora, para tentar fazer ouvir outras vozes que não apenas a dos vencedores.

Metalinguagem como princípio de construção

Auslöschung nomeia tanto o texto final, impresso em forma de livro, quanto um projeto arquitetado ao longo da narrativa, como se viu. Esta metalinguagem é mais complexa do que parece à primeira vista, pois não se resume em colocar uma obra dentro da obra: a obra acabada não está acabada, ao incluir, de uma só vez, o texto terminado – que nos é apresentado pela instância em terceira pessoa – e o seu projeto e processo de construção, em primeira pessoa, o que será assunto do item seguinte, sobre a linguagem neste romance. Decisivo é o processo: o rememorar e não a rememoração, o movimento e não o definitivo, o esboçar de uma verdade e não o estabelecimento dela. No sentido da narrativa, *Auslöschung* ainda é um texto a ser redigido. O texto pronto contém várias digressões sobre sua futura redação. Esta situação faz do livro um vir-a-ser, um projeto inacabado, algo “Novo”. Este romance histórico-alegórico tem, então, como princípio construtivo a sua própria aniquilação, e por este processo se conforma, tanto no sentido de tomar forma quanto no de se resignar à necessidade da auto-supressão (morte) como pressuposto de seu ponto de vista.

Construção dos personagens e relação com o leitor

O movimento que marca este ponto de vista, que passa pela “extinção” das posições assumidas, estrutura todo o romance, especialmente a partir da construção dos personagens. O narrador penetra todos os outros personagens,

²³⁰ W. Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte”, em GS I.2, p. 695.

cola-se neles, torna-se seu duplo para, então, repor a distância, com a qual anula aquela posição, num jogo que deixa rastros pois, acima de tudo, interessa-lhe o processo, numa extinção como “*Aufhebung*”, uma superação que mantém o suprimido. Age, do mesmo modo, com as avaliações que encampa para, logo a seguir, desprender-se delas. Assim se dá sua formação pela supressão, que ganha corpo no ir e vir.²³¹ O leitor não fica alheio a esta dinâmica engendrada pela obra, como também ocorre no caso de *Holzfällen*. Por um lado, o monólogo que recria diálogos passados com Gambetti colocamos, como leitores, na posição de interlocutores de Murau. Seu texto relata antes uma fala (para alguém) do que um pensamento (para si mesmo), como afirma Jelinek: “Daher war seine [de Thomas Bernhard] Literatur eine Literatur des Sprechens (im Gegensatz zum Denker Hanke), der Endlos-Tiraden.”²³²; um diálogo fraturado, quando não hipotético, em que os interlocutores (não apenas Gambetti) estão geralmente ausentes, como seus pais, irmão e tio, mortos, Maria, Eisenberg, e mesmo o Spadolini íntegro, que cede lugar ao Spadolini oportunista em Wolfsegg. Como disse Bernhard numa entrevista em 1970:

Es ist immer das Gespräch mit meinem Bruder, das es nicht gibt, das Gespräch mit meiner Mutter, das es nicht gibt. Es ist das Gespräch mit dem Vater, das es auch nicht gibt. Es ist das Gespräch mit der Vergangenheit, das es nicht gibt und die es nicht mehr gibt, die es nie geben wird. (ITA, 89).

Estas frases, de 1970, estão mais de uma década distantes da escrita de *Auslöschung*, mas ecoam no texto cerrado de Murau: são diálogos não havidos, seja por estarem recriados como monólogos (Gambetti) ou inexistentes, no caso dos familiares, que emprestam forma ao romance, com o que o diálogo é afirmado e negado: “Es ist das Gespräch [...] (afirma), das es nicht gibt” (nega).

O leitor, acompanhando de perto o narrador Murau, entra, ele também, neste jogo de interlocução em ausência. Para corroborar ainda esta hipótese da posição do leitor como interlocutor devo recorrer à importância deste leitor

²³¹ A expressão e o conceito de “formação supressiva” são de autoria de José Antonio Pasta Jr. Ver, por exemplo, “O romance de Rosa. Temas de Grande Sertão e do Brasil”. Revista *Novos Estudos – CEBRAP*, N. 55, nov. de 1999, onde surge pra comentar a formação do narrador Riobaldo.

²³² E. Jelinek, “Atemlos”, em S. Dreissinger (org.), *Thomas Bernhard. Portraits. Bilder & Texte*, p. 311.

no projeto estético de Bernhard, já discutido no capítulo sobre *Holzfällen*, e que conduz à provocação formal.

O pai e Johannes: modernidade arcaica e redução à mercadoria

Logo na primeira página do romance, o telegrama informando da morte dos pais e do irmão põe em funcionamento a “máquina de pensar” (*Denkmaschine*) do narrador Murau. Em itálico, a lacônica e seca mensagem das irmãs: “*Eltern und Johannes tödlich verunglückt. Caecilia, Amália.*” (AUS, 7). Um telegrama em que não se explica como ocorreram as mortes, desencadeando um processo de construção hipotética do narrador que se encerra, afinal de contas, no acerto de que a morte dos três devia-se a um acidente automobilístico: “Ihr Tod, es kann nur ein Autounfall sein [...]” (AUS, 14)²³³. Murau aprovará o procedimento das irmãs, de não usar o telefone, mas o telegrama, para a mensagem: o diálogo sem diálogo marca o andamento do livro, mesmo que isso causasse certa estranheza nos idos dos anos oitenta do século vinte.

Um acidente automobilístico: o automóvel, ícone máximo da modernidade, caracteriza um estilo de vida, pensamento e valores que os leva à morte. Um meio (de transporte) que se torna fim, o símbolo moderno por excelência da liberdade e autonomia que se afiançam satisfeitas pela sociedade capitalista, mas de fato inatingíveis, fora da equivalência e passagem pela mercadoria.²³⁴ Diga-se de passagem que a indiferença (*Gleichgültigkeit*) dos narradores de Bernhard e do próprio autor é da estirpe da equivalência das mercadorias pelo dinheiro, e não uma indiferença política e social por vezes atribuída ao autor, o que levaria à letargia e à inação, como afirma com acerto Donnenberg, numa de suas catorze teses sobre a obra de Bernhard: “So wenig Bernhards Pessimismus bloß ein psychischer Defekt ist,

²³³ Em *Holzfällen*, o narrador recebe a notícia da morte da amiga Joana por telefone, sendo inescrupuloso ao extremo ao perguntar pelas minúcias sobre esta morte, arrancando da amiga de Joana que ela cometera suicídio por enforcamento – o que, aliás, o narrador também “adivinhara”.

²³⁴ O apelo da sociedade do automóvel fica arranhado quando se vê filas de carros parados num engarrafamento numa auto-estrada alemã sem limite de velocidade, ou o que ainda ilustra melhor, nos engarrafamentos sistemáticos numa cidade como São Paulo, quando se soma à falta de mobilidade o pânico provocado pelos assaltos e seqüestros cada vez mais freqüentes, situação na qual o automóvel, que promete liberdade, transforma-se numa cela de ferro, em que o motorista fica algemado e à espera do infortúnio, o que exige duma inocente visita ao supermercado uma preparação de guerra.

so wenig verführt ihn seine durch negative Erwartungen bestimmte Haltung zur Untätigkeit, zum Schweigen.”²³⁵ Sob a ótica do narrador Murau, a Áustria e os austríacos cometem seu crime mais hediondo ao abafar e silenciar seu passado, e contra isto se volta esta *Auslöschung*.

Murau não poderia ter tanta certeza como tem com o telegrama à mão. Essa certeza advém da arquitetura do romance, de sorte que a morte pelo automóvel não é um lance fortuito, mas estrutural. Eles **tinham** que morrer num acidente automobilístico. “*Es kann sein*” (“pode ser”) trabalha no campo da suposição, porém a partícula “*nur*” qualifica esta frase, toma para si o significado dela e aponta para a certeza advinda da necessidade formal, ou seja, indica que se trata de uma exigência da fatura desta composição. Está em jogo a tensão entre o despontar do dito mundo moderno e os seus desdobramentos nos estertores do século XX, entre a sociedade do telegrama e a dos automóveis esportivos como o “Jaguar”, ou noutra configuração trazida à baila pelo romance e fundamental para o mesmo, o mundo do trator e o do automóvel, que caracterizam respectivamente o pai e o irmão de Murau, que, sob certo sentido, se reduzem a esta passagem pela mercadoria. Não é demais lembrar que ambos sentem-se livres apenas quando saem com estas suas máquinas. Sobre a importância do trator para o pai:

Er betrachtete sich auf dem Traktor als den glücklichsten Menschen. Als den unabhängigsten. Auf den Traktor sei er er selbst, das sei genauso traurig, wie wahr und ich glaubte ihm, *soweit hat es kommen müssen, daß ich nurmehr noch auf dem Traktor allein und glücklich sein kann*, hat er einmal zu mir gesagt. (AUS, 352).

O irmão, por seu turno, exerce sua “liberdade” e seu “poder” imprimindo ao seu veículo a velocidade que decide – pois mesmo a decisão sobre o caminho cabe à mãe. Interessa a construção que faz o irmão assumir o poder, pois a forma desta liberdade, aqui em chave irônica, deve ser lida como trágica, posto que este irmão, duplicata do pai, alegoriza o moderno e o que restou dele:

²³⁵ J. Donnenberg, *Thomas Bernhard (und Österreich). Studien zu Werk und Wirkung 1970 – 1989*, p. 131.

Ihr Autokult hat sie vernichtet, dachte ich. War er [Johannes] sonst der ruhigste Mensch, wenn er Auto fuhr, war er nurmehr noch der entfesselte, der zum absoluten Machtmenschen gewordene, welcher er außerhalb des Autos nicht sein konnte, [...] (AUS, 352).

Ao volante assume o “poder absoluto”: apenas neste momento detém o comando, por mais ilusório que isso seja. Na verdade, o irmão se torna uma duplicata do pai, incorpora suas feições, seu jeito de andar, sua voz, suas doenças, seu modo de agir e pensar: “[...] es dauert nicht mehr lange, [...] und er ist unser Vater”. (AUS, 353).

Tanto ele como o pai fazem parte de uma sociedade que repudia tudo que há de novo, desde sapatos até pensamentos: “[...] es ist nichts mehr übriggeblieben von ihm, das an seine Persönlichkeit erinnerte, wie sein Vater, dachte ich, führt er das Leben eines von Millionen von Duplikaten dieser alten Gesellschaft.” (AUS, 352). Só o carro deve ser novo: o moderno apenas como pátina. A liberdade falsa da sociedade capitalista se expressa neste culto ao automóvel. Esta citação deixa explícito que estamos diante de uma alegoria da modernidade, que penetra nesse cenário pelo automóvel, não se restringindo aos personagens deste romance. Não apenas o irmão duplica o pai, mas ambos representam uma posição dentro desta sociedade.

Ambos são marionetes da mãe, estando esvaziados como sujeitos até o limite das possibilidades, variando apenas na adaptação de cada um a este papel dadas as circunstâncias históricas de cada qual. Esta imobilidade que se finge como mudança ininterrupta se refere tanto à forma capitalista quanto a um desenvolvimento próprio austríaco, trazido à tona pelo imobilismo que caracteriza os muitos movimentos reacionários na Áustria, indo desde a Contra-Reforma católica (Magris), passando pelo Congresso de Viena sob Metternich (Jost Hermand), pelas feições tardo-biedermeier do sem-caráter (*charakterlos*) Kaiser-König Franz-Joseph (Karl Kraus), e chegando à negação da ilustração ‘protestante’ e a nostalgia da grandeza da Casa dos Habsburgos no final do século XIX, que adentra o século XX e que, nas palavras de Magris, aferra-se à construção de um ‘Mito Habsburgo’, anacrônico em sua recusa ao pensamento modernizador, suspirando pelos momentos de grandeza

passados. Esta caracterização nostálgica do imobilismo se lê em Werfel, em Zweig, e na comparação de Hofmannsthal entre os prussianos e os austríacos:

Der Österreicher: Traditionelle Gesinnung, stabil fast durch Jahrhunderte. Der Preusse: Aktuelle Gesinnung (um 1800 kosmopolitisch, um 1848 liberal, jetzt [1917] bismarckisch, fast ohne Gedächtnis für vergangenen Phasen).²³⁶

Mais do mesmo se lê na ironia quase debochada de Musil, no famoso capítulo *Kakanien*. Depois de pintar o cenário de uma cidade futurista do mundo dos sonhos, dirá o narrador:

[...] Und eines Tags ist das stürmische Bedürfnis da: Aussteigen! Abspringen! Ein Heimweh nach Aufgehaltenwerden, Nichtsichentwickeln, Steckenbleiben, Zurückkehren zu einem Punkt, der vor der falschen Abzweigung liegt! Und in der guten alten Zeit, als es das Kaisertum Österreich noch gab, konnte man in einem solchen Falle den Zug der Zeit verlassen, sich in einen gewöhnlichen Zug einer gewöhnlichen Eisenbahn setzen und in die Heimat zurückfahren.²³⁷

A concepção de “modernidade” como aparência molda-se por este processo histórico e pauta o conceito de progresso, sendo mais claro num contexto periférico – em termos capitalistas – como o austríaco, mas não é alheio a nenhum de seus centros. No pai e em Johannes a “estabilidade” de Hofmannsthal e a retomada dos valores de um mitológico Império Austríaco, marcado pelo não-desenvolvimento (*Nichtsichentwickeln*).

Tendo em vista que esta modernidade arvora-se em aparência sem fulcro real, não é apenas o irmão – em seu Jaguar – que se desnuda arcaico, mas também o pai está bem à vontade neste mundo moderno, estando bem integrado a ele.

Die Leute irren, wenn sie glauben, die Meinigen hätten in dieser Zeit nichts zu suchen, denn die Meinigen sind in Wahrheit und in Wirklichkeit in dieser Zeit lebendiger als andere und beherrschen diese Zeit, [...] Sie sind sogar durchdrungen von dieser jetzigen Zeit, dachte ich, viel tieferer als andere, *aber auf ihre Weise*. Es ist nicht richtig, zu sagen, die Meinigen sind Relikte aus einer vergangenen, einer alten, einer längst abgeschobenen Zeit, denn sie sind ja in

²³⁶ H. von Hofmannsthal, “Preuße und Österreicher. Ein Schema”, em *Gedichte und Prosa (Gesammelte Werke)*, vol. 1, p. 573.

²³⁷ R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, p. 32.

dieser Zeit. Aber auf ihre Weise. [...] Vielleicht ist es auch ihr größerer Trick, sich den Anschein zu geben, aus einer anderen Zeit und aus einer anderen Welt zu sein. [...] vielleicht aus einem angeborenen besseren als nur guten Instinkt heraus für die Zusammenhänge dieser Welt und dieser Zeit [...]. (AUS, 366-367)

À primeira vista, o irmão recua ao arcaísmo do pai, leitura esta no entanto errada, pois o imobilismo e arcaísmo do pai, com seu culto ao velho, ao ultrapassado, não deixa de ser moderno, especialmente em fundo austríaco, a julgar pela concepção de modernidade que se depreende do romance, e pela adequação a uma auto-imagem construída como representantes de uma cultura milenar, necessária para a indústria do turismo, um dos pilares da economia austríaca. Ainda alude ao esquecimento do passado recente, que se prefere enterrado, ou melhor, desfeito: isto se realiza pela escrita da história e pelo recuo a um passado remoto glorioso, “verdadeiro” fundo da alma austríaca. Noutras palavras: o pai e seu mundo não estão alheios à modernidade, e só por astúcia Wolfsegg aparenta funcionar sob outros valores que não os da modernidade capitalista, que tem como uma de suas principais características o culto ao trabalho, tomado como uma ética inquestionável. Murau mostra como seu pai e irmão, na verdade, fingem trabalhar e acreditam que o fazem, desta posição o criticam sob o peso da palavra parasita, atribuída várias vezes a Murau pelos familiares. Mas sua riqueza e excelente adaptação às condições atuais não são frutos de trabalho, mas sim de uma outra característica austríaca que os pais incorporam com maestria: a de estar ao lado dos que detém o poder, de modo oportunista, retirando máximo proveito de entender melhor do que outros as relações do todo social, em resumo, a verdade sobre o desenvolvimento do capitalismo. A prosperidade não se colhe pela semente do mérito, mas pela política da boa vizinhança, pela adesão ideológica e política incondicionais, pela completa falta de caráter.

Zweifellos hat mein Vater von den Nazis profitiert.” (AUS, 193) “Kaum waren die Nazis weg [...] hatten sich die Meinigen den Amerikanern an den Hals geworfen [...] Sie hatten immer zu den gerade an der Macht Befindlichen gehalten und als geborene Österreicher die Kunst des Opportunismus wie keine zweite beherrscht, [...] Ihrer Charakterlosigkeit, muß ich sagen, hat Wolfsegg es zu verdanken, daß es bis heute verschont worden ist, ich meine den Besitz [...] (AUS, 195)

“O não nunca foi coisa do pai.” Esta perspectiva, longe de negar as premissas capitalistas, da modernidade das máquinas, está muito à vontade neste campo, posto que seja sua verdade de fundo. Conhecê-las em terreno periférico como a Áustria permite-nos perscrutar seu funcionamento sem grandes obstáculos, pois tudo fica escancarado. Entendendo, alegoricamente, Wolfsegg como a Áustria, leitura que não quer pra si exclusividade, mas é pertinente, remete à luta austríaca para reconquistar, após a Segunda Guerra, a autonomia e integridade dos seus territórios, que estavam sob a ameaça de divisão como a ocorrida em solo alemão. Muitos esforços foram envidados até a concessão da soberania em 1955, dez anos após a guerra.

A modernidade do pai se expressa ainda na negação de uma morte quase idílica na floresta, como queria, e ao volante morre modernamente: “[...] er [o pai] ist den heute tagtäglichen Tod gestorben, der ihm genau entgegengesetzten, wie Millionen, ganz wie der heutige moderne Mensch, ganz einfach in einem Augenblick des Unkonzentriertseins auf der Straße.” (AUS, 509). De novo nos confrontamos com a generalização para o todo da sociedade. O homem moderno morre num átimo, num microssegundo de desconcentração: o mundo moderno não admite a distensão, mas apenas a tensão máxima. O pai faz parte deste contexto, por mais que não o queira, do mesmo modo que Wolfsegg não representa um enclave anacrônico idílico em meio à modernidade, muito pelo contrário.

O “potencial mecânico de agressão” da indústria automobilística desempenha um papel significativo no contexto do desenvolvimento do capitalismo. “O automóvel enquanto “auto”-expressão da personalidade mecanizada (...), demonstraria simultaneamente força e capacidade de imposição.”²³⁸ Kurz refere-se, ainda, à aplicação militarista produzindo tanques de guerra que viabilizam a cientificização da matança na primeira guerra, e ao surgimento de carros populares como o *Volkswagen*, durante o nazismo, na onda do crescimento econômico naquele país. Mesmo hoje em dia, as mortes no trânsito atingem números estonteantes, mas são aceitas sem grandes celeumas, mesmo com naturalidade, com o que se espanta um autor como Ernst Jünger, citado por Kurz.

²³⁸ R. Kurz, “Sinal verde para o caos da crise”, em *Os últimos combates*, p. 355.

Talvez se possa entender essas mortes como sacrifícios rituais necessários ao modo de vida e de pensamento das grandes cidades, impensáveis sem os automóveis e seus mutilados. Não é de se estranhar que as penas aplicadas aos “assassinos por engano” sejam leves ou mesmo inexistentes, muito embora se saiba dos riscos inerentes à condução de automóveis, com sua velocidade e força descomunais em comparação com os frágeis e lentos corpos humanos, alvos potenciais a poucos metros de distância, lembrando o que disse Benjamin, a respeito da utilização das máquinas na Primeira Guerra, sendo a forma desta experiência visível em qualquer esquina de uma grande metrópole. Nestas condições, um instante de desconcentração costuma ser fatal, como ocorreu com o pai em *Auslöschung* que, não por acaso, estava ao volante; sua morte o atesta como moderno, assim como “moderna” era também sua visão de mundo, como se vê ainda pelos discursos proferidos diante de sua cova aberta. Num sistema totalizador como este, todos os eventos são momentos seus, e só por erro pode-se cogitar como alheio a estas injunções.

Ocupando o lugar do pai: Murau como Senhor de Wolfsegg

O pai e o irmão não se resumem a alegorias da modernidade como imobilismo, mas se submetem ainda à dinâmica geral que anima os personagens deste romance. O movimento de construção das personagens pela extinção caracteriza sobretudo Murau, e por várias vezes Murau se vê na pele do pai/irmão, ou melhor, assume o discurso destes e, estupefato, vê-se investido como o novo Senhor de Wolfsegg, posição da qual mais que depressa se afasta. Mostrar este jogo é central para a construção do romance, o que nos remete, invariavelmente, à instância narrativa em terceira pessoa, já vista. Murau mantém, assim, tanto a afirmação quanto a negação. O narrador Murau incorpora o pai, por exemplo, em:

Die Kindervilla werde ich herrichten lassen, sagte ich plötzlich und auf Caecilia hatte diese, wie ich glaubte, vollkommen nebensächliche Äußerung, wie ein Schock gewirkt, sie blickte auf und sah mir direkt in die Augen. Tatsächlich hatte ich mich mit dieser Äußerung zum Herren von Wolfsegg gemacht, denn ich wörtlich gesagt, *ich werde die Kindervilla herrichten lassen*, niemals vorher hatte ich gesagt (...) (AUS, 399-340).

Neste trecho destaca-se o papel da linguagem, que o investe em Senhor, e pelo processo de formação do personagem pela incorporação do discurso alheio. Ele se torna o senhor de Wolfsegg quando a palavra que profere o empossa. A repetição deixa claro como ele mesmo fica atônito com sua frase, que se auto-realiza, determinando que ele fosse o Senhor de Wolfsegg. O que à primeira vista seria uma “consideração secundária” torna-se frase fundamental, posto que o coloca, de fato, e não só de direito, como o herdeiro de tudo aquilo, o que será confirmado pelo silêncio da irmã. Já se sabe que nesta narrativa o secundário sempre alça vôo ao primeiro plano, o que se confirma nesta passagem. Algumas páginas depois, no entanto, em itálico, descola-se do pai e do irmão, também movimento necessário de sua dinâmica:

[...] aber ich bin kein Landwirt, ich bin nicht der, der sich auf den Traktor setzt wie der Vater. Ich bin kein Traktormensch und ich habe keine Lust, mich mit Lagerhausdirektoren um einen Sack Kunstdünger herumzustreiten, weil dieser Kunstdüngersack nur halb angefüllt, aber von mir ganz bezahlt worden ist. Ich bin nicht Johannes, sagte ich. Die Eltern haben übersehen, daß ich nicht Johannes bin.(Aus, 535).

Mas este processo de aproximação e afastamento não ocorre sempre de modo tão explícito como nos exemplos acima. Em outro momento no romance, após uma digressão sobre as diferenças entre ele e o irmão, especialmente no que tange ao trato com os animais e ao abate dos mesmos para consumo e venda, ele reafirma que não é o irmão, pela terceira vez numa página: “Ich bin nicht Johannes.” E ato contínuo: “Im Kuhstahl zählte ich mit einem einzigen Blick zweiundneunzig Stück, *die Idealzahl*, so mein Vater. Wenigstens hier ist die Wirtschaft noch intakt, dachte ich.” (AUS, 594) Após repisar enfaticamente seu distanciamento, assume por completo, pela frase seguinte, a posição negada, sem o atestar para o leitor: conta as reses num único olhar, como só alguém daquele meio saberia fazer, e nota que o número é o ideal, dizendo junto com o pai em itálico (*die Idealzahl*): as vozes se superpõem. E na terceira frase, a incorporação completa, posto que sem itálico, ou seja, sem marcas diferenciais, quando as vozes dos três se tornam uma: pelo menos aqui a economia (rural de Wolfsegg) está intacta, funcionando a contento. A frase soa

estranha na boca de Murau, ainda mais que não a segue nenhuma auto-censura. Neste momento também assume o discurso de Senhor de Wolfsegg, mas sem o notar, o que confere distinção ao episódio. Assim se realiza esta dinâmica, que envolve todos os personagens, cada um à sua maneira, processo pelo qual se forma a instância narrativa.

“Die Gedanken sind frei”: a caminho da totalização Negativa

Ich konnte mich von dem Gedanken nicht befreien [...].
(AUS, 453)

Este narrador não fala, mas é falado pelos discursos, ao passar pelos outros personagens e os extinguir, segundo a lógica da mercadoria: um objeto, mais do que um sujeito, realiza a totalização negativa que deixa em evidência o fracasso do projeto desta modernidade. Uma das figuras mais expressivas criadas por ele é a da “Máquina de Pensar”, mecanizando o pensamento que não é nossa propriedade, mas ocorre em nós, num processo que conduz ao vazio completo equivalente à morte. Maquinal aqui se refere, antes de tudo, à forma deste pensamento; o vazio do narrador equipara-se ao do irmão e do pai, porém noutro nível de articulação e de consciência, o que, de modo algum, interrompe a dinâmica em curso, que não se submete ao sujeito e às suas injunções.

Wir glauben, wir haben es schon so weit gebracht, daß wir eine Denkmachine sind, aber wir können uns auf das Denken dieser unserer Denkmachine nicht verlassen. Sie arbeitet ununterbrochen im Grunde gegen unserer Kopf (...) sie produziert fortwährend Gedanken, von welchen wir nicht wissen, woher sie gekommen sind und wozu sie gedacht werden und in welchem Zusammenhang sie stehen, habe ich zu Gambetti gesagt. Wir sind tatsächlich von dieser Denkmachine, die ununterbrochen arbeitet, überfordert, unser Kopf ist davon überfordert, aber er kann nicht mehr aus, er ist unweigerlich lebenslänglich an diese unsere Denkmachine angeschlossen. Bis wir Tod sind. (AUS, 157).

A forma da máquina domina todas as esferas, incluindo o pensamento, e pensa por nós. O pensamento desliga-se então do homem e vive uma vida própria; o pensamento nos pensa, antes de ser pensado por nós, e isto nos

constrói de fora. A máquina domina o pensamento; assim a forma social que se cria no mundo dominado pelas máquinas é ela mesmo maquinal e se estende para todas as esferas. A máquina não se reduz ao nível da produção, ou da economia, mas toma conta do espírito, da consciência e da cultura, o que não ocorre posteriormente àquele desenvolvimento, digamos, no âmbito da infra-estrutura, mas concomitantemente e numa relação de co-determinação. Importante frisar que não se trata de um momento da forma social em que a determinação da superestrutura pela infra-estrutura se torna caduca, mas se procura expressar a imbricação constitutiva do todo. O que não impede que a cultura e política sirvam para “justificar”, “explicar” e “esconder” a forma social que se depreende das relações econômicas existentes nesta organização social.

A forma-mercadoria abarca todos os âmbitos, e ao se aceitar a cultura como campo à parte, de fora dos laços da vida social, já se assume seus pressupostos, e a discussão torna-se necessariamente estéril, mesmo que o teatro montado diga o oposto (a arte como último bastião do humanismo, ou como crítica à sociedade etc). A arte participa antes como expressão da forma social num contexto em que a economia determina as relações entre os homens, numa formulação que deve a de Benjamin sobre o seu intuito com o Projeto das Passagens.²³⁹ A máquina das fábricas também se aloja no pensamento e na cultura, determinando a razão que se queria autônoma, e assim se auto-intitula, desde o projeto kantiano de maioridade da razão.

Assim se encaixa a argumentação do projeto idealista alemão, partindo de Kant, consistir antes em expressão destas mudanças infra-estruturais (na economia) e de sua forma do que na libertação do homem e do pensamento, a caminho da propalada maioridade da humanidade; isto torna relativos conceitos como os de liberdade, igualdade e justiça, que acabam sendo remodelados, ou forjados, com as cores da razão e da lógica quando, em verdade, surgem em decorrência daquelas mudanças e servem mesmo para justificá-las, como mostra, por exemplo, Slavoj Žižek, apoiado no trabalho de Sohn-Rethel:

²³⁹ W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, GS V-1, N1a,6, p. 573-574. “Marx stellt den Kausalzusammenhang zwischen Wirtschaft und Kultur dar. Hier [Obra das Passagens] kommt es auf den Ausdruckszusammenhang an. Nicht die wirtschaftliche Entstehung der Kultur sondern der Ausdruck der Wirtschaft in ihrer Kultur ist darzustellen”.

[...] na estrutura da forma-mercadoria é possível encontrar o sujeito transcendental: a forma mercadoria articula de antemão a anatomia, o esqueleto do sujeito transcendental kantiano – isto é, a rede de categorias transcendentais que constitui o arcabouço *a priori* do conhecimento científico “objetivo”. [...] Antes que o pensamento pudesse chegar à idéia de uma determinação puramente *quantitativa*, um *sine qua non* da moderna ciência da natureza, a quantidade pura já estava em ação no dinheiro, essa mercadoria que possibilita a comensurabilidade do valor de todas as outras mercadorias, a despeito de sua determinação qualitativa particular.²⁴⁰

O desenvolvimento da indústria cultural e do entretenimento contribuem, nitidamente, para explicitar que superestrutura e infra-estrutura não podem ser seccionados como dois momentos diferentes, mas como imbricados e infiltrados um no outro. A cultura como indústria já traz em seus termos a eliminação de um campo autônomo para a arte, expondo o caráter mercantil da arte, que não é meramente conjuntural no período pós-guerra, sendo antes constitutivo da forma social capitalista. O ganho, se se pode falar em ganho, deste passo no desenvolvimento do capitalismo, é da ordem da sem-cerimônia com que esta totalização negativa será celebrada: o artista não mais se distingue do trabalhador das fábricas²⁴¹. A mudança qualitativa está no esvaziamento material dos produtos como valor-de-uso, que agora se mede como valor de marca, subjetiva, funcionando como ferramenta para se moldar identidades, sujeitos “independentes” e “diferenciados” (a diferenciação deixa o campo estreito das corporações e ganha as ruas), que se torna um produto como outro qualquer, o que se acostumou chamar de estetização da vida cotidiana. Caem os véus, pois este processo ocorre em praça pública, não mais é visto como tabu, mas isto não conduz à postura crítica, mas ao aprofundamento daquela condição de mercadoria, já pressuposto pela forma social. O afloramento à superfície facilita a visibilidade, mas não garante outra

²⁴⁰ S. Zizek, “Como Marx inventou o sintoma”, em S. Zizek (org.), *Um mapa da ideologia*, p. 302.

²⁴¹ No artigo “Nota sobre vanguarda e conformismo”, Roberto Schwarz aponta para estes desenvolvimentos no Brasil: “Já no contexto do mercado anônimo, produzido pelos veículos de massa, a situação é outra. O aspecto-mercadoria passa para o primeiro plano, e tende a governar o momento da produção. [...] instalado o comércio de significados em grande escala, a própria linguagem cotidiana – o material do artista – se reconstela de forma tal, que é como se espontaneamente aspirasse à publicidade, à forma da mercadoria [...]”; em *O pai de família e outros estudos*, p. 45.

coisa senão o gozo desta virtualidade, gozo pós-moderno, dada a dificuldade de fugir das malhas desta totalização.

E que fique claro o resultado deste processo: não foram a razão e a ilustração que trouxeram as bases para o desenvolvimento econômico e tecnológico, mas o contrário; o resultado são as *Denkmaschinen* humanas, que serão dominadas pelo pensamento que deveria libertar o homem, mas na verdade o conforma e aprisiona: o progresso como mitologia da modernidade, cuja crítica será um dos temas por excelência de Benjamin. Assim fica evidente a utopia falsa de um verso como “*Die Gedanken sind frei*”, que ganha traços fantasmagóricos, e não mais alude à independência e autonomia do homem que o fez ser proibido durante o nazismo, mas à sua submissão incondicional e abstrata: Murau tenta diversas vezes fugir da perseguição implacável destes pensamentos livres. Este pensamento se pensa a si mesmo, surgindo fantasmagoricamente como auto-fundante, o que de modo algum se sustenta. Neste engano fundamental centra-se a crítica bernhardiana aqui em relevo, pois a *Denkmaschine* aventada não sai do lugar e fracassa.

Daí ser conseqüente Murau não entender os filósofos que, ao fim e ao cabo, considera como os *seus* filósofos. Resultado: Murau não entende a si mesmo, e seu discurso quebradiço, além de mirar seus objetivos de extinção e ambigüidade constitutivas, também expressa esta situação paradoxal: Murau é filho deste pensamento, que o define, mas não o compreende. Um pensamento que se quer autônomo, mas logra apenas se distanciar do mundo que pretende fundar, pois esta autonomia era falsa. Desde os seus pressupostos estava submetido a uma ordem de valores que expressam o seu escuro e vazio, indicando o seu segredo, que não é outro senão o segredo das mercadorias. Noutras palavras, estes pensamentos não passam de mercadorias, que criam este homem de fora, preenchendo-o com a vida etérea da abstração e da morte, o que ganha expressão na figura de Wolfsegg como um mundo de bonecos (*Puppenwelt*) (AUS, 123); as mercadorias assumem o papel de vivos e, daí, fecundam os homens, coisificados. O pensamento, assim considerado, não liberta, mas submete, embora prometa e afiance cumprir o contrário do que efetivamente realiza, esta uma outra parte deste segredo. De modo que a questão não seria a de realinhar o projeto da ilustração, supostamente deturpado e abandonado pelo meio do caminho, distorcido e usado para os fins

mais espúrios, mas antes reconhecer no cenário atual os resultados da realização efetiva deste projeto até seus limites, e não a sua desvirtuação.²⁴² O problema faz parte do projeto da ilustração, e daí que sua articulação teórico-conceitual deva ser posta sob suspeita. Em resumo: não se trata de retomar este projeto, como se seu fracasso se devesse a uma realização equivocada, mera contingência; sua falência está prevista estruturalmente e ganha corpo nas crises atuais, seja do desemprego mundial, do aumento da xenofobia na Europa e das guerras no Oriente Médio. Ao questionar o estatuto dos conceitos em sua obra²⁴³, Bernhard se filia a uma tradição que critica, sobretudo, a própria tradição, assinalando em toda cultura um documento de barbárie.

A imagem mental da metáfora do homem-máquina é invertida por Murau: o esperado seria que a máquina se pusesse a pensar como Homem, e não o contrário: aqui os homens são pensados, maquinalmente: ou seja, pela forma da máquina, leia-se, da mercadoria. No filme *Metrópolis*, de Fritz Lang, a máquina toma a forma de Maria, substituindo-a como ser humano. Em *2001*, de Stanley Kubrick, o computador pensa e age como se fosse humano. Em Bernhard, o homem se reduz à forma do pensamento da máquina, sendo pensado pelos discursos que o atravessam, estes oriundos das condições sócio-econômicas em que floresceram. Se a mercadoria, materialmente considerada, ao sair da fábrica é ao mesmo tempo sensível e supra-sensível (*sinnlich übersinnlich*, Marx) tanto valor-de-uso (matéria) quanto valor-de-troca (trabalho abstrato, equivalente-dinheiro), este “pensamento maquinal” abstrai mesmo a materialidade, sendo abstração em segundo grau, como a especulação financeira que caracteriza o cenário globalizado de hoje, forma em estado puro.

Posta a questão nestes termos, não assusta que tanto Bernhard como Murau não realizem um estudo sistemático de seus filósofos, antes os usem como objetos, aplicados pelo seu valor de face, definido no mercado do *marketing* das idéias. A enumeração dos nomes de diversos filósofos em seqüência pode ser caracterizada como *name-dropping*, técnica essa que, a

²⁴² Um caminho seguido de Benjamin e Adorno, chegando a Robert Kurz.

²⁴³ Um dos caminhos desta crítica se faz pela expressão “unbegriffene Begrifflichkeit”, algo como um mundo conceitual sem conceitos, como surge em *Frost*. Schmidt-Dengler argumenta que, na obra de Bernhard, os conceitos ganham espaço na medida em que se anulam ou se mostram falíveis e históricos. Sobre isso, ver capítulo sobre a linguagem em *Auslöschung*.

despeito de não realizar uma adequada discussão dos autores citados em cascata²⁴⁴, não redonda numa provável arbitrariedade do narrador, mas numa maneira de deslocar este discurso, pela negativa, para o centro da obra: sua perspectiva crítica não admite a argumentação tradicional, fundamentada em premissas bem estabelecidas, pois, fazendo isso, aceitaria a forma do discurso lógico-racional que quer extinguir, mais do que qualquer termo específico. Para a crítica aqui esboçada e projetada, a argumentação racional seria redundante, pois aceitaria de antemão os pressupostos desta razão, e a crítica terminaria inerte.

Alle diese Namen und ihre Werke sind überhaupt nicht zu begreifen, hatte ich zu Gambetti gesagt, Pascal nicht, Descartes nicht, Kant nicht, Schopenhauer nicht, Schleiermacher nicht, um nur die aufzuzählen, die mich im Augenblick beschäftigen. [...] Mit der größten Rücksichtslosigkeit gegen sie, wie gegen mich selbst, hatte ich zu Gambetti gesagt. [...] Aber meine bisherigen Auseinandersetzung mit den Philosophen und ihren Produkten sind bis jetzt ziemlich erfolglos gewesen. Bald wird das Leben vorbei, meine Existenz ausgelöscht sein, hatte ich zu Gambetti gesagt, und ich habe nichts erreicht, es ist mir alles ziemlich fest verschlossen geblieben. Wie die Auseinandersetzung mit mir selbst bis heute ziemlich erfolglos geblieben ist. (AUS, 154-155).

Estes “nomes” têm um posicionamento no mercado “das idéias”, onde transitam como produtos que são. Mozart e seu rosto juvenil e maroto estão em toda parte em 2006, Benjamin apresenta um semblante circunspeto, Kafka tem como marca um olhar melancólico, o gênio descabelado Einstein expõe sua língua para as câmeras: assim se posicionam estas “mercadorias do espírito” na “mente dos consumidores”, sendo fiel ao jargão corporativo, que interpretam a obra de antemão para a opinião pública. Neste diapasão Murau cogita que toda a obra de Einstein tenha sido escrita por aquela língua debochada, o que, provavelmente, completa Murau, ocorreu apenas nesta única ocasião, mas foi o suficiente para que se tornasse sua imagem mais famosa e reproduzida: interessa sua veiculação em massa.

²⁴⁴ Como dirá Gregor Hens: “Gerade Bernhard, der – trotz gegenteiliger Behauptung allerseits und trotz seines unausgesetzten *name-dropping* von Pascal bis Heidegger – eigentlich ein unphilosophischer Autor ist, ein Autor, dem die größten Ideen erst Spaß machen, wenn er sie soweit aufgebröseln hat, daß sie in seiner unpräzisen, lächerlich ineffizienten Prosa beinahe nicht mehr zu erkennen sind, [...]”; G. Hens, *Thomas Bernhards Trilogie der Künste*, p. 7.

Morte social pela forma da máquina

Esta “máquina de pensar” sufoca até a morte, uma morte social que aponta para sua definitiva passagem em mercadoria. Aqui se retoma a discussão sobre o ponto de vista da morte, sob outra via de acesso. Esta acepção do conceito de morte em Bernhard foi estudada por Hans Höller já em 1973, o que mostra a coerência de seu projeto literário. Não se lida com uma morte niilista ou pessimista, de um autor fechado em si e em seu mundo: asserções como esta não resistem à análise crítica de seus textos, além de perder de vista um autor tão preocupado com a recepção e o efeito de seus textos sobre os leitores, bem como com sua inserção na cena pública.

Der Proletarier ist der Industriemensch [...] Sklave der Maschine [...] Der Kleinbürger und der Proletarier sind erbarmungswürdige, aber unerträgliche Produkte des Maschinenzeitalters und wir erschrecken, wenn wir sie vor uns haben, weil wir denken müssen, was die Maschinen und die Büros aus ihnen gemacht haben. Von den Maschinen und von den Büros ist ein Großteil, ist der größte Teil der Menschen zerstört und vernichtet worden. (AUS, 380)

Os escritórios e as máquinas atuam como sujeitos, sua forma se vê socialmente reproduzida nos homens. Não se trata de distribuição de riqueza e apropriação da mais-valia, mas do que ocorre com a forma social quando se vive numa sociedade industrial, o que não fica restrito aos trabalhadores do chão de fábrica ou aos empregados dos setores administrativos. Os donos também fazem parte disto – como o cunhado, proprietário de fábricas, teria sido destruído pelo *Weinflaschenstöpselbüro* e pelas *Weinflaschenstöpselmaschinen*: estas palavras enormes e assustadoras já anunciam a que vieram. Mas o processo não se limita àqueles diretamente ligados à produção, visto que pressupõe e promove a circulação das mercadorias, de modo que o mercado mediado pelo dinheiro totaliza esta forma, na substituição das relações sociais entre pessoas para uma relação entre coisas. Wolfsegg funciona como um empreendimento avançado do setor agrário, com escritórios cheios de pastas e máquinas de última geração, dos tratores do pai aos automóveis do irmão. O caos da modernidade não é exclusividade de metrópoles como Roma, onde se vê expresso seja pelas

greves e contexto político quanto pelo trânsito, mas também encampa a fuligem que sai das fábricas e os produtos agrícolas cotados em bolsa de valores, alvo de especulações e um dos pontos mais controversos das negociações sobre livre comércio. Assim se constitui o mundo administrado numa época em que a crise mundial econômica já se instalou e a guinada a favor das políticas “liberais” de Reagan e Thatcher representa o início do processo que culmina no quadro globalizado de hoje. Wolfsegg representa o mundo de Murau, bem à vontade no capitalismo e parte dele, como visto, num processo que encampa todos os personagens. As diferenças ocorrem apenas no modo de inserção no quadro social maior, algo como a “liberdade” dos funcionários das fábricas, que poderiam vender sua força de trabalho a quem desejassem. Relações de trabalho regidas por contratos são alheias ao contexto de Wolfsegg, com suas serviçais pinçadas a dedo dentre a camada mais pobre da sociedade austríaca.

Totalização negativa

Aos poucos o quadro vai ganhando contornos totalizadores, com todos os personagens, cada qual a seu modo, inseridos e incorporados a esta dinâmica. Com Adorno:

É quando o processo, que se inicia com a transformação da força de trabalho em mercadoria, permeia todos os homens – transformando em objetos e tornando a *priori* comensuráveis cada um de seus impulsos, como uma variante da relação de troca – que se torna possível à vida reproduzir-se segundo as relações de produção imperantes. Sua organização integral exige uma união de mortos. A vontade de viver encontra-se na dependência da negação da vontade de viver: a autoconservação anula a vida na subjetividade.²⁴⁵

Neste diapasão articula-se o conceito de morte em Bernhard, como aqui defendo, formalmente configurado no quadro das relações sociais no capitalismo. Um exemplo convincente encontra-se no texto curto *Eine Maschine*, da coletânea *Ereignisse*, livro publicado em 1969 mas escrito provavelmente entre 1957 e 1959²⁴⁶. Uma máquina nova e colossal, tida como

²⁴⁵ T. W. Adorno, *Minima Moralia*, p.201. Original em alemão de 1951.

²⁴⁶ Cf. T. Bernhard. *Obras, Werke 14. Erzählungen. Kurzprosa*, p. 556.

uma maravilha da técnica moderna, chega numa fábrica, onde é recebida com todas as honras e reverências cabíveis, numa cerimônia à qual não faltou sequer uma banda. Os engenheiros e trabalhadores receberam-na de chapéu nas mãos. O circo armado em torno dessa recepção não tem nada do tom frio e objetivo que, em geral, se empresta às novas máquinas nas fábricas: o ambiente caloroso e festivo mais se assemelha a uma relação entre seres humanos, o que não ocorre por acaso. À máquina bastava uma lubrificação a ser realizada a cada 14 dias, trabalho este reservado a uma das funcionárias que, num escorregão infeliz, acaba decepada pela máquina. As outras funcionárias, atônitas e horrorizadas, não esboçam qualquer reação, nem sequer gritam, e por fim manuseiam a cabeça como faziam de costume com os pedaços de borracha normalmente cortados pela engenhoca. A última a embala como produto final, com o que o texto chega a seu termo.

Essa máquina, alegoria de um *Moloch* moderno, exige sacrifício. A conduta das outras funcionárias chama a atenção: petrificadas, nada fazem senão realizar mecanicamente (com duplo sentido) as seqüências de seu trabalho, tratando a cabeça da colega como um produto da linha de montagem. Esta é uma das leituras possíveis: a “morte” destas funcionárias dentro deste sistema é um seu pressuposto: todas estavam alijadas da condição de sujeito, restando como única reação embalar o “produto” que, passando por cada uma delas, realiza na prática, de modo macabro, a relação social entre elas. Assim Bernhard figura a passagem à mercadoria: a funcionária, viva, não se relacionava com as outras, mas com a máquina; com sua morte, as mulheres a tocam, posto que “ascendeu” ao nível de produto. Com Adorno:

Quanto mais imediata é a sua decisão, tanto mais profundamente sedimentada está, na verdade, a mediação: nos reflexos de pronta resposta, desprovidos de resistência, o sujeito extinguiu-se por completo.²⁴⁷

Deste quilate é a extinção no romance homônimo. A morte equivale a “pifar”, ainda com Adorno, com o que a linguagem das máquinas toma conta do corpo humano; não se trata de simples metáfora, mas de forma. O homem moderno não morre, mas “pifa”, o que tem conseqüências das mais graves. A

²⁴⁷ T. W. Adorno, *op. cit.*, p. 202-203.

reação quase reflexa (imediate) das outras funcionárias explicita o quanto esta mediação está sedimentada, e como o processo já foi levado a cabo quase por completo. Assim estão abertas as portas para a penetração da morte administrada em massa:

Só uma humanidade à qual a morte tornou-se tão indiferente quanto seus membros, uma humanidade que morreu para si mesma, pode infligi-la administrativamente a incontáveis indivíduos.²⁴⁸

A alusão ao nazismo é direta: tanto como tema quanto, mais importante, na condição de forma social que propiciou este estado de coisas, constituindo-se como a trama e a urdidura do romance *Auslöschung*. Resultado parcial desta fatura: a forma social subjacente a esta realidade e presente nessa forma literária está diretamente envolvida com as condições de possibilidade do surgimento daquela máquina de assassinar com máxima eficiência e mínima comiseração. A guerra “limpa” pela tecnologia dos dias de hoje realiza esse objetivo inteiramente, posto que o extermínio torna-se totalmente abstrato. Os potentes helicópteros da família Apache, por exemplo, voam de preferência à noite, por vantagens óbvias: eles usam câmeras de infravermelho para se orientar, abrindo mão da visão direta, e desta feita voam e atiram por monitores. Neste caso, apertar um botão e causar a morte de milhares de pessoas em Bagdá ou Beirute assemelha-se mais a um videogame do que a uma destruição real. A distância na faixa das centenas de quilômetros entre o apertar de um botão e a explosão de uma bomba leva à abstração da matança, caracterizada como “guerra limpa” pelos detentores da tecnologia, que não sujam as mãos de sangue nem a consciência de culpa. Este quadro move-se dentro do diagnóstico de Adorno, do alheamento e indiferença das pessoas em relação às outras. Deste modo, como base para o surgimento da experiência real do Holocausto não se pode recorrer à insanidade de alguns ou mesmo de um povo, mas à forma social ainda vigente, e pior, levada adiante em sua dinâmica alienante: um exemplo disso é a quase impossibilidade, hoje, de sentimentos de classe entre os trabalhadores, avaliados individualmente para obter melhor desempenho, que culminam no homem-corporação, no Você-SA.

²⁴⁸ T. W. Adorno, *Minima Moralia*, p. 204.

Não se fala de nazismo em *Auslöschung* apenas no âmbito temático, história pessoal do pai e da Áustria, mas principalmente em termos formais, de onde tira sua força e pungência; veremos que o nazismo seria de nascença nos pais, segundo Murau, com o que afiança ser uma questão social mais profundamente desenvolvida, no mínimo no século XIX, quando nasceram os pais, e não uma questão restrita à história do século XX.

Esta morte ocorre quando todos os seus membros já passaram pelo processo de socialização capitalista, por este esvaziamento e isolamento seja das condições de trabalho, seja pelo processo de mediação pelo dinheiro, que assume a forma de sujeito, como a máquina deste texto curto de Bernhard, que lembra a metáfora da máquina comedora de homens na *Metrópolis* de Fritz Lang. Com uma grande diferença: lá, a máquina demoníaca ganha traços humanos; no texto de Bernhard, a máquina nunca se mostrou outra coisa: são os homens que se aproximam dela, é a forma social expressa pelas fantasmagorias da mercadoria que penetra o homem, até sua aniquilação completa, invertida no discurso capitalista para liberdade completa. Nesta perspectiva deve-se compreender o conceito de morte em Bernhard. Com Höller, falando a respeito da poética de Bernhard: “Der Tod, der alte topoihafte gesellschaftliche Gleichmacher, übernimmt provokatorisch den Platz in der Gesellschaft, der dem Geld wie selbstverständlich überlassen ist.”²⁴⁹

Assim espero esteja claro que esta concepção de morte não implica em fuga da realidade, mas em mergulho nela. A morte não mais iguala os desiguais, como no nivelamento de todos perante Deus do feudalismo; as pessoas constroem sua identidade sob o signo da equivalência geral, pelo menos no papel, numa sociedade burguesa. Esta equivalência não significa contudo igualdade, mas indica a permutabilidade e indiferença completa. Com o desenvolvimento do processo, ocorre a progressiva desvalorização destas pessoas, para usar um termo caro à economia, de tal sorte que mesmo a morte perde em efeito, na medida em que acaba com o que já estava aniquilado.

A morte dos indivíduos já tornados “iguais” na Revolução Francesa (quando a forma do indivíduo burguês já se anunciava, da estirpe da equivalência do dinheiro, da permutabilidade, etc, mas isto ainda não era

²⁴⁹ H. Höller, *Kritik einer literarischen Form*, p. 128.

visível) pela guilhotina – que servia para reis e soldados indistintamente – será “citada” no texto *Eine Maschine*, em chave negativa, pois aqui a forma subjacente está explícita. Vale lembrar o início do texto: “Eine Maschine, die wie eine Guillotine ist, schneidet [...]”²⁵⁰. Como é típico na obra de Bernhard, a citação procura subverter e reler o citado, em perspectiva crítica: a mitologia por trás daquele sonho de revolução e o seu fracasso ficam ambos explícitos por esta alusão, e remetem à verdade formal dessa igualdade: iguais na extinção, na irracionalidade da máquina que assume *status* de sujeito da ação e do papel relegado ao homem, seu braço mecânico. A totalização negativa se completou, e o ponto de vista da morte configura-se como uma necessidade para conferir autenticidade à narrativa, em termos formais.²⁵¹

A morte do já aniquilado perde em potência, tornando-se mesmo ridícula e risível. “[...] es ist alles lächerlich, wenn man an den *Tod* denkt.”²⁵² Esta frase, cunhada pelo autor por ocasião do recebimento de um prêmio literário em 1968, será tomada por muitos críticos como uma de suas frases fundamentais. Adorno afiança que um certo tipo de produção da indústria cultural faz da morte cômica, a partir do momento em que a morte, “sendo percebida apenas como excreção de uma criatura viva do grupo social, este finalmente a domesticou: o fato de morrer não é senão a confirmação da absoluta irrelevância de um organismo natural diante do absoluto social.”²⁵³ Levando em conta esses desenvolvimentos formais no capitalismo, pode-se ler aquela frase de Bernhard não como uma alternativa e uma mudança de ênfase dentro da obra, passando da morte para o riso, mas perceber a comicidade penetrando o conceito de morte. Como se lê na seqüência do texto para agradecimento pelo prêmio:

Man geht durch das Leben, beeindruckt, *unbeeindruckt*, durch die Szene, alles ist austauschbar, im Requisitenstaat besser oder schlechter geschult: ein Irrtum! [...]
Wir [austriacos] haben nichts zu berichten, als daß wir erbärmlich sind, durch

²⁵⁰ T. Bernhard, “Eine Maschine”, em *Ereignisse*, p. 211.

²⁵¹ A “citação” de Goethe, como exemplo maior, e da tradição em geral, opera sempre em chave negativa na obra de Bernhard, como subversão, como releitura carnalizante. A citação, implícita ou explícita, é central para o projeto estético de Bernhard, e numa tacada a valoriza, pela menção, e a desqualifica, pela inversão ou subversão. A desconfiança da tradição é a base para a sua recuperação pela citação, que se arvora em história revista.

²⁵² T. Bernhard, “Rede”, em A. Botond (org), *Über Thomas Bernhard*, p. 7.

²⁵³ T. W. Adorno, *Minima Moralia*, p. 203.

Einbildungskraft einer philosophisch-ökonomisch-mechanischen Monotonie verfallen.²⁵⁴

Tudo é intercambiável sob esta forma social e o resultado final vê mesmo a morte como cômica e risível. Essa associação entre morte e riso de fato tem destaque na obra de Bernhard. Em sua primeira peça, *Ein Fest für Boris*,²⁵⁵ a morte deste personagem ao final da peça provoca uma gargalhada aterrorizante da personagem A Boa (*Die Gute*). Esta personagem faz dos aleijados miseráveis suas marionetes, meros produtos a seu dispor, com a função de humanizá-la, para que possa assumir o papel de misericordiosa. Mas este uso da miséria não passa incólume pelos próprios aleijados, personagens dos mais complexos. Suas entradas são marcadas como O aleijado mais velho, Aleijado jovem, Quatro aleijados, por exemplo (*Der Älteste Krüppel, Junger Krüppel, Vier Krüppel*). Eles falam em jogral, com frases marcadas pela ironia e, assim, pelo duplo sentido, num diálogo velado com o público. Esta ironia beira o grotesco, especialmente no que tange a ridicularização da própria miséria. Seus nomes, ditos pelos próprios, aludem à permutabilidade completa entre eles: Ernstludwig, Ernstaugust, Karlernst, Ernstludwigaugust, Karlludwigviktor, Karlviktor, Karlaugusternst, Karlviktorernst, Ernstaugustkarl: são combinações de Karl, Ernst, Viktor e August, formando nomes próprios que, de próprios, não tem nada. Estes personagens não são realisticamente concebidos, antes tem traços que os ligam à tradição do *Altwiener Volkstheater*, com seus personagens tipificados, influência da *Commedia Dell'arte* italiana. Com sua fala e canto, recheados de ironia e deboche, eles expõem não apenas a própria condição, mas também a da personagem A Boa, evitando ao máximo fazer de si mesmos personagens dignos de comiseração, ou, noutras palavras usadas em *Auslöschung*, fazem de tudo para impedir que venha à tona a malfadada “sentimentalidade burguesa”. Essa sentimentalidade empática sufoca qualquer laivo crítico. Murau também condena com veemência a sentimentalidade burguesa e impede que esta aflore em relação a ele, o que caracteriza a relação que

²⁵⁴ T. Bernhard, “Rede”, em A. Botond (org), *Über Thomas Bernhard*, p. 7.

²⁵⁵ T. Bernhard, “Ein Fest für Boris”, em *Stücke 1*, 1988.

mantém com o leitor, que vê o seu desnudamento em público pela exposição dos bastidores desta *Auslöschung*.

Voltando à peça: mesmo a alcunha de A Boa, atribuída a ela com ironia por um dos aleijados, será assumida por ela como positiva, pois não percebe a ironia. Esta personagem “comprara” Boris para marido, salvando-o do asilo dos aleijados, e só faz humilhá-lo, no fio da navalha entre o sarcasmo e o sadismo. À empregada Joana, submetida a todo tipo de capricho, humilhação e anulação pela Boa, resta apenas o apego por Boris, retribuído pelo mesmo. A Boa permite sua aproximação para potencializar sua dor, apreciada em silêncio. A mutilação física, também da Boa, aponta pra mutilação espiritual e, mais profundamente, para a forma desta relação de dependência, sarcasmo, desprezo, aniquilação mútua e mercadorização completa de todos os personagens, achincalhados por ela e pela sociedade. Tome-se como prova cabal disto a cena em que os aleijados contam que suas camas, já pequenas devido à sua falta de pernas, serem feitas sob medida, de modo que cada um não caiba na sua cama por poucos centímetros. Os aleijados não conseguem esticar seus corpos nem nas camas, permanecendo sempre curvados e deformados (mais do que já o são), sempre por poucos centímetros, num cálculo perverso. A otimização econômica capitalista chega a todos os recônditos e não conhece limites para sua lógica implacável. Não há lógica para que assim seja, ficando a resposta no limbo entre o desinteresse burocrático da Instituição, levando em conta sobretudo a racionalização do espaço e dos gastos com material, e o desprezo puro e simples, próprio desta forma social, que descamba em maus-tratos para os que não podem produzir nem detém capital, que são considerados culpados no tribunal erigido pelo capitalismo, pecadores neste capitalismo como religião²⁵⁶.

A festa para Boris realiza-se como um ritual em que se encena esta morte, figurada na morte de Boris, que após bater num ritmo frenético em seu tambor, cai morto com a cara na mesa, sem que ninguém dê por isso. Todo este cenário culmina com a banalização desta morte, e com a sua comicidade,

²⁵⁶ Aqui se encontram ecos tanto da análise de Max Weber em *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, onde se diz que todas as pessoas devem lutar ao máximo para conseguir realizar a sua vocação, em alemão, *Beruf*, chamamento religioso traduzido por trabalho por Lutero; assim, os que não o fazem são culpados do próprio infortúnio e, ainda mais, pecadores. Outro texto interessante para este debate é *Kapitalismus als Religion*, de Walter Benjamin, GS VI, p. 100-101.

representados pela gargalhada aterrorizante de A Boa, quando sozinha em cena, fechando esta “dança da morte” capitalista. Esta morte aparece em *Auslöschung* especialmente na figura das irmãs, mas também do pai e do irmão. Não há como não ver na caracterização da mãe por Spadolini como “A bondade em pessoa” (*Die Gute in Person*) traços desta personagem da peça de 1970, ambas controlando com mão de ferro suas marionetes.

“O mal personificado” ou “A bondade em pessoa”? A mãe segundo Murau

Na crítica sobre *Auslöschung*, não são poucas as tentativas de enquadrar na conta da encarnação do mal, seguindo uma expressão do próprio narrador (AUS, 569), mas que resulta numa leitura apressada e errada desta relação difícil. As invectivas de Murau contra a mãe, em particular, e contra o feminino, em geral, não podem ser vistas em termos absolutos. Murau se lembra do “elemento feminino” na cozinha como um dos lugares amados da infância, antes da Kindervilla. A escritora Maria destaca-se como uma das figuras decisivas na composição do texto, constituindo-se como uma instância ética, afetiva e de senso estético do mais alto gabarito, única com poder de veto sobre os escritos do narrador (AUS, 542).

A mãe é uma personagem complexa e fundamental no romance, não se restringindo à mera representação categórica do mal. O antagonismo de Murau com a mãe chega a ser uma disputa pela amizade/amor de Spadolini, que nutre excelente relação com ambos. Murau sente-se muito mais próximo da mãe do que do pai, e em várias passagens age e pensa como ela, assumindo suas posições. Ao passar por ela, pretende extingui-la e a si mesmo.

Devo defender esta tese com veemência, dado que uma interpretação que recebeu muito destaque na crítica vê os personagens femininos, na obra de Bernhard em geral, como a expressão da misoginia do autor – nivelando completamente o autor às suas personagens, o que beira o absurdo – o que, a meu ver, erra tanto num caso quanto no outro. O livro de Endres ataca Bernhard com um verdadeiro panfleto feminista, perdendo de vista que os narradores de Bernhard estão longe de serem porta-vozes de suas

concepções, por um lado, e que a dinâmica formal das obras mesmas não permite enquadrá-las em categorias maniqueístas e petrificadas²⁵⁷.

No caso de *Auslöschung* esta perspectiva não se mantém em pé. Criticando a leitura de Endres, Tabah²⁵⁸ defende o momento diferencial constitutivo do feminino em Bernhard, que serviria para conferir contornos ao *Eu* masculino, lutando por conseguir e garantir uma identidade e, assim, salvar-se. Tabah argumenta que esta salvação, ao fim e ao cabo, não se realiza, o que põe por terra os propósitos do narrador, que termina fracassado. Deste modo Bernhard desmascararia a leitura do feminino sob a ótica de Murau e, de quebra, o sonho da racionalidade e autonomia masculinas como ficções patriarcais. Até aqui vai seu argumento.

Com efeito, este aspecto constitutivo ganha em expressividade quanto maior for a virulência dos ataques; estes chegam, em *Auslöschung*, ao nível da caracterização da mãe como a personificação do mal, como mencionado. Uma leitura mais atenta, porém, mostra que esta abordagem não encontra sustentação neste romance, onde a figura da mulher e a da mãe não se resumem ao negativo, como defendido acima.

Tabah faz um esforço tremendo para apoiar sua tese na cena do sonho de Murau. (AUS, 215-27) Neste sonho, Maria troca de sapatos com Eisenberg e calça suas botas, o que Tabah apressadamente caracteriza como um processo de masculinização de Maria, que a faria imune aos ataques ao feminino. Mas este caminho mostra-se forçado e errado; se se aceita esta hipótese, então Eisenberg, ao vestir os sapatos de Maria, assumiria também traços femininos. Sendo este o único personagem que pode ombrear em caráter, inteligência e amizade com Maria, não se vai longe com este argumento. Tabah simplesmente ignora que Eisenberg calça os sapatos de Maria, o que é bom para seu propósito, mas ruim para se entender o romance. Com Marquadt, criticando Tabah: „Der ganzen Wahrheit kommt man erst auf die Spur in der Zusammenschau der einzelnen unversöhnlichen Perspektiven verschiedener Personen, oder aber der gleiche Person zu jeweils

²⁵⁷ R. Endres, *Am Ende angekommen. Dargestellt am wahnhaften Dunkel der Männerportraits des Thomas Bernhard*, 1980.

²⁵⁸ M. Tabah, "Geschlechterdifferenz im Werke Thomas Bernhards", em M. Huber e W. Schmidt-Dengler (orgs), *Wissenschaft als Finsternis?*, p. 133-144.

verschiedenen Zeitpunkten.”²⁵⁹ Aqui o terreno por excelência de *Auslöschung*: tanto as vozes dissonantes de Spadolini, Gambetti e Maria, que não são meros porta-vozes de Murau, quanto as mudanças radicais do próprio narrador perfazem um quadro bem mais complexo do que aquele pintado por Tabah, cujos argumentos são em parte pertinentes, ressalva essa que não cabe ao texto de Endres, que cai numa das armadilhas que o texto coloca, ao perder de vista o movimento antitético e complexo do todo. Gostaria de reforçar que esta linha argumentativa vale sobretudo para o romance *Auslöschung*, onde surgem personagens com vozes relativamente próprias, em número não equiparável em nenhuma outra de suas obras. Em *Alte Meister* a perspectiva é bem outra, tornando-se difícil identificar onde termina o discurso de Reger – que nem mesmo narrador é – e começa o dos outros personagens. Em *Holzfällen*, sobra pouco ou nenhum espaço pra fugir do narrador, que deturpa e ridiculariza a tudo e a todos, de modo que o procedimento de usar os outros como objetos da sua constituição impede qualquer distância entre este narrador e seus personagens.

Marquardt, por seu turno, resume toda a estrutura da obra à sua constituição antitética. Quero crer que haja, mais do que isso, uma outra dinâmica, que perfaz a passagem no outro seguida da aniquilação desta posição, realizando a extinção na forma de uma auto-extinção do narrador. Por mais que negue e acuse, Murau é filho de Wolfsegg e apresenta sobretudo os traços da mãe. Ele realiza várias auto-extinções em seu processo de formação como personagem de linguagem, sendo esta a sua tônica, o que aprendeu, acima de tudo, com a mãe, que a todos conforma e controla, o que não exclui o próprio narrador. A mãe será caracterizada ao longo da narrativa como mentirosa, burra, cobiçosa, ardilosa, adúltera, nazista, enfim, como o mal personificado, criando uma figura quase alegórica representando o mal.

Mas o próprio narrador admite consistir um erro atribuir toda a culpa a ela, alojando tudo o que apresenta a chancela do mal sobre as costas da mãe, **mas assim mesmo o faz e o mantém**, pois este procedimento falso “facilita as coisas” pra ele:

²⁵⁹ E. Marquardt, “Die halbe Wahrheit. Bernhards antithetische Schreibweise am Beispiel des Romans *Auslöschung*”, em, *op. cit.*, p. 87.

Aber es wäre völlig unsinnig, ihr allein die Schuld an diesem Bösen in die Schuhe zu schieben, wie wir das tun, weil wir keine andere Wahl haben, weil uns ein anderes Denken viel zu schwierig ist, zu kompliziert, einfach unmöglich, wir vereinfachen die Sache und sagen, *sie ist ein böser Mensch, unsere Mutter*, und haben daraus einen lebenslänglichen Gedanke gemacht. (AUS, 298)

A dificuldade, aliás impossibilidade, de se conhecer o todo e suas relações íntimas, o leva a falsear a realidade, por assim dizer, sem o menor escrúpulo. Este é o procedimento que fará da mãe uma alegoria e fonte do mal no romance, que já apresenta isto como um erro. Não é demais lembrar que seu corpo, às vezes parte dele, serve como alegoria da história austríaca recente, como no torcicolo permanente que ganha quando vai retirar a bandeira suástica da janela de Wolfsegg, poucas horas antes da chegada dos americanos: as referências ao seu pescoço enorme e deformado se acumulam ao longo da narrativa, seja nas fotos que o narrador tem em mãos na primeira parte do romance, seja no episódio da bandeira, seja na decapitação da mãe e, ainda, no quadro de Nossa Senhora, pintado na Meierei, que tem um pescoço impossível, irreal. Para o romance, não é mera coincidência esta dupla função da mãe, que merece menção.

O narrador simplesmente abandona o projeto de tratar da fonte real deste mal, com o que alude ao que está escondido no romance como chave para entrar em sua arquitetura complexa, sendo em verdade aquilo que mais interessa: estas conexões e relações que, se não são feitas às claras na trama do texto, o são às escuras, de modo que o romance deve ser lido pelas suas ausências, pelos seus desvios e faltas, sempre de modo indireto: “Das Zögern ist meine Art, das mich vorher auf einen günstigen Betrachtungsposten zurückziehen läßt. Ganz einfach das Indirekte ist mir angemessen.” (AUS, 333). Estas frases, ditas pelo narrador em primeira pessoa, cabem também à instância em terceira. Isto inclui as múltiplas divagações do narrador, a falta de um fio narrativo claro, a metalinguagem, o uso das alegorias (sempre indiretas), das alusões, resultando numa escrita que almeja iluminar os bastidores, os porões de sua própria criação. Esta passagem sobre a mãe acaba se constituindo como um dos pontos-chave do romance.

A menção estrutural ao todo das relações sociais, decisiva para a forma do romance, porém inacessível, insinua-se numa locução aparentemente

secundária que, por esta argumentação, atinge o centro nevralgico da estruturação do romance: “e tudo o que a ele estiver relacionado”. (*und alles Dazugehörende*) (AUS, 650). A narrativa não se restringe à Wolfsegg, nem à doação, mas também a tudo *que esteja relacionado* a Wolfsegg, ou seja, todo o contexto e a história que dão sentido a Wolfsegg, como criação literária.²⁶⁰ Na remissão a este todo se encontra a origem deste mal, que não é a mãe, mas algo muito maior, que pode, no máximo, ser alegorizado na figura da mãe, o que resulta noutra coisa bem diferente. É apenas aparente o desprezo a que o narrador relega o leitor, ao deixar uma acusação falsa vigorar a despeito do interesse que o tema suscita: o livro trata deste tema, mas em nível formal, o que garante o acerto da fatura final. Isto é mais do que se restringir às antíteses construídas pelo autor/narrador, como faz Marquardt, como se elas bastassem a si mesmas. Embora suas considerações sejam pertinentes, não chegam aos pontos-chave para o entendimento da narrativa.

Murau vai mais longe: se escrevesse um livro tratando da culpa das mães (e não apenas da dele) seria declarado mentiroso ou bobo, pois o mundo não aceita fatos, mas apenas a inverdade e a hipocrisia. (AUS, 299). Que se deixe de lado a crítica às mães, que o narrador ainda torna relativa, dizendo que suas afirmações valem para a maioria das mães (ou seja, não para todas). Importa pois o texto *Die Mütter*, que não poderia ser escrito, aparece, assim como a própria *Auslöschung*, como uma necessidade, embora ainda não escritos: o não-fazer torna-se um fazer. Aqui se tem o ataque incondicional às unanimidades, quaisquer que sejam. “In Wahrheit werden in dieser Welt die Tatsachen ignoriert und die phantastischen Ideale für Tatsachen erklärt, weil das politisch nützlicher und angenehmer ist, als das Gegenteil, Gambetti.” (AUS, 300). Em verdade, nesta *Auslöschung* está presente este *Die Mütter*, exatamente contra o conselho de Murau a Gambetti, de que estes pensamentos deveriam ser pensados em segredo. De fato, Bernhard e esta *Auslöschung* não recuam diante da acusação de bobo ou mentiroso, ou a de

²⁶⁰ A epígrafe do capítulo sobre a escrita da história traz uma citação de *Auslöschung* na qual se vê tematizada pelo tio Georg, e encampada por Murau, uma concepção de História como a vista nesta passagem, e que orienta todo o romance: “Die Geschichte interessierte mich, aber nicht so, wie **sie** sich für unsere Geschichte interessierten, sozusagen nur für die als zu Hunderten und zu Tausenden aufeinandergelegten Ruhmesblätter, sondern als Ganzes”. (AUS, 57)

machista (Endres), e a crítica já está embutida no texto, em que reconhece que tais assertivas sobre as mães teriam uma determinada recepção.

O mesmo procedimento adotará Bernhard numa entrevista a Krista Fleischmann, falando mal das capacidades intelectuais e sentimentais das mulheres, sem ceder ao discurso politicamente correto mesmo quando incitado pela entrevistadora, estupefata com o que ouve, e, mesmo ciente de que fazia parte de uma armação em que o autor se colocava como personagem de si mesmo, tenta desarmá-lo para torná-lo palatável ao público televisivo desta entrevista, sem sucesso.²⁶¹ Não se deve esquecer que o nome de Fleischmann para as entrevistas havia sido uma exigência explícita do próprio Bernhard, por confiar em sua integridade e inteligência, como se lê neste mesmo livro. E ainda que Ingeborg Bachmann era considerada por Bernhard a principal escritora, entre homens e mulheres, de sua época, sendo homenageada na personagem Maria, de *Auslöschung*. Além disso, a figura mais importante na vida de Bernhard, excetuando-se o avô materno e a mãe, foi sua amiga Hedvig Stavianicek, homenageada em *Alte Meister* na figura da esposa recém-morta do personagem Reger. Nas entrevistas como aqui, em *Auslöschung*, Bernhard sabe que pisa em terreno minado, sendo chamado de bobo e de mentiroso, mas paga o preço destas provocações desprovidas de argumentos. Não se digna a escrever um ensaio sobre as mães; apenas diz que mães imaculadas são ideais fantásticos, e não a verdade, mas não justifica como chegou a isso, e pior: quando se sabe que a culpa das mães não se sustenta nem mesmo para Murau, o que resta? Resta a crítica ao discurso corrente, despretenso na aparência e validado pela unanimidade do senso comum, e avaliado como suspeito porque moldado para ser politicamente útil e agradável. A crítica à construção da realidade que passa pelo discurso científico e pelo senso comum, justificando e mantendo uma estrutura de poder, deixando de lado o campo de batalhas histórico. Tome-se por exemplo o amor pelos filhos, que nesta *Auslöschung* se desdobra em cálculo econômico (irmão Johannes), na preparação de serviços para a velhice (irmãs), em violência desmedida pela perda de controle (Murau); aqui as determinantes são históricas.

²⁶¹ Cf. K. Fleischmann, *Thomas Bernhard. Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*, p. 64-69.

Mas esta perspectiva dura e crua não exclui o amor, e Murau não reserva apenas pedras à mãe. Num determinado momento, Murau lembra que, aos sábados, ajudava a mãe a organizar a correspondência de Wolfsegg, ali pelos 9 e 10 anos de idade:

Dann war es auch vorgekommen, daß sie selbst [a mãe] mir ein freundliches, ja sogar ab und zu ein liebevolles Wort sagte. Daß ich die Mutter ja auch liebe und tatsächlich mit größter Innigkeit, war mir während dieses Briefordnens oft vorgekommen, wenn ich sie von der Seite her beobachtete, empfand ich ihr Gesicht als ein schönes, während es mich sonst immer wegen seiner Gewöhnlichkeiten irritiert hatte. Die Schreibtischlampe, die sie brennen hatte und die ein sehr schwaches Licht auf ihr Gesicht warf, hatte dem Gesicht meiner Mütter gut getan (...). (AUS, 265).

Esta relação dúbia, entre o amor e o ódio, opera nas entrelinhas de cada frase mais ácida e cheia de *pathos* contra a mãe ou as mães. Nesta cena, diz que a mãe recolhia a mão de seus cabelos quando dava por si que não acariciava Johannes, com o quê os ataques à mãe se tornam uma expressão desesperada de amor. Por um instante ele, Murau, ocupara o espaço de Johannes, mas logo em seguida fora destituído dele.

Murau pretende ocupar o espaço da mãe, aproximando-se dela em seu comportamento e discurso. Em primeiro lugar, Murau tem uma índole mais próxima da mãe do que do pai, o que ele mesmo reconhece: “Er [Johannes] ist tatsächlich in allen unserem Vater ähnlicher gewesen, als unserer Mutter, während ich mehr der Mutter nach gewesen bin von Anfang an [...]” (AUS, 89). A relação conturbada com a mãe implica uma briga de morte com esta, que pretende dominar a tudo e a todos, e o consegue, com exceção dele mesmo. O pai, o irmão, as irmãs, Spadolini, todos estes sucumbem à mãe, de uma forma ou de outra (AUS, 122). Mas não o narrador, que se coloca em pé de igualdade com ela, desafiando-a, por mais que a renegue ponto por ponto.

A relação com Spadolini é um bom exemplo disto. Ela é descrita de modo completamente diferente por Murau e por Spadolini. Este a chama de “*die Güte in Person*” (a bondade personificada) (AUS, 570), o extremo oposto da avaliação de Murau. Não obstante isso, Spadolini goza da mais alta estima e sua fala tem autenticidade, mesmo quando se ocupa de falsificar ao máximo a

mãe, a ponto de subestimar a inteligência de Murau e das irmãs (AUS, 579). Com a morte da mãe, o caminho para uma amizade mais profunda com Spadolini fica aberto. “Möglicherweise, sagte ich mir, ist der Tod der Mutter jetzt die Möglichkeit, die Freundschaft mit Spadolini zu erneuern, sie sogar noch zu festigen, sie mir vollkommen frei zu machen.” (AUS, 499). Ganhar a disputa com a mãe e tomar o lugar dela também fazem parte do cálculo de seu futuro pós-enterro. O narrador cogita que Spadolini agora se aproximaria dele, usando a mãe como desculpa, para que ele passe a financiá-lo em lugar da mãe. Embora o narrador repudie este pensamento por considerá-lo repulsivo, todas as relações em *Auslöschung* ostentam a rubrica do dinheiro: a família o chama de parasita e afirma que gasta somas astronômicas para sustentá-lo, Georg recebeu sua parte em dinheiro para sair de Wolfsegg, o narrador acompanha diligentemente as remessas de dinheiro que o financiam (AUS, 205), as aulas de Gambetti são bem pagas, a mãe é uma consumidora inverterada, e por aí afora. Spadolini soma apenas mais um nesta malha que a todos envolve. Por sinal, gastar quantias absurdas com roupas caracteriza tanto a mãe (AUS, 121) quanto o narrador (219), embora este critique aquela por ser perdulária.

Murau assume o discurso e a ação da mãe: o projeto de aniquilamento das irmãs

O episódio mais ilustrativo, no entanto, ganha expressão na maneira como Murau trata as irmãs, quando assume inteiramente o discurso e dicção da mãe. A mãe as fez marionetes, vestidas como bonecas, e com a função de cuidar dela na velhice (AUS, 64). “Ihre Töchter waren nie etwas anderes gewesen als Puppen für ihre Spielleidenschaft” (AUS, 122). Mas logo a voz do narrador encampará a da mãe no que tange às suas irmãs, repondo tudo o que havia sido atribuído à mãe, como deformação, e procurando com esta passagem fazer destas avaliações verdades irrefutáveis, ao melhor estilo oportunista deste narrador insidioso. Já imbuído deste propósito, Murau as anula como indivíduos, ao não conseguir diferenciar a voz das duas, que se apresentariam como gêmeas, embora não o fossem. Um outro ponto merece menção pela crueldade e sadismo explícitos:

Fortwährend husten sie, ich kenne sie nicht anders, einmal husten sie in Wolfsegg von oben herunter und dann wieder von unten herauf, aber dieser Husten ist kein ernstzunehmender, kein tödlicher, es ist, als wäre dieser Husten ihre einzige Leidenschaft, ihre bequemlichste Lebensunterhaltung. (AUS, 61)

Terrível; uma outra palavra não conseguiria descrever o quadro que Murau pinta de suas irmãs e sua tosse, tida como a única paixão delas. A paixão é uma tosse, uma doença; Murau chega a ser grotesco nesta caracterização, pior do que procedera com os pais e com o irmão. Murau faz graça e pouco caso com a desgraça das irmãs, pois a tosse como paixão apresenta tons cômicos. Uma centena de páginas depois comentará, quase *en passant*, que às irmãs estavam reservados pela mãe os quartos do lado norte, onde não batia sol, sempre úmidos e frios: “[...] und es ist leicht möglich, daß sie [as irmãs] ihre Anfälligkeit für Erkältungskrankheiten diesem Umstand verdanken, auf die Nordseite verbannt zu sein.” (AUS, 176). Assim identifica a origem desta tosse ininterrupta, que qualificara como paixão, na verdade resultado de uma violência desmedida, socialmente desferida em suas irmãs, mesmo que orquestrada pela mãe, com a qual o narrador coaduna. Se quando comentou a tosse foi irônico, aqui a objetividade se faz cínica, estabelecendo distância e qualificando seu desprezo pelo infortúnio das irmãs. Não custa lembrar: sempre como a mãe. A distância física dos trechos no texto procura abafar a origem histórica da enfermidade crônica, quase a naturalizando.

Esta paixão pela doença não tem nada da atração pela morte dos românticos ou da grandeza desta como uma espécie de revolta e defesa contra uma situação opressora: não se trata de uma doença mortal, como o narrador faz questão de frisar. Mesmo a dignidade da doença terminal lhes é negada: não podem nem mesmo morrer. Pouco notadas pela crítica, que se concentra na figura da mãe, do pai, do irmão e de Georg, no âmbito familiar, as irmãs são o resultado mais bem-resolvido do desenvolvimento sob as condições dadas, seja do espaço reservado às mulheres, seja da impossibilidade de se tornar um sujeito com identidade própria, nem que seja pela extinção; às irmãs é reservado um desprezo universal, e praticamente não sobra comiseração ou possibilidade de salvação para elas, diferentemente do que ocorre com os

outros personagens. Pouco é dito sobre o fato delas estarem vivas e se verem privadas de Wolfsegg.

As irmãs não se desenvolveram, não tiveram forças de romper com Wolfsegg. (AUS, 60). Deste modo resume Murau, direta e objetivamente, a condição das irmãs no cenário familiar. Porém, quando ocorre a primeira tentativa de rompimento e Caecilia casa-se com o “fabricante-de-rolhas-de-vinho-de-Freiburg”, Murau a espicaça tendo em vista uma suposta falta de consideração com a mãe: “[...] was ich ihr [Caecilia] gesagt habe, Hände weg von dem Weinflaschenstöpselfabrikanten, Hände weg von dieser perversen Art von Gemeinheit gegen die Mutter.” (AUS, 425). O casamento será então qualificado apenas como uma perversidade contra a mãe, deixando de lado quaisquer considerações sobre Caecilia. Ele a julga pelos moldes da mãe, chegando a dizer que pensava exatamente como ela a respeito da inconveniência deste casamento, o primeiro ato de insubordinação de Caecilia em toda a vida (AUS, 376). Um ato de impertinência e contra todas as expectativas, uma vez que as duas haviam sido privadas de todos os meios para obter sua independência, inclusive materiais, como roupas, sapatos, dinheiro, para ir a qualquer lugar.

Quando se fala de dinheiro, este mediador universal, Murau tem a frase certa pra mostrar que, mesmo como mercadorias, suas irmãs não valem nenhum investimento: “Es ist wahr, dachte ich, die Schwestern haben immer am allerwenigsten gekostet, aber sie sind auch nicht mehr wert, dachte ich.” (AUS, 604). O discurso da mãe resplandece nesta frase bem ao estilo pequeno-burguês, da relação custo-benefício de um dado investimento, medido em dinheiro. Resta apenas o exercício indiscriminado do poder e a transformação em marionetes, projeto que acaba por elevá-lo ao nível da mãe. Depois de levá-las à Kindervilla e comentar seu projeto de renovar este prédio, e depois, numa correria enlouquecida, fazê-las abrir todas as janelas para entrar ar fresco, resultando no seu (delas) esgotamento físico e psicológico, Murau as mira e fulmina, em pensamento: “Sklavisch hatten sie gleichzeitig ihre Köpfe in Richtung auf die Berge gewendet, wie wenn sich zwei aneinandergeschaltete Puppen nach den Bergen in die Ferne gewendet hätten, dachte ich. [...] Ich hatte sie vollkommen in der Hand.” (AUS, 465). Neste momento ele assume não apenas o discurso da mãe, mas também o espaço

dela em relação às irmãs, com o que completa a passagem. Mas, na frase seguinte, o afastamento já esperado: “Ich empfand das aber nicht als einen Triumph, sondern als eine unerträgliche Belastung.” (AUS, 465). Deste modo, Murau também passa pela mãe, burguesa ascendente, no dizer do pai aristocrata, *die Frau von unten* (AUS, 175), e extingue esta posição.

Os serviçais *von Unten* têm a sua vez: a cozinheira e os jardineiros

Há um episódio ilustrativo de um dos modos como Murau realiza esta dinâmica de passagem pelo outro e extinção desta posição no trato com os serviçais. Indo à cozinha tomar café, lê com avidez os jornais acerca do acidente automobilístico familiar. Ao terminar, a cozinheira volta e pergunta ao agora Senhor (*Herr*: AUS, 408) se ele se interessaria em lê-los. Num primeiro momento, Murau se torna senhor de Wolfsegg pelas palavras dela, e se ressentido disso, posto que este título caberia ao pai e estava fadado ao irmão. Mas ao responder que não queria lê-los, incorre numa mentira que o rebaixa à cozinheira: ele conjectura que ela percebeu sua mentira. Sentindo-se acuado, passa a rogar imprecações em pensamento contra ela, com o que se nivela à cozinheira, travando com a mesma uma luta de olhares, que só pode ser registrado, evidentemente, na conta do narrador, que assim interpreta a situação constrangedora. Cada um deles teria cometido uma infâmia:

[...] sie zeigt ihrerseits eine Niederträchtigkeit, dachte ich, ihre Gemeinheit, indem sie mich so forschend anblickt. [...] Andererseits wußte ich mich in einer viel peinlicheren Lage, denn meine Gemeinheit war die erste gewesen, die ihrige ja nur die Reaktion auf die meinige,[...] (AUS, 410).

Neste momento os dois estão em pé de igualdade e a ferocidade com que Murau ataca a cozinheira, sempre em pensamentos, mostra o grau do temor deste nivelamento com alguém inferior. Mas esta equivalência será desfeita num átimo: “Einen Augenblick haßte ich sie. Dann aber sah ich, daß sie vor mir Angst hatte, was mich ihr gegenüber augenblicklich eine andere, keine direkte Haßstellung mehr einnehmen ließ [...] (AUS, 410). Num piscar de olhos: assim seria uma tradução literal do termo “*augenblicklich*”, cuja raiz aparece duas vezes no trecho e remete à briga de olhares. Por este percurso repõe a distância, reassumindo o posto de Senhor (*Herr*) investido a ele pela própria

cozinheira. Ele vence a contenda pela violência, pelo uso do poder a ele concedido, visto a dependência dela deste Senhor. E que não se espere indulgência deste Senhor: “Es wäre doch nur eine unverzeihliche Dummheit gewesen, sich vor einem solchen Menschen wie der Köchin zu fürchten [...]” (AUS, 410-1).

O episódio explicita a dinâmica deste narrador, que se inicia pela sua elevação a Senhor de Wolfsegg (com o que assume o posto do pai e do irmão), seguido pela negação de Murau desta condição, e conseqüente rebaixamento ao nível da cozinheira, com quem trava então uma disputa que ele mesmo cria, no mais das vezes, entre discursos, mais do que entre personagens, o que também termina pela desautorização da voz oponente como contendedora, repondo a distância que ele mesmo havia eliminado, reassumindo a sua posição de Senhor de Wolfsegg.

Uma dinâmica bem diferente ocorre no caso dos jardineiros, com quem se afina desde criança. A crítica teima em reforçar uma visão idílica dos jardineiros ao antagonizá-los aos caçadores, o que implica num maniqueísmo duro de aceitar num romance como *Auslöschung*. Esta idealização das pessoas simples, como os jardineiros e os moradores da vila abaixo de Wolfsegg, entretanto, não tem respaldo no romance: “[...] die Unteren sind genauso verlogen auf ihre Weise, wie die Meinigen auf die ihrige.” (AUS, 336). A aproximação ao modo natural dos jardineiros acaba se mostrando como uma construção bem elaborada, que, inclusive, falha quando Murau chega em Wolfsegg para o enterro dos pais. Em verdade, esse nivelamento se dá apenas em sonhos, com o que já mostra o fracasso do projeto:

In meinen römischen Wohnung phantasiere ich mich sozusagen sehr oft zu ihnen, dachte ich, [...] mische mich unter sie, fange an, ihre Sprache zu sprechen, ihre Gedanken zu denken, [...] aber es gelingt mir naturgemäß nur im Traum, nicht in der Wirklichkeit, [...] (AUS, 336)

Assim marca a distância, com pesar, e por mais que deseje, não consegue se relacionar com estas pessoas simples que, deste modo, tornam-se as mais complicadas. Estes jardineiros não são acessíveis para ele, o que é raro no romance, restando outro campo – o do desejo e o do sonho – para que haja a passagem de um pelo outro, característica deste narrador.

Maria e Spadolini: Murau entre extremos

Também os amigos, que não são de Wolfsegg, serão envolvidos pela dinâmica do discurso de Murau. Este narrador difere, substancialmente, daquele sem-nome de *Holzfällen*. Enquanto este empresta a voz sempre com o intuito de difamar e ridicularizar o outro, o que marca por itálicos devastadores, Murau salva alguns personagens, muitas vezes dignos, como a escritora Maria, o rabino Eisenberg, seu amigo Sachi e, sobretudo, seu interlocutor oculto, aluno-mestre Gambetti. Esta perspectiva não se espraia para todos os personagens do romance, no entanto, e a família – incluindo o próprio narrador – será alvo dos ataques mais vorazes, no mais das vezes relativizados logo a seguir. O narrador deixa que as vozes e discursos dos outros ganhem corpo, nele mesmo, um Imitador de Vozes (*Stimmenimitator*) para, em seguida, aniquilar esta posição.

O bispo Spadolini, com certeza, não pertence ao grupo dos que estão a salvo. Ele e Maria se odeiam e são completamente opostos: aquela não consegue sequer escrever poemas em Wolfsegg, dado o peso da história que ali quase se respira²⁶², e na mesma Wolfsegg, Spadolini ascende e brilha como ator principal do enterro como teatro, ao lado do próprio Murau.

Maria não entende como Murau não rompa relações com o oportunista Spadolini, e Murau, mesmo concordando com suas objeções, não prescinde da grandiosidade do bispo, amante da mãe. O narrador oscila entre a moral reta de Maria e o oportunismo e falta de caráter de Spadolini: tentado e seduzido por este, concede que sua fala, mesmo quando mentirosa, soe autêntica. Ele o desmascara e afirma com todas as letras a infâmia da avaliação que Spadolini faz dos pais, falsificações como idealizações grosseiras e grotescas, inaceitáveis. São dois extremos que expressam o ir e vir do narrador Murau, que passa pelos dois. Maria nos é apresentada como a única pessoa com poder de veto sobre seus escritos, o que não é pouca coisa. “Maria ist die Unbestechliche, [...] Kein Mensch außer Maria ist imstande, mir klar zu machen, daß meine Manuskripte nichts wert sind, daß sie ins Feuer geworfen gehören.” (AUS, 542). Em sua busca pela verdade inspira-se na poesia de Maria, e por isso projeta escrever esta *Auslöschung*; título, aliás, que surge por influência de

²⁶² Numa alusão, talvez, à impossibilidade de se escrever poemas após Auschwitz, com Adorno.

Maria, que o chama de *Auslöcher*. As intenções são as mesmas que movem Maria, mas o modo de expressá-las difere drasticamente.

Murau procede como Spadolini ao escrever. Este se configura como um mistério, em certo sentido uma chave para o romance. “Spadolini ist ein Beispiel für einen abstoßenden *und* faszinierenden Menschen und wir sind uns sehr oft nicht sicher, sind wir jetzt von ihm fasziniert, oder abgestoßen, [...]” (AUS, 582) Do mesmo modo que o narrador Murau, que causa tanto fascínio quanto repúdio com sua escrita nos leitores, por sua aspiração à verdade, por um lado, e sua infâmia, por outro, expondo ambos. A caracterização da mãe feita por Spadolini, centrando forças apenas em itens secundários e acessórios, ocultando o decisivo que remete à relação amorosa entre os dois, tem o intuito de desviar a atenção de Murau e das irmãs da verdade desta relação. O modo como o bispo se expressa merece atenção.

[Spadolini] berührte und rühmte nur das Nebensächliche, das warf er uns sozusagen zum Fraß vor, [...] (AUS, 585). Wie er etwas sagt und sich dabei zur Schau stellt, nicht was er sagt, ist das, das meine Bewunderung herausfordert, dachte ich. (AUS, 555).

O narrador, atento para o procedimento do mestre, utiliza deste receituário para escrever esta sua *Auslöschung*, como já visto, pelo indireto, pelos bastidores. Mas seu objetivo é afeito ao de Maria. A expressão da verdade não prescinde da mentira e falsidade: de novo, a busca do teor de verdade da mentira leva-o ao jogo entre Maria e Spadolini. Seu desnudamento como da mesma estirpe de Spadolini leva à necessidade de sua auto-extinção para alcançar a integridade de Maria.

O cunhado “fabricante-de-rolhas-de-vinho-de-Freiburg”

Se as irmãs já estão absolutamente anuladas pela mãe e, mais do que isso, pelas condições a que foram relegadas, o que será devidamente repostado por Murau, o que se pode dizer do cunhado, tomado como instrumento de Caecilia para fugir da subjugação completa à mãe? A esta personagem estará reservada, portanto, o mais alto grau de desprezo, sarcasmo e infâmia. Este fervor será ainda potencializado pelo temor de Murau em ser obrigado a aceitá-lo como parte de Wolfsegg, com direito a assento. O cunhado representa o

burguês por excelência, com todas as deformações físicas e espirituais que se pode imaginar (AUS, 376), destruído e aniquilado pelas suas máquinas e seus escritórios (*Weinflaschenstöpselmaschinen* e *-büro*; AUS, 380), resultando no mesmo fim reservado ao pai aristocrata, porém, no caso do cunhado, o tom acusatório é mais incisivo. Sua nulidade eleva-o ao status de personificação da inação (*die personifizierte Untätigkeit*; AUS, 466), sendo caracterizado pelo andar desengonçado, pelas pernas tortas (*O-Beine*; AUS, 433), como um personagem absolutamente perdido ante uma tragédia como a ocorrida. A alcunha que Murau lhe pespega evidencia o processo que culminou em seu retrato atual, a saber, a divisão e especialização capitalista do trabalho em partes cada vez mais ínfimas: ele é um fabricante, não de qualquer coisa, de rolhas, que não servem pra qualquer bebida, mas para vinhos; e ainda, o que não deve passar despercebido, vindo de Freiburg, na Alemanha, não da Áustria. Uma burguesia que ainda flerta com o charme aristocrata do castelo Wolfsegg e seus rituais. A roupa com que o cunhado foi vestido para seu casamento ilustra tanto a ridicularização do personagem quanto serve como metáfora de sua anulação como extinção: ele foi enfiado no paletó do avô de Murau, com o qual este foi velado: o paletó de um morto, num ato cruel capitaneado pela própria esposa e por sua mãe que, com certeza, se lembravam disso. (AUS, 342) Deste modo, o cunhado entra para esta sociedade como um Bobo (AUS, 343), mas gostaria de acrescentar que, ao mesmo tempo, figura como um morto-vivo nesta sua apresentação a esta sociedade, o que coaduna com o quadro pintado por Murau.

Depois desta caracterização do cunhado, marcada pelo distanciamento e negação, vem o episódio em que Murau o convida a comer algo na cozinha. “Ich forderte ihn auf, mit mir ins Haupthaus zu gehen, ich habe Appetit, sagte ich, [...] und die sozusagen kameradschaftliche Weise, mit welcher ich meine Sätze gesagt hatte, verblüffte mich selbst.” (AUS, 467). O próprio narrador fica atônito com o modo amigável de seu convite, o que não deixa dúvidas: uma tal aproximação soa estranha e falsa, como de fato é; mesmo assim, o tom o traiu e o trouxe mais perto do que ele mesmo gostaria. A tese já foi exposta: também o *Weinflaschenstöpselfabrikant* será uma escala obrigatória do movimento deste narrador, e o alheamento do cunhado do contexto em que se encontra Wolfsegg não se sustenta. Na cozinha, os dois se deparam com a

pilha de jornais relatando o acidente, com fotos da cabeça decepada da mãe, que Murau já havia lido, às escondidas. O narrador incita o cunhado a lê-los, e este responde com um “agora não”, suficiente para ser desmascarado. Ele se nivela ao cunhado ao vencer uma espécie de “duelo verbal” que trava em silêncio com este:

Das *jetzt nicht* des Schwagers war ein so abstoßend geheuchelt als hätte ich selbst es gesagt, denn ich selbst hätte es genausogut in diesem Augenblick sagen können, ich hatte meinen Triumph, weil *er* es gesagt hat, nicht ich, ich stand da als der Anständige, [...]. (AUS, 470).

Após esta vitória acachapante, que mais os equipara do que os separa, Murau coloca-se como superior e entrega os jornais para que o cunhado os leia, avalizando-o. Com este estímulo e chancela, o cunhado devora os jornais, com uma avidez e sem-cerimônia notáveis. Murau monta uma armadilha, e agora se delicia em pensar como irá contar esta cena para a irmã, falseando-a em seus interesses, como se o cunhado o tivesse desprezado e humilhado.

Tatsächlich bin ich zu einer solchen Gemeinheit als Verfälschung befähigt, dachte ich, [...] ich hatte solche Gemeinheiten auch schon hunderte Male begangen, sie mir sogar zur Gewohnheit und Methode, zur gewohnheitsmäßigen Methode gemacht, dachte ich. (AUS, 473)

Com isso temos acesso a uma das chaves para a interpretação deste romance, pois também nós, leitores, estamos agora cientes de que toda esta *Auslöschung* foi escrita sob este signo, embora a exposição deste método permita uma visada crítica do processo. Mas mesmo este desnudamento pode ser lido como uma pista falsa, uma armadilha, para que o leitor veja neste narrador alguém que não poupa a si mesmo, e não será possível discernir entre o oportunismo, a falta de escrúpulos e a integridade deste narrador como *Auslöcher*, nas palavras de Maria.

Por outra via também se chega à passagem de Murau pelo cunhado. Seus ataques são tão contundentes que o próprio narrador admite: ao falar do cunhado, só faz falar da sua própria falta de caráter. A tentativa de evitar qualquer contato e vínculo não o afasta, mas o aproxima e, na forma de sua escrita contra o cunhado, fala de si; esta passagem interessa ainda mais, visto

ser eminentemente mediada pela linguagem como, por exemplo, quanto comenta sobre o cunhado para os amigos, e depois completa, para si: “Die Gemeinschaft, mit welcher ich dabei vorgegangen bin, war mir erst später zu Bewußtsein gekommen, daß ich nicht gegen ihn, meinen neuen Schwager, geredet habe dabei, sondern im Grunde nur gegen mich, mich dabei selbst denunziert habe.” (AUS, 379).

O cunhado tem direito de assento neste espaço, mesmo que constrangido. O narrador não nega que assim seja: por mais que controle o texto e relegue o cunhado a uma posição secundária e ao ridículo, este se destaca pela negativa, justamente pela virulência das invectivas do narrador, de tal modo que o cunhado acaba por se impor pela eloquência de seu vazio e sua inação, que equivalem ao vigor deste personagem.

Murau como “Stimmenimitator”

Na história da coletânea *Stimmenimitator* (1978) que serve de título ao livro, um imitador de vozes consegue imitar todas as vozes que se queira mas, quando lhe pedem sua própria voz, ele admite, encabulado, que não se lembra mais dela. A voz autêntica deixara de existir. Como personagem de si mesmo, não tem dicção própria, e precisa passar pelo outro para criar-se, necessariamente, como um símile, estigmatizado por não possuir uma identidade fixa, mas sim fluida, fugidia, nem própria nem completamente outra, posto que imitação. Imitação de vozes, com o que a linguagem assume primazia nesta construção. A perspectiva do personagem Murau, por mais forte e categórico que este seja, segue esta linha de força, como se viu. Sua caracterização se faz pela falta de caráter, pela extinção de si e dos outros. Mas não há tristeza e nostalgia em Murau, ao contrário deste Imitador-de-Vozes em questão. Schmidt-Dengler lembra que esta anedota pode ter fulcro real: a história a respeito de um ator chamado Hans Moser.²⁶³ Este ator tinha uma voz característica e, num baile de máscaras onde se realizaria um concurso de imitação de sua voz, conseguiu apenas o terceiro lugar.

O que esta história conta tem significado aqui: a imitação pede o exagero da expressão para ser reconhecida; não o existente, mas seu exagero, faz do

²⁶³ W. Schmidt-Dengler, “Verschleierte Authentizität. Zu Thomas Bernhards *Stimmenimitator*”, em *Der Übertreibungskünstler*, p. 78.

imitador um bom imitador. Daí a caracterização de Murau como um “*Übertreibungskünstler*”. Esta, ainda, a postura do artista em relação à sociedade: ele deforma para expressar sem perder a autenticidade formal do representado. Daí a frase de Bernhard, no volume autobiográfico *Der Keller*: “*Letzten Endes kommt es nur auf die Wahrheitsgehalt der Lüge an.*” Bernhard imita em *Stimmenimitator* a forma dos jornais: os seus textos são curtos, informativos, cita fontes aparentemente fidedignas, objetivas. Mas o que relata não é crível, caracteriza-se pela irônica e categórica aversão à verossimilhança. Um exemplo disso é o texto *Pisa und Venedig*, que reporta a um pretenso plano dos prefeitos destas duas cidades de trocar, numa noite, a torre de Pisa e o Campanilo de Veneza, com o intuito de chocar os visitantes dessas cidades. Como o plano vazara, a polícia os teria prendido na noite mesmo da troca e os levado ao hospício, cada um, naturalmente, em sua própria cidade. As autoridades italianas, conclui o texto, teriam conseguido fazer estas prisões em segredo. (STIM, 240) Mais não se diz, como se houvesse realmente o perigo deste projeto amalucado ser factível. O projeto, diga-se de passagem, critica a visita desenfreada a estas “mercadorias culturais” do ocidente, e acerta em cheio o próspero “turismo cultural”, constituindo-se num crime contra patrimônios culturais da humanidade, uma espécie de terrorismo cultural. Isto se equipara a macular, em terras alemãs, o nome e a biografia tão bem cuidada do gênio Goethe que, no texto *Behauptung* (STIM, 270) verá sua famosa última frase, *mehr Licht*, ser “corrigida” para *mehr nicht*: ao invés do fáustico *Mais Luz!*, o negativo *não mais!* Seis médicos, no entanto, se recusaram a interná-lo como louco; o sétimo, que não titubeou em fazê-lo, como teria atestado o *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, teria recebido uma condecoração da cidade de Frankfurt. Com acerto, Schmidt-Dengler²⁶⁴ vê aqui o esforço pela manutenção do *status quo* e a negação da reescrita da história e da tradição, atuando por suas instituições, como os médicos, o governo, o hospício.

A verdade da forma jornalística, que indica a incapacidade comunicativa da mesma, ao seccionar e equiparar as “notícias”, destacadas do contexto e quase despidas de sentido, mas envolvidas por uma aparente objetividade

²⁶⁴ *Op. cit.*, p. 73.

acachapante que exporia as “verdades” nuas e cruas, será ridicularizada nesta imitação que não imita, uma imitação em negativo de Bernhard, decisivo para sua concepção estética. Imita e não imita: do mesmo modo que a mediação necessária da linguagem e a imediação social dos romances de Bernhard imitam sem imitar. Assim é concebida a personagem Murau, um Imitador-de-Vozes, que nega todas as vozes que imita, e que não apresenta uma voz própria, uma psicologia definida, antes se constrói por este emaranhado de vozes dissonantes e pela sua negação.

O interlocutor ausente Gambetti e a literatura como explosão

O personagem Gambetti, mesmo ausente, é o mais citado em todo o romance, que em sua maior parte será construído como uma rememoração de conversas havidas com ele, diferentemente das outras conversas, não havidas, com os familiares.²⁶⁵ Somente por este motivo já ganharia relevo no rol dos personagens do romance, mas sua importância vai além disso, como pretendo mostrar neste capítulo.

Não custa lembrar que, logo à primeira linha do romance, antes mesmo de relatar o acidente com os pais, Murau já o cita. “Nach der Unterredung mit meinem Schüler Gambetti,[...]” (AUS, 7). Assim se inicia o romance, cujo primeiro parágrafo, após 13 linhas, termina: [...] erhielt ich gegen zwei Uhr mittag das Telegramm, in welchem mir der Tod meiner Eltern und meines Bruders Johannes mitgeteilt wurde.” (AUS, 7) Antes deste início constituir-se como uma menção secundária, o encontro com seu aluno remete à estrutura desta composição como atualização da memória, cujo principal agente serão os diálogos passados com Gambetti, expostos aos leitores inteiramente como escrita da memória, como palavra viva.

Esta recuperação dá-se por meio do monólogo do narrador Murau, que remete a encontros com Gambetti romance afora, como se apenas pudesse lidar com os pais pela recriação para este interlocutor misterioso. Sua técnica de escrita indireta ganha com isso mais uma dimensão: Gambetti está ausente do romance, como personagem, mas se insinua em quase todas as suas

²⁶⁵ Mesmo o título dos capítulos, *Das Telegramm* e *Das Testament*, configuram diálogos postergados, portanto não havidos, escritos em vez de falados, assim como o próprio romance *Auslöschung*.

páginas, como uma instância necessária para a atualização desta história, que só conhece por intermédio de Murau, visto que este nunca o convidou a ir a Wolfsegg, justificando-se como segue: “Die Konfrontation Gambettis mit Wolfsegg könnte tatsächlich in eine Katastrophe führen, dachte ich, deren entscheidendes Opfer dann niemand anderer wäre als Gambetti selbst.” (AUS, 15) Por um lado, Murau alude à proteção de Gambetti do mundo sufocante deste castelo. Por outro, este expediente permite ao narrador pintá-lo com as cores que julgar mais convenientes e oportunas, um dos seus procedimentos para escrever esta narrativa, de modo que ele, Murau, possa se proteger da revelação de sua origem a Gambetti, o que implicaria numa aproximação não controlada nem desejada pelo narrador, que se sabe filho dileto daquele meio, e teme o encontro com seu passado e com Wolfsegg, em suma, consigo mesmo.

A Wolfsegg que Gambetti tem acesso é inteiramente mediada por Murau, criada por ele em função de seus interesses. O leitor se equipara, nesta passagem, a Gambetti: também o leitor dialoga com Murau por meio de um monólogo, que ganha corpo neste *Auslöschung*, e também ao leitor se reserva um tratamento de mesmo quilate. Assim o lembrete de que o escrito é inofensivo ante a realidade, tema que acompanha a obra de Bernhard, serve como um aviso aos leitores de que a mediação inescapável e necessária pode ser, ainda, reacionária, posto que uma fuga para a estética: Murau teme esta realidade e se refugia em seu relato, por pior que este pareça. Pois se Gambetti fosse para Wolfsegg encontraria uma realidade mais contundente que a ficção de seus relatos: “Dann würde er sehen, daß alles das, das ich ihm in den letzten Jahren über Wolfsegg gesagt habe, harmlos sei gegenüber der Wahrheit und der Wirklichkeit, die er zu sehen bekommt, dachte ich.” (AUS, 14) A memória, mediada pela escrita, assume então o seu espaço no romance, uma vez que não apenas a fábula se desenrola no passado (a escrita em Roma será feita após todos os eventos), mas as conversas com Gambetti são recuperadas no presente da fábula, reeditadas de acordo com a dinâmica das memórias de Murau. E que o leitor se arme em defesa, já que o escrito pode, por sua forma mesmo, amenizar o mais terrível e tornar palatável qualquer excrescência, perigo impossível de ser evitado.

“Übertreibung” como “Untertreibung”

Aqui se abre o espaço para uma discussão sobre a forma da escrita artística, tendo em vista sua inserção na sociedade: a “arte do exagero” (*Übertreibungskunst*) cobrada e defendida por Murau. Após dizer a Gambetti que, em pouco tempo, tudo mudará no mundo até a irreconhecibilidade, pela destruição, e reconhecer que também seu próprio erro faz parte deste seu prognóstico, provoca uma “risada à la Gambetti” (*Gambettilachen*), com o que complementa:

Wir steigern uns oft in eine Übertreibung derartig hinein, habe ich zu Gambetti später gesagt, daß wir diese Übertreibung dann für die einzige folgerichtige Tatsache halten und die eigentliche Tatsache nicht mehr wahrnehmen, nur die maßlos in die Höhe getriebene Übertreibung.” (AUS, 611).

A realidade passa a ser então este exagero, necessário para a expressão e criação de todo e qualquer fato. Mas que não se incorra em erro: este exagero não pode ter suas arestas aparadas para se chegar ao “fato” verdadeiro, em estado puro, intocado: este não existe, posto que depende da linguagem, de uma determinada forma, uma expressão e uma posição, tarefa da qual não podem fugir os artistas, em especial os escritores:

[...] wie der Schriftsteller, der nicht übertreibt, ein schlechter Schriftsteller ist, wobei es ja auch vorkommen kann, daß die eigentliche Übertreibungskunst darin besteht, alles zu *untertreiben*, dann müssen wir sagen, er übertreibt die Untertreibung und macht die übertriebene Untertreibung so zu seiner Übertreibungskunst, Gambetti. (AUS, 612).

O exagero na expressão não passa de uma diminuição, ou, em outras palavras, de algo muito diferente da realidade social, visto que o material é outro: não há sangue no chão, mas tinta no papel, que aceita tudo. A mediação artística, mesmo quando utiliza as tintas mais negras, não chega perto do terror da realidade social que, por outro lado, cria e sustenta. Por isso Murau impede que Gambetti vá a Wolfsegg, no mesmo diapasão que na peça *Heldenplatz* a linguagem não pode exprimir a realidade, não apenas por ser outra coisa, mas ainda por ser a realidade muito pior do que qualquer expressão, mesmo a mais incisiva. Nos dois casos, de *Auslöschung* como de *Heldenplatz*, a história

recente da Áustria e da modernidade estão no campo de visão destas assertivas. Por trás desta concepção está a impossibilidade da mimetização do real pela arte, o que implica numa necessária distorção pela mediação da linguagem e, ainda, pela perspectiva e interesses de quem narra, de modo que a expressão é sempre outra coisa que não a realidade, embora busque, nesta mentira, o seu “teor de verdade”. A forma em que esta mentira será articulada fala uma verdade desta forma, também ela mediada. A *Untertreibung* pode ser lida como a insuficiência da arte e do sujeito em estabelecer a ponte que conduza à realidade, de modo que resulte num arrefecimento em relação à experiência social real; a ocultação disto consiste no maior dos perigos. Daí a necessidade do exagero que, no caso em questão, provoca o leitor e tenta, ao menos, estimulá-lo, retirá-lo da apatia típica do momento do consumo passivo das informações segundo o padrão em nossa sociedade. A próxima sessão discute questões sobre história, memória e modo de atualização desta que culmina numa escrita da história, numa perspectiva que se alinha ao pensamento de Benjamin; Gambetti é um dos elos desta trama.

Dentro da linha adotada neste capítulo, cumpre antes de tudo estudar suas relações com o narrador Murau. Gambetti será caracterizado ao mesmo tempo como aluno e mestre de Murau, não obstante sua juventude. “Gambetti ist mein Schüler, umgekehrt bin ich selbst der Schüler Gambettis. [...] Dann ist unser Idealzustand eingetreten.” (AUS, 10) Murau confessará que, antes de avaliar Gambetti, foi avaliado por este como professor (AUS, 510). Gambetti funciona como o estímulo necessário para Murau desenvolver seu pensamento, com suas perguntas inquietantes e seu espírito aberto, e seu pensamento anarquista seria obra de Murau, que, no entanto, aponta Gambetti como aquele que fez revigorar seu espírito anarquista, num dos exemplos da passagem contínua e ininterrupta de um pelo outro. (AUS, 512) Estas aproximações são seguidas da negação de uma viagem conjunta a Wolfsegg.

Vale notar que o vínculo entre os dois ocorra via literatura alemã, e por este caminho querem mudar o mundo, o que aponta para a discussão sobre o papel da literatura na sociedade, uma das questões de fundo deste romance. Gambetti encampa a dimensão de interlocução fracassada (posto que ausente) mas necessária para o ponto de vista do romance, que trabalha nas fissuras dos diálogos fadados, de antemão, a não acontecer. Diálogos forjados, neste

caso, pela sua citação via Murau, o que alude mesmo à comunicação difícil com os leitores, haja vista as múltiplas mediações necessárias entre autor e leitor, que resulta numa distância quase insuperável.

O fato de Murau ser o professor de literatura alemã de Gambetti não é mero acessório para a composição do romance, como também não é de pouca importância que Gambetti exija um austríaco como professor de literatura alemã, expressamente nenhum alemão. (AUS, 509) Este último item já deixa claro como Gambetti desconfia da interpretação embutida na tradição literária, e quer um acesso periférico, uma visão outra que não a dos manuais alemães. A crítica à tradição é um dos centros do romance, sendo que a tradição literária não se resume apenas ao quesito cultura, mas toca na ferida da separação entre cultura e sociedade, de modo que o espaço do Novo trazido para a tessitura do romance pela relação com Gambetti se realize na mediação pela literatura.

Não é à toa que, com o telegrama em mãos, e portanto com todo o peso de suas conseqüências na cabeça, Murau cogite se os cinco livros que indicara para discutir com seu aluno eram os adequados: não resta dúvida que se pode ler esta divagação como um desvio da altercação com o temível telegrama, mas isto seria pouco e não tocaria no nervo mais importante. Afinal de contas, o telegrama e tudo o que está relacionado a ele – que inclui a escrita deste *Auslöschung*, em última análise, a história de Wolfsegg etc – não são estranhos ao trato com a literatura, com a forma literária, com Adorno, uma escrita inconsciente da história.²⁶⁶ Esta associação direta feita por Murau não é casual, pelo contrário, põe em cena a relação íntima entre literatura e sociedade. Corrobora esta perspectiva o fato de todas as questões relevantes da sociedade serem debatidas pela literatura, não como um instrumento ou uma via de acesso, mas na literatura, como mediação.

Mas antes disso, cumpre marcar como Murau entende a tradição literária, pelas mãos de seu representante mais ilustre em terreno germânico, Goethe: uma leitura a contrapelo, enfatizando o caráter mercantil de erigir o poeta em

²⁶⁶ T. Adorno: “Das geschichtliche Moment ist den Kunstwerken konstitutiv; die authentischen sind die, welche dem geschichtlichen Stoffgehalt ihrer Zeit vorbehaltlos und ohne die Anmaßung über ihr zu sein sich überantworten. **Sie sind die ihrer selbst unbewußte Geschichtsschreibung ihrer Epoche**; das nicht zuletzt vermittelt sie zur Erkenntnis” (negritos meus). “Ästhetische Theorie”, em *Gesammelte Schriften* 7, p. 272.

gênio, bem como o caminho institucional pela educação que disseminou e estabeleceu de vez sua vida e obra como monumentos da cultura ocidental. O valor inegável da obra de Goethe não é posto em dúvida, mas Bernhard, como parte de sua estética de provocação, oferece uma visão carnavalizada de Goethe, enfatizando a exposição do processo de construção ideológica e seu uso como instrumento e mercadoria do espírito, assunto de palestras com Gambetti. A importância da obra de Goethe, mesmo para o narrador Murau, pode ser medida na indicação de leitura da obra *Die Wahlverwandschaften* para ser discutida com Gambetti.

Além da crítica ao caráter mercantil da obra literária (*Geistesgut*) em primeiro plano, Murau traz ainda dois outros itens fundamentais para o estabelecimento e disseminação do gênio de Goethe, a saber seu editor, Cotta, e o papel decisivo do sistema educacional, que serviu para expandir a recepção e torná-lo numa espécie de guru espiritual para os alemães, que assim se alçam ao panteão da cultura ocidental (AUS, 575-576). Mas ao fazer isso não é só um documento da cultura, mas da barbárie, com Benjamin, e o espólio recebe a denominação de Bens Culturais (*Kulturgüter*).²⁶⁷ A influência de sua obra tornou-se tamanha, que a história literária por muito tempo desvalorizou um período histórica-, política e esteticamente riquíssimo como a primeira metade do século XIX, deixando de lado uma gama de autores como Heine, Büchner, os autores ligados ao movimento *Junges Deutschland*, ou o que hoje se nomeia como *Vormärz*, assim como a estética *Biedermeier* para se concentrar no classicismo de Goethe como marca única deste período. A efervescência do período entre 1815 e 1848 perde assim sua forma, que ganha com a variedade e multiplicidade da criação estética do período.²⁶⁸

Goethe é ridicularizado (para Uwe Betz, carnavalizado) por Murau, que alude à falsidade do projeto do homem emancipado, assim considerado pela sua elevada filosofia que, ao fim e ao cabo, não passa de um instrumento para o preenchimento da mercadoria Cultura, nas palavras de Murau, algo como

²⁶⁷ W. Benjamin: "Es [os Bens Culturais, Kulturgüter] ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein. Und wie es selbst nicht frei ist von Barbarei, so ist es auch der Prozeß der Überlieferung nicht, in der es von dem einen an den andern gefallen ist. Der historische Materialist rückt daher nach Maßgabe des Möglichen von ihr ab. Er betrachtet es als seine Aufgabe, die Geschichte gegen den Strich zu bürsten". "Über den Begriff der Geschichte". GS I.2, p. 696.

²⁶⁸ Cf. J. Hermand, "Allgemeine Epochenprobleme", em *Zur Literatur der Restaurationsepoche 1815 – 1848*, p. 3 – 61.

uma “marmelada espiritual”. A passagem à mercadoria circulante, que Brás Cubas almejava ao conceber o emplastro com seu nome, teria sido levada a cabo pelo produto espiritual com a embalagem Goethe. Sendo assim, é compreensível que Murau recomende cautela a Gambetti no contato com ele. No seu afã iconoclasta de agredir a tradição literária alemã e, principalmente, o uso e manipulação da arte pelo mercado, Bernhard não considera que o próprio Goethe, em *Wilhelm Meister Lehrjahre*, já aponta para a mercadorização do teatro, visto como empreendimento cultural; noutras palavras, Goethe não adere à estética burguesa, pelo contrário, ele realiza também uma crítica a este estado de coisas. Cumpre notar que a provocação em Bernhard, no entanto, não se pauta pela argumentação embasada, mas geralmente toma os pilares da cultura como alvo indiscriminado de suas invectivas, intentando a polêmica. Além disso, seus personagens não podem ser equiparados ao autor Bernhard; a instância narrativa em *Auslöschung* suspeita de toda a tradição, que sabe como sua. Sendo assim, ataca os autores que considera justamente os maiores, como Robert Musil, Thomas Mann, e outros.

A concepção de literatura que se depreende deste romance a vê como parte do sistema produtor de mercadorias, e não como acima ou fora dele. Murau se esforça para não perder de vista nenhum de seus aspectos: a produção, a circulação, o consumo como produto espiritual seja para uso cotidiano, seja como parte da ideologia que não vê o autor em suas relações materiais, diga-se, políticas, econômicas e sociais, que ele faz questão de frisar. Frente à pergunta *Onde encontrar a diferença entre uma Obra de Arte e uma mercadoria*, Norbert Bolz afiança, com acerto: “[...] não há qualquer diferença entre obra de arte e mercadoria, pelo menos a partir da perspectiva de Walter Benjamin. [...] E que tudo aquilo que foi produzido esteticamente, antes da configuração da arte pela forma da mercadoria, não tinha a qualidade específica da arte autônoma, mas tinha caráter de culto”²⁶⁹ Neste sentido, o surgimento de um campo específico para as artes, separado das relações íntimas com outras esferas da vida social, dá-se quando a forma mercadoria

²⁶⁹ N. Bolz, “Onde encontrar a diferença entre uma Obra de Arte e uma mercadoria?”, em *Revista da USP. Dossiê Walter Benjamin*, p. 92.

toma conta da forma social, o que remete aos primórdios do capitalismo. Nas palavras de Kurz,

Nas civilizações antigas, porém, não havia uma divisão social em separado denominada “arte” ou “cultura”, no sentido que as entendemos hoje. Isto porque a estrutura moderna de esferas separadas e autônomas entre si, que também definem nossa linguagem e nosso pensamento, era absolutamente estranha às sociedades primitivas. [...] Uma tal divisão da vida social desenvolveu-se apenas quando a chamada economia moderna foi destacada do resto da vida – uma alteração elementar, que não precisa ser sublinhada.²⁷⁰

A leitura de Murau sobre Goethe encontra-se neste diapasão, e a pergunta, colocada em *Auslöschung*, sobre o que é cultura deve ser assim respondida: uma mercadoria das mais astuciosas, posto que se auto-arroga a ocupar um espaço autônomo e livre, como também os pensamentos e a linguagem, como já visto neste estudo sobre *Auslöschung*. Goethe serve como exemplo por representar o posto mais avançado do processo cultural e artístico em solo alemão, que precisa ser questionado. Não quero deixar de salientar que esta perspectiva ganha espaço nesta análise, sobretudo, por ser fundamental para entender a composição formal deste romance de Bernhard, que questiona o espaço da literatura, sua relação com a sociedade, e ainda as categorias analíticas utilizadas pela crítica, tendo como um de seus pontos de fuga a politização da estética, como se verá logo mais.

Um próximo passo deste encaminhamento surge na esteira da discussão sobre a maquinização do homem e do pensamento, já apontada aqui. Os escritórios, com seus arquivos em Wolfsegg, não apenas eliminaram a expressão do rosto do pai, mas esta forma se espraia por toda a Europa, por todo o mundo: “Millionen sind von Leitzordnern beherrscht [...]. Bald wird ganz Europa von den Leitzordnern nicht nur beherrscht, sondern vernichtet sein.” (AUS, 606). Decisivo para a argumentação em curso, porém, será o modo como a literatura entra neste jogo de forças. Ao comentar a literatura de mestres como Thomas Mann e Robert Musil, dirá:

²⁷⁰ R. Kurz, Caderno Mais, *Folha de S. Paulo*, 4/4/1999, p. 5.

Selbst die Literatur der Deutschen ist eine von den Leitzordnern unterdrückte, habe ich zu Gambetti einmal gesagt. [...] Es ist eine lächerliche Büroliteratur, die von Leitzordnern diktiert ist, [...] Wenn wir diese Literatur lesen, sehen wir, wie sie ein Beamter schreibt, [...] dem im Grunde und letzten Endes doch nur die Leitzordner die Feder geführt haben. (AUS, 607-8).

A única exceção é Kafka: “Der Angestellte Kafka, habe ich zu Gambetti gesagt, hat als einziger keine Beamten- und Angestelltenliteratur geschrieben, [...]” (AUS, 608) O processo em curso não deixa margem para dúvidas: o único escritor que efetivamente vivia sob o jugo da forma da burocracia, como funcionário, não se submeteu a esta forma, escrevendo uma grande literatura. Os outros, por assim dizer, entregaram-se a esta forma burguesa, na visão do narrador Murau, mesmo quando não o percebiam. Por assim dizer, dentre estes grandes do espírito, os verdadeiros donos do “capital espiritual” (*Geistesgut*) e que vivem de vender este capital como cultura, Kafka seria o único que não viveu como realização, ou mesmo como promessa, o sistema como ele funciona, mas o expressou. Noutras palavras, e que dá quase no mesmo, não se pode chamá-lo de um escritor profissional, no sentido de viver de seus escritos, muito embora vivesse para seus escritos, o que é bem diferente.

A literatura aparece aqui como historiografia inconsciente, sendo a forma literária expressão da forma social. No contexto em questão, em que as mercadorias ascendem a sujeito, quem escreve estes livros são os próprios fichários, ou noutras palavras, a forma que subjaz às relações em sociedade. O homem torna-se mero instrumento desta forma inescapável, posto que total. Aí estão Thomas Mann, Robert Musil, os maiores, segundo Murau, que escrevem uma literatura pequeno-burguesa de repartições públicas (*kleinbürgerliche Beamtenliteratur*), Kafka como exceção. Desta feita, as mudanças que ocorrem na economia e na política também se dão no âmbito da estética.

Esta literatura, no entanto, é autêntica dos nossos tempos, como frisa Murau, o que corrobora com o que disse: a forma literária, nos bons autores, faz jus à forma social, e se uma está degradada, a outra necessariamente também estará. Nas palavras de Murau, uma literatura que, tomada como todo, estaria relegada ao lixo da história da literatura. “Andererseits ist diese heute geschriebene Literatur die unsrige, habe ich zu Gambetti gesagt, und wir

werden, ob es uns paßt oder nicht, mit ihr leben müssen, weil wir uns *ihr verschrieben* haben, [...].” (AUS, 609)

Dadas estas considerações, é conseqüente que Murau não se veja como um escritor, e busque uma outra forma de enquadrar sua atividade, como quem procura um caminho de atualizar esta tradição, relendo-a a contrapelo. O final do século XX apresenta as condições materiais propícias a isso, visto que as diversas crises que testemunhamos obriguem-nos a um pragmatismo que exclui reviravoltas retóricas muito elaboradas: numa palavra, a totalização negativa que faz de todos, mesmo escritores e membros de universidades, meros produtores, em quase nada distintos dos produtores de sabonetes.

A respeito do mundo universitário, por sinal, Murau identifica uma febre de títulos acadêmicos no mundo, e seriam eles, e não as pessoas, que conversariam entre si; assim se reproduz no âmbito da cultura e da ciência a relação social fundamental de Marx em *O Capital*, dizendo que as mercadorias travam relações sociais entre si, no lugar dos homens. Esta relação é fundamental, tanto para entender o pai aristocrata quanto a mãe, o cunhado, o príncipe da igreja Spadolini, chegando aos acadêmicos, sejam bacharéis ou professores, e aos escritores. Em suma, a totalização acima mencionada é negativa por não servir à maioria do ser humano, mas ao seu esvaziamento completo. Neste contexto, nada mais justo do que afirmar:

Ich bin já nicht eigentlich Schriftsteller, habe ich zu Gambetti gesagt, nur ein Vermittler von Literatur und zwar der deutschen, das ist alles. Eine Art literarischer Realitätenvermittler, habe ich zu Gambetti gesagt, ich vermittele literarische Liegenschaften sozusagen. (AUS, 615).

Um trecho curto, mas com implicações das mais significativas. Em primeiro lugar, Murau coloca-se como um mediador, e isso remete à necessária mediação da literatura, num cenário onde parece não haver mais mediações, visto que todos os interesses tornam-se escancarados, abertos, posto não haver nada a contrapor ao pensamento *one-way* que vigora no neoliberalismo; por outra, com a naturalização e quase deificação do mercado, todo o resto torna-se ninharia, conseguindo-se uma justificativa que soluciona todos os problemas, dos materiais aos ideológicos. Murau qualifica-se como um

mediador, e essa mediação realiza-se pela literatura: não por acaso Murau é concebido como um personagem de linguagem, o que configura a estética como um campo privilegiado para pensar sobre a forma social, uma vez que ele e Gambetti visam o todo (leia-se, a forma social totalizada) pela mediação literária.

O que ele medeia, literatura, não é nada mais que uma propriedade, em termos de terrenos literários, com o que se coloca como uma espécie de corretor de imóveis; nada do *glamour* esperado pelo artista das belas-letras.²⁷¹ Neste sentido, Murau precisa cobrar caro por suas aulas, sem o que os pais de Gambetti sequer permitiriam seus encontros: sem que haja a relação fundamental mediada pelo dinheiro, tudo se torna suspeito. Murau como um mediador torna-se forma pura, o que faz jus à grandeza deste personagem esvaziado, que se constrói como linguagem pela passagem pelos outros e sua subsequente extinção. O ponto de vista da morte ainda aponta para o aniquilamento físico do personagem, que nos lega o texto *Auslöschung*: do mesmo modo como se coloca como um mediador para Gambetti, também o é para os leitores.

Quanto à mediação pela literatura como caminho para perscrutar a realidade social, Murau faz da literatura a bomba com que Gambetti anda pelas ruas de Roma:

Gambetti, der am liebsten alles in die Luft sprengen will, aber gleichzeitig, nur mit einem roten Pullover bekleidet, mit den Büchern von Jean Paul und Kleist und Wittgenstein unter dem Arm durch Rom läuft, stundenlang, von dem Indieluftsprengen und Zersägen der Welt besessen. (AUS, 513)

Pela discussão sobre literatura afasta Gambetti do ideário, da ideologia e da tradição de seus próprios pais. A explosão de tudo se dá pela literatura, como também o projeto deste livro, que trata, entre outras coisas, da necessária politização da estética, projeto benjaminiano que se arma contra a estetização da política, e Bernhard pretende levá-lo adiante, despido da exortação comunista: de certa forma, a politização da estética pelo estado austríaco se parece a este passo no comunismo, antes de se constituir numa

²⁷¹ De fato, Bernhard considerava um seu amigo, corretor de imóveis e que lhe ajudou a comprar algumas casas, de *Realitätenvermittler*.

emancipação.²⁷² A estetização da política, fenômeno que se dissemina na ‘aldeia global’ democrata e livre, serviria como um subtítulo para o ensaio de Josef Haslinger *Politik der Gefühle* (Política dos sentimentos). Neste ensaio, Haslinger acompanha, nos anos 80, na esteira da eleição de Kurt Waldheim para a presidência austríaca, a mercadorização e estetização da política. A sua aclimação às condições austríacas produz como ganho a explosão das energias represadas na distorção histórica e na repressão – no caso, coletiva e consciente – nos últimos 40 anos na Áustria, que irrompe nesta eleição-chave, conduzida por parte de Waldheim pela consultoria americana Young & Rubikam.²⁷³ Esta eleição é considerada como um momento único para se haver com este passado-presente austríaco, projeto que, para muitos ensaístas e historiadores, não foi levado a cabo, servindo apenas como exposição pública desta ferida, tapada com uma nova mão de tinta pelo discurso já batido do “somos-as-primeiras-vítimas-do-nazismo” e/ou “só-cumpri-minhas-ordens”, reforçado pelo “só-fiz-o-que-qualquer-um-faria”.²⁷⁴ Com Haslinger, seguindo

²⁷² Benjamin escreve: “So steht es um die Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt. Der Kommunismus antwortet ihm mit der Politisierung der Kunst”. “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, terceira versão. GS I-2, p. 508. Mas esta politização da arte tem fundo ideológico no Comunismo, como foi instrumento de cálculo político na Áustria do pós Segunda Guerra, como se verá no corpo do texto. O argumento do livro de Robert Kurz, *O colapso da modernização*, leva a discussão ainda mais longe: o comunismo será alinhado às mesmas formas que sustentam o capitalismo, num capitalismo de estado, pautado também pela ética do trabalho. Interessante notar que, por festejar o trabalho como valor máximo dos proletariado, Benjamin critica a Socialdemocracia alemã: “Das Gothaer Programm trägt bereits Spuren dieser Verwirrung an sich. Es definiert die Arbeit als die Quelle alles Reichtums und aller Kultur. Böses ahnend, entgegnete Marx darauf, daß der Mensch, der kein anderes Eigentum besitze als seine Arbeitskraft, der Sklave der anderen Menschen sein muß, die sich zu Eigentümern ... gemacht haben”. “Über den Begriff der Geschichte”. GS I-2, p. 699.

²⁷³ J. Haslinger, *Politik der Gefühle*, p. 53. Esta consultoria funciona como uma espécie de Duda Mendonça americana globalizada, descontados o galo de rinha e a publicidade do caixa 2. Aliás, o argumento deste ensaio poderia também ser aplicado sem prejuízo à eleição do Lula Paz e Amor. Que Waldheim era representante da direita (ÖVP) e não da esquerda não faz a mínima diferença, pois uma das características desta política é o completo vazio ideário e programático dos candidatos-mercadoria, que não apela para categorias do debate político – pelo contrário, foge delas – para angariar votos, antes se apega a valores ideológicos sentimentais arraigados no corpo social, como família, patriotismo, no caso de Waldheim, anti-semitismo, e por aí afora. Que este anti-semitismo seja apenas cálculo eleitoral não amaina o forte cheiro podre desta tática.

²⁷⁴ Ver M. Gehler, “Die Affäre Waldheim”, em R. Steininger e M. Gehler (orgs), *Österreich im 20. Jahrhundert*, vol. 2, p. 355-414. Corroborando esta tese, W. Schmidt-Dengler, “Bernhards Scheltreden”, em *Der Übertreibungskünstler*, p.129-147. Neste caso em questão, escritores como a Nobel de literatura Elfried Jelinek e membros do governo austríaco questionaram boa parte da opinião pública e mesmo políticos, que queriam banir as peças de Bernhard por as considerar ataques injustificáveis contra a Áustria, com o que procuravam cessar o debate, que deveria terminar após o pedido de desculpas formais que, no entanto, não deveriam ter consequências.

esta linha enquadra-se o discurso do Bundeskanzler Vranitzky, em 1993, em Israel, falando da co-responsabilidade de alguns austríacos nas atrocidades nazistas, mas negando qualquer responsabilidade do Estado Austríaco. Citando: “Er [Bundeskanzler Vranitzky] sprach von ,unserer Mitverantwortung für das Leiden, das nicht Österreich – da der Staat ja nicht mehr existierte –, aber einige seiner Bürger anderen Menschen und der Humanität zugefügt haben.”²⁷⁵ Com isso Vranitzky pretendia fugir da responsabilidade de arcar com custos de reparações de guerra, como a devolução de bens confiscados no período nazista, entre outras questões ainda pendentes. Menasse cita um discurso parecido, de 1988, no parlamento austríaco: “Es habe eine Mitschuld gegeben – aber nur von seiten einzelner Österreicher, jedoch nicht von seiten Österreichs”. E comenta Menasse: “Mit anderen Worten, es bleibt dabei: Österreich war ein Opfer”.²⁷⁶

A proposta de politizar a estética de Bernhard, explícita como tema neste ponto em *Auslöschung*, e presente como forma da escrita em nível profundo, ainda tem como objetivo criticar uma outra politização da estética, negativa e maléfica, levada a cabo para conseguir vender (o verbo vem bem a calhar) a Áustria como um país de cultura milenar e fundamental. Essa campanha, que culminaria na devolução da autonomia política à Áustria no pós-guerra, fez do Ministério da Cultura um dos pontos nevrálgicos da política austríaca, seja interna ou externa, entregando-se à classe artística cargos públicos bem remunerados, o que os fez conservadores e reacionários, como Bernhard tematiza em *Holzfällen*. Além disso, uma espécie de “vocação turística” poderia ser acesa com o reforço da Áustria como um dos pilares da cultura europeia e, até mesmo, como seu centro: uma vez que, como escreveu Broch, nos séculos 17 e 18 Viena rivalizava com Paris como centro cultural da Europa.²⁷⁷ Esta “vocação”, dada a decadência do Império Austríaco e de Viena, ao longo do século XIX e pelo XX adentro, ganha aspecto de museu a céu aberto, como já visto na citação de Broch no capítulo 1.

²⁷⁵ Em J. Haslinger, *op. cit.*, p. 12.

²⁷⁶ R. Menasse, *Das war Österreich*, p. 35.

²⁷⁷ “Während des 17. und 18. Jahrhunderts waren Paris und Wien die Machtzentren des europäischen Kontinents, und die Rivalität zwischen die Häusern Bourbon und Habsburg war die Achse, um die sich die Weltpolitik dreht”. H. Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie*, p. 50.

Se em *Auslöschung* temos em Wolfsegg e em sua história uma alegoria da Áustria, não poderia haver melhor caracterização do todo como uma grande peça de teatro, o que sem dúvida recebe o aval do narrador Murau, que se vale da metáfora teatral para alocar as relações entre seus familiares. O enterro, antes de mais nada, é colocado como um teatro, no qual Spadolini e o próprio narrador ocupam os papéis principais, cabendo a direção à irmã Caecilia: Murau se preocupa com os mínimos detalhes da preparação deste grande espetáculo barroco, uma espécie de dança da morte, sendo mais criterioso do que a mãe o seria, ao perceber detalhes da posição das bandeiras e cantos sujos, que deveriam ser limpos. Não custa lembrar que, com Broch, no período barroco, a Áustria ainda era o centro da política e da arte européias. O próprio título *Auslöschung. Ein Zerfall* alude à Queda (*Verfall*) de Broch, em termos de uma degradação que leva às ruínas.

A politização da estética visando a construção de uma imagem internacional e este elemento musealizado visando o turismo impedem que a arte contenha alguma centelha crítica e a traz como justificativa das relações existentes, como pátina a cobrir e sufocar qualquer atualização, seja histórica ou estética, e contra este estado de coisas se posiciona Bernhard. Em *Auslöschung* este quadro se completa na figuração da Áustria como um grande negócio:

Ganz Österreich ist zu einem skrupellosen Geschäft geworden, [...] Sie glauben, in ein schönes Land zu reisen und reisen in Wahrheit und in Wirklichkeit in ein pervers geführtes Geschäftshaus. (AUS, 117). Zuerst hat es so als hätten die Kriege unsere Städte und unsere Landschaften ruiniert, aber mit einer viel größeren Gewissenslosigkeit sind sie in den letzten Jahrzehnten von diesen perversen Frieden ruiniert worden, von der skrupellosen Geschäftsmacherei der Mächtigen, [...] (AUS, 115).

Interessante notar que posições semelhantes são ventiladas em *Holzfällen*, e lá a relação entre a cultura, ou os grupos que controlam a política cultural austríaca, são associadas à devastação, tanto das cidades quanto dos campos, como também da degradação social, com o uso enganador da nobre palavra Socialismo (*Ehrenwort Sozialismus*) (AUS, 118), que faria seus idealizadores se revirarem em seus túmulos. A posição do autor Bernhard,

externada em entrevistas e em artigos para jornais, sejam encomendados ou enviados para as seções de carta dos leitores, se alinha à lida no romance, o que complica ainda mais a separação estrita entre literatura e sociedade; quem é o autor Bernhard, afinal? Minha resposta, embora enseje mais perguntas que respostas, é a seguinte: como já se viu, Bernhard cria-se como personagem de si mesmo, ocupando diversos espaços e incitando o debate, não deixando nítida a separação entre ficção e não-ficção, entre autor e personagem. Reforça, assim, seu estatuto de construção estética, mesmo como autor, o que o atesta como uma mercadoria com posicionamento de mercado, firmando-se como uma marca registrada que vende propriedades literárias. Almeja algo diferente com isso, embora não saiba ao certo o quê, mas conhece um pressuposto para esta mudança, o que divide com Gambetti, “der immer alles wissen will auf dem Weg über die deutsche Literatur, [...]” (AUS, 512):

Gambettis Aufmerksamkeit, ja Faszination ist die größere, wenn ich ihm sage, wie die Welt in meinem Sinne zu verändern wäre, indem wir sie ganz und gar radikal zuerst *zerstören*, beinahe bis auf nichts *vernichten*, um sie dann auf die mir erträglich erscheinende Weise wieder herzustellen mit einem Wort, als eine vollkommen neue, wenngleich ich nicht sagen kann, wie das vor sich zu gehen hat, ich weiß nur, sie muß zuerst völlig vernichtet werden, [...] als wenn ich Gambetti den *Siebenkäs* in die Hand drückte und ihn bitte, mir dann, am Ende der Lektüre, den *Siebenkäs* betreffende Fragen zu stellen. (AUS, 209)

Eis o caráter explosivo desta destruição, de uma vez por todas, e completa, do mundo, e não apenas de Wolfsegg; em outras palavras, em extinguindo Wolfsegg, o mundo está sendo extinto, e isso se dá pelas perguntas surgidas na discussão sobre literatura.

Mas o aspecto central e decisivo desta passagem diz respeito à forma da reconstrução, que se faz *com uma palavra* (mit einem Wort), ou seja, pela e na linguagem, o que retoma a força da palavra como criadora da realidade, até mesmo como redentora e salvadora. Uma palavra não instrumental nem autônoma, mas social e, por que não, utópica. Não se pisa o terreno da religião e da palavra divina, mas o chão da palavra socialmente viva, liberta da instrumentalidade castradora, que não espelha, representa ou mimetiza a realidade e a verdade, mas a constitui e, ainda, pode transformá-la. A palavra

atinge estatuto histórico e contém carga explosiva; um centro para o qual as linhas de força desta *Auslöschung* se dirigem, e de onde podem explodir para o Novo: isto leva ao capítulo seguinte, sobre a concepção e o papel da linguagem no romance.

A caminho da redução à linguagem e sua explosão na história

Oliver Jahraus tece um bom argumento sobre o papel dos personagens na obra de Bernhard, que serve para reinterpretar a frase em que o autor se auto-intitula um *Geschichtenzerstörer*. Segundo ele,

Bernhard erzählt und inszeniert keine Geschichten, sondern er erzählt und inszeniert Figuren. Wo Narration auftritt, und sie tritt überall auf, ist sie allerdings eine Funktion der Figur. Insofern schlage ich vor, den Begriff des Geschichtenzerstörers nicht zu verabsolutieren, da die Texte dem ohnehin selbst widersprechen, sondern ihn als figurale Funktionalisierung der Narration, der Geschichte, positiv neu zu definieren.²⁷⁸

De fato, todos os planos de *Auslöschung* concentram-se no narrador, dependem dele, de modo que se pode entender a auto-denominação de Bernhard como um ‘destruidor de histórias’ na medida em que sua trama, entrecortada e complexa, não implica em ausência de fábula, mas de sua subordinação à estruturação do personagem principal. A construção deste personagem dá-se pela negativa, visto que se forma à medida que passa pelos outros personagens, assumindo seu discurso e dicção para, em seguida, negá-los. Este movimento constitutivo apresenta como estações seus parentes, a mãe, o pai, o irmão, o tio Georg, o cunhado, as irmãs, estende-se também aos serviçais, da cozinheira aos jardineiros e aos amigos Maria, Spadolini e Gambetti. Partindo desta dinâmica, sua formação ocorre antes pelo processo de extinção, repostado ininterruptamente, e que atinge mesmo a instância narrativa, que, formalmente, não prescinde do ponto de vista deste narrador já extinto.

Mas o autor do artigo supracitado comete o erro de não levar este movimento adiante e perceber que o processo de redução ao personagem não

²⁷⁸ O. Jahraus, “Von Saurau zu Murau”, em M. Huber e W. Schmidt-Dengler (orgs), *Wissenschaft als Finsternis?*, p.70.

estanca neste, chegando necessariamente ao nível da linguagem. Pois este processo conduz à linguagem artificial criadora como estação derradeira, o que ganha expressão definitiva na metáfora presente em seu romance de estréia, *Frost*, quando o narrador caracteriza o pintor Strauch como se este fosse em alguns momentos não uma pessoa, mas se reduzisse a “farrapos de linguagem” (*Wortfetzen*: FRO, 214), com o que define não só o estatuto deste personagem, mas de quase toda a galeria dos personagens de Bernhard. Ulrich Weinzierl chama os personagens de Bernhard, tendo em vista sobretudo Murau, de “personagens de fala” (*Sprechfiguren*), e neste ponto acerta em cheio²⁷⁹. Este processo prima pela concentração na escuridão, e dela surge a luz que será focada sobre um único ponto²⁸⁰. Neste palco não surgem apenas personagens, mas prioritariamente a linguagem mesma, mediação insuperável que Bernhard não vê como um problema, mas como o campo por excelência de toda criação, de atualização histórica e pressuposto para o “Novo”. De modo que Murau não tem uma psicologia definida, mas ganha corpo – lingüístico, diga-se de passagem – nesta dinâmica aniquiladora.

In der Finsternis wird alles deutlich. Und so ist es nicht nur mit den Erscheinungen, mit dem Bildhaften – es ist auch mit der Sprache so. Man muß sich die Seiten in den Büchern vollkommen finster vorstellen: Das Wort leuchtet auf, dadurch bekommt es seine *Deutlichkeit* oder *Überdeutlichkeit*.²⁸¹

Aqui se somam as metáforas do teatro com as características próprias da concepção da linguagem como mediação irreduzível. O que sobe ao palco são figuras construídas *pela* e *como* linguagem, no limite a própria língua. Deste modo, estas *Sprechfiguren* são antes marcadas pelo seu aspecto de língua (*Sprache*) do que de personagens (*Figuren*), sendo, ao fim e ao cabo, tanto uma coisa quanto outra, uma imbricação constitutiva para a poética de Bernhard. Murau será antes construído por discursos e por palavras, esteticamente, do que irá controlar estas instâncias. A imagem é expressiva: no

²⁷⁹ U. Weinzierl, “Bernhard als Erzieher. Thomas Bernhards Auslöschung”, em P. M. Lützel (org), *Spätmoderne und postmoderne*, p. 192.

²⁸⁰ Uwe Betz dirá, com razão: “Finsternis als literarisches Verfahren meint Reduktion oder Minimalisierung, Konzentration auf das Wort”. *Polyphone Räume und karnavalisiertes Erbe*, p. 217.

²⁸¹ T. Bernhard, “Drei Tage”, em *Der Italiener*, p. 82. Entrevista concedida ao diretor Ferry Radax no verão de 1970.

palco vazio as palavras se iluminam e se tornam nítidas, ou mesmo nítidas em excesso (*Überdeutlichkeit*): “Es ist ein Kunstmittel, das ich von Anfang an angewendet habe.”, dirá Bernhard imediatamente a seguir na entrevista em questão. Com Schmidt-Dengler, ainda mais dentro da perspectiva deste trabalho: “Bernhards Figuren, diese Wörtermenschen, werden somit zu übermalten Allegorien, bei denen Sprechen einer Destruktion gleichkommt.”²⁸²

Entender a criação destes personagens de fala sob o signo da alegoria cabe sobretudo à concepção íntima do romance *Auslöschung*, como se verá, embora Schmidt-Dengler mire em *Frost*, romances que não apenas neste sentido podem ser postos lado-a-lado. (Veja que a perspectiva alegórica não encontra o mesmo respaldo para o estudo de *Holzfällen*, um romance bem diferente). E não só: a equação “fala = destruição” ajusta-se bem a *Auslöschung*, onde o todo do texto escrito deve realizar a extinção de tudo, especialmente do próprio texto.

Na perspectiva desta redução à linguagem, é sintomático que haja duas instâncias narrativas no romance, tema dos mais importantes e central para este capítulo. E para evitar enganos: se Murau aparenta ser mais consciencioso do que o narrador de *Holzfällen*, isto se constitui mais numa armadilha deste ponto de vista do que num abrandamento dos afetos; o leitor não está imune, ele também, a este processo de incorporação e aniquilamento operado por Murau, uma espécie de casmurro austríaco, latifundiário que se quer moderno e justo em suas avaliações, praticando uma auto-extinção em todas as instâncias narrativas, mas que também faz reproduzir todos os discursos e métodos que, mesmo negados, o constituem e são assumidos por ele.

²⁸² W. Schmidt-Dengler, “Zurück zum Text. Vorschläge für die Lektüre von Frost”, em *Der Übertreibungskünstler*, p. 190.

2. A linguagem em *Auslöschung*: concentração na palavra e irrompimento da história

Como já foi visto a respeito de *Holzfällen*, a linguagem ocupa um papel de destaque na prosa de Thomas Bernhard. Este espaço privilegiado da linguagem e de sua concepção atingem seu cume em *Auslöschung*, onde se discute, desde o início, o processo de escrita do próprio texto. Este processo deriva da concepção de linguagem como história condensada e, ainda, como lugar privilegiado para se entender a bárbarie da cultura. Deste modo, nada mais defensável do que entrar pelo romance por este aspecto que, penso, conduz sem rodeios ao ponto nevrálgico da composição formal deste romance. Estamos longe de uma musicalidade auto-referente e hedonista.

Logo na segunda página do livro, diz Murau:

Die deutschen Wörter hängen wie Bleigewichte an der deutschen Sprache, sagte ich zu Gambetti, [...]. Das deutsche Denken wie das deutsche Sprechen erlahmen sehr schnell unter der menschenunwürdigen Last seiner Sprache, die alles Gedachte, noch bevor es überhaupt ausgesprochen wird, unterdrückt; unter der deutschen Sprache habe sich das deutsche Denken nur schwer entwickeln und niemals zur Gänze entfalten können im Gegensatz zum romanischen Denken unter den romanischen Sprachen, wie die Geschichte der jahrhundertlangen Bemühungen der Deutschen beweise. (AUS, 8).

Este curto trecho já mostra as chaves em que a linguagem será tratada em *Auslöschung*. Antes de mais nada, Murau tematiza, em termos de conteúdo, aquilo que realiza em termos formais, o que se reduz mesmo a uma mesma palavra ou frase, como se verá. Admitido este movimento interno e proposital desta obra, que dificulta uma separação, mesmo que didática, entre forma e conteúdo – o que, de quebra, já havia sido notado como parte de seu projeto estético de provocação, com seu ponto alto e formalização em *Holzfällen* – não deixarei nada sem consideração.

Em primeiro lugar note-se que o narrador encontra ensejo para discutir a dificuldade de se expressar em alemão logo no início da narrativa. Em segundo lugar, o uso de *Bleigewicht* como metáfora para as palavras alemãs conduz a dois caminhos, ambos pertinentes. Por um lado, a figuração e materialização

desta linguagem, que perde a sua altura sistêmica e metafísica e ganha corpo, corpo este que não nega a aspiração à uma aproximação da idéia pelos conceitos, mas assinala este projeto como fracassado e, ainda, falso no contexto atual. Por outro lado, o peso de chumbo da língua pressiona o pensamento para baixo, reprime, bloqueia e trava o seu desdobramento. A língua torna-se pesada, peso formado sobretudo pela história sedimentada. A “história secular” do esforço alemão provaria e evidenciaria esta impossibilidade, e na seqüência Murau contrapõe a língua alemã às línguas românicas.

Em última análise, palavras associadas ao nazismo (para ficar num campo semântico caro ao livro) como *Vernichtungslager*, o prenome *Adolf* e mesmo a estrofe *Deutschland über alles* foram banidas ou, no mínimo, reprimidas do vocabulário alemão – mas não, a julgar por este romance, de sua dicção, mesmo que abafada. O peso da história verga o projeto racionalista e idealista até a irreconhecibilidade, a julgar por esta passagem, e impede que se descreva ou narre à distância. A crítica à tradição, sempre suspeita de se arvorar em mitologia, e mesmo a recusa à argumentação analítica, substituída por uma escrita afetiva e afetada, agressiva, que não recua diante dos tabus e incita o escândalo, constituem mesmo uma crítica ao racionalismo operada pela forma de sua escrita e, deste modo, apontam para o teor de verdade do romance. Na passagem acima citada, Murau leva esta discussão para a própria concepção da linguagem, o que irá além de mero tema nas próximas páginas. Fica claro que o trato da linguagem no contexto histórico-cultural da língua alemã – que inclui a Áustria – não pode se abster de incluir a história, e mais: a possibilidade de narração e o modo de realizá-la transformam-se no centro organizador deste romance.

Mesmo a comparação com as línguas românicas, e a sua propalada leveza, que remete a tempos clássicos outros, não deve fazer com que estas línguas românicas sejam vistas como modelo de sucesso. Antes servem aqui como o outro que, negativamente, fala do idêntico, ou seja, da língua alemã. Não se deve procurar um julgamento positivo destas línguas e culturas, elas entram como contraponto, como oposição, como fronteiras que dizem respeito

prioritariamente ao que a língua alemã não articula²⁸³. Esta incorporação do outro tem, no narrador centralizador e tonificador das vozes, a sua formalização mais bem-acabada, o que não se vê apenas neste romance de Bernhard, aqui *sui generis* pela perspectiva dupla do narrador, que se posiciona tanto em primeira como em terceira pessoa, num entrelaçamento que não se restringe à alteração de perspectiva ao longo da narrativa, mas se estende ao imbricamento das duas perspectivas, num jogo contínuo. A identidade construída negativamente e que, na negação do outro, não se forma, é típica deste romance feito de desmoronamentos, de “descrições”.

Voltando à citação do início desta seção, a língua alemã nunca pode se desdobrar e atingir a totalidade, *die Gänze*. Aqui segue um *topos* romântico, da impossibilidade de se atingir o absoluto, mas a ênfase não recai na aspiração deste alcance e o papel da crítica no processo de aproximação deste absoluto, inatingível porém projetado em termos teleológicos, centrando seus esforços na historicidade deste processo e, daí, na falsidade e mesmo absurdo deste projeto²⁸⁴. A crítica da e pela língua está em primeiro plano, como para os românticos, mas o absoluto como teleologia é substituído pela releitura da história e da história dos conceitos, como afirma Gagnebin ser o caminho mesmo de Walter Benjamin²⁸⁵.

A concepção de linguagem aqui esboçada encontra respaldo nas

²⁸³ Roma e os romanos serão valorizados na narrativa não por sua clareza, mas por ali os contornos da forma social contemporânea estarem mais à mostra. O barulho do trânsito de Roma, o caos da cidade, as greves dos trabalhadores, a possibilidade aberta pelos comunistas no poder a faz centro do mundo. Ou seja, não se trata de uma tradição melhor que a alemã, mas da mesma forma social e da mesma crise, que se expressa diferente.

²⁸⁴ Uwe Betz comenta que Zelinsky, que já em 1966 analisara *Amras* sob as luzes do romantismo, destaca uma diferença fundamental em relação a Novalis, pois o mal (doença, morte) não era mais visto como um passo necessário para se chegar a uma vida mais elevada, pois os heróis de Bernhard colocavam seu mundo futuro nas profundezas, na escuridão, das quais não há saída. U. Betz, *Polyphone Räume und karnavalisiertes Erbe*, p. 118. E continua, na página 130: “die Schwierigkeit des frühen Texten Bernhards besteht darin, dass sie gegen Präntentionen des Transzendenz gerichtet sind, aber dennoch wirken, wie wenn sie dem logologischen Fragment 16 von Novalis nachempfunden wären”.

²⁸⁵ “O que sobra pra nós, bisnetos do romantismo alemão, desconstrucionistas, construcionistas, estruturalistas e outros? [...] Talvez nossa questão hoje não seja mais a relação entre crítica e absoluto, mas sim, muito mais, entre crítica e historicidade. (aliás, historicidade da crítica entre outras). Uma das chaves de leitura da obra posterior de Benjamin me parece constituir na verificação desta hipótese”. J. M. Gagnebin, “Nas fontes paradoxais da crítica literária. Walter Benjamin relê os românticos de Iena”, em Márcio Seligmann-Silva (org), *Leituras de Walter Benjamin*, p. 78.

considerações de Mikhail Bakhtin, que destaca a vida da língua e o espaço que abre para embates ideológicos entre diversas visões de mundo e de sociedade:

*(...) as palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios. É portanto claro que a palavra será sempre o indicador mais sensível de todas as transformações sociais, mesmo daquelas que apenas despontam, que ainda não tomaram forma, que ainda não abriram caminho para sistemas ideológicos estruturados e bem formados.*²⁸⁶

A palavra, como indicador mais sensível das transformações sociais que ainda não tomaram forma, tem papel significativo na escrita de Bernhard, como se depreende do ensaio de Bachmann e, ainda, será formulado como segue em Prießnitz: *“bernhards prosa versteht sich als beschreibung, aber man erfährt – selbst durch kursive setzung – nicht, als beschreibung für was.”*²⁸⁷ O sistema ideológico dominante, no entanto, fará de tudo para conseguir que a língua não apareça como social e historicamente determinada, mas sim como aparentemente conotativa e clara, mero instrumento. Parte da lingüística moderna, tributária de Saussure, segue os ensinamentos do genebrino e deixa de

²⁸⁶ M. Bakhtin, *Marxismo e filosofia da linguagem*, p. 41.

²⁸⁷ R. Prießnitz, “Thomas Bernhard”, em A. Botond (org), *Über Thomas Bernhard*, p. 129.

lado a fala (*Parole*), preocupando-se sobretudo com a Língua (*Langue*), aqui reduzida à uma abordagem sincrônica e sistêmica. Ao diacrônico se reservaria o secundário papel de inserir neste sistema mudanças graduais e lentas, deixando de lado a dinâmica feroz das disputas históricas e ideológicas, que se dão no interior do signo, sempre dialógico. Neste sentido conceitos como o de Liberdade e Democracia puderam ganhar os contornos que assumem quando proferidos por figuras públicas, em que servem como justificativa para ataques bárbaros ao redor do mundo. Esta linha teórica acaba pavimentando este terreno e construindo uma concepção de língua e de seu funcionamento que, como não podia deixar de ser, sustentam o estado atual da organização social, sendo por isso contrapostos por uma concepção lingüística como a de Bakhtin, aqui apenas esboçada. Benjamin recua até o romantismo para uma concepção de linguagem, que redima o seu estatuto da linguagem como social e histórica. Seligmann-Silva deixa claro a crítica e distância de Benjamin tanto em relação a uma “concepção burguesa” de linguagem

(entendida como mero instrumento) quanto as concepções místicas, essencialistas da linguagem.²⁸⁸ A palavra dos homens não se reduz a instrumento vazio de determinações ideológicas que transmitam verdades factuais, nem pode almejar alcançar a linguagem divina.

Isto reforça a posição de Bakhtin, para quem não se pode pensar em arbítrios pessoais ou sistêmicos, pois o signo nasce no espaço interindividual. Na medida em que os índices sociais de valor chegam à consciência individual, eles se tornam índices individuais de valor, cuja fonte, entretanto, não se encontra na consciência individual.

*O signo se torna a arena onde se desenvolve a luta de classes (...) Na verdade, é este entrecruzamento dos índices de valor que torna o signo vivo e móvel, capaz de evoluir. (...) Mas aquilo mesmo que torna o signo ideológico vivo e dinâmico faz dele um instrumento de refração e de deformação do ser. A classe dominante tende a conferir ao signo ideológico um caráter intangível e acima das diferenças de classe, a fim de abafar ou de ocultar a luta dos índices sociais de valor que aí se trava, a fim de tornar o signo monovalente*²⁸⁹.

Não se discute a pertinência de termos como classe dominante, hoje: pretende-se sublinhar a tentativa de se abafar e ocultar a luta dos índices sociais, a própria

²⁸⁸ M. Seligmann-Silva, *Ler o livro do mundo. Walter Benjamin: Romantismo e crítica literária*, p. 81-90.

²⁸⁹ M. Bakhtin, *Marxismo e filosofia da linguagem*, p. 46.

história do desenvolvimento e das mudanças na língua, substituindo-o por um signo monovalente. Contra esta perspectiva, tão pregnante em tempos da informação nua e crua dos jornais, com sua objetividade fabricada, posiciona-se a linguagem em Bernhard, o que ganha tratamento tanto formal quanto temático em *Auslöschung*. Mais ainda: “*Die Sprache bildet mit ihren Mitteln das auf der Inhaltsebene Gesagte nach bzw. setzt Signale, die die Interpretation des Gesagten in eine bestimmte Richtung nahe legen.*”²⁹⁰ Esta a fórmula cunhada por Betten para tratar da relação entre forma e conteúdo, de modo que o tema não interesse pelo que é, mas pela sua realização na forma, que aponta para a verdade da obra de arte. Neste mesmo texto, Betten cita Eyckeler, resumindo, de modo lapidar: “*Die Form vollzieht, wovon inhaltlich die Rede geht.*”

O peso de chumbo das palavras e a impossibilidade do pensar gerada pelo travamento da língua não deixam dúvidas sobre a proximidade desta concepção de linguagem, adaptada ao espaço austríaco,

²⁹⁰ A. Betten, “Thomas Bernhard unter dem linguistischen Seziermesser”, em M. Huber e W. Schmidt-Dengler (orgs), *Wissenschaft als Finsternis?*, p. 189.

o que será desenvolvido ao longo do romance. Esta adaptação ao espaço austríaco da linguagem encontra respaldo na dicção austríaca de Bernhard que, questionado numa entrevista em 1983 sobre a existência de uma literatura especificamente austríaca, responde: “Das ist gar keine Frage. Nehmen Sie die Aussprache, die Sprachmelodie. Da gibt es schon einen wesentlichen Unterschied. Meine Schreibweise wäre bei einem deutschen Schriftsteller undenkbar, und ich habe im übrigen eine echte Abneigung gegen die Deutschen.”²⁹¹ Na próxima seção se verá como Robert Menasse qualifica esta linguagem austríaca do pós-guerra.

²⁹¹ T. Bernhard em entrevista a Jean-Louis de Rambures, H. Höller e I. Heidelberger-Leonard (orgs), *Antiautobiografie. Thomas Bernhards Auslöschung*, p. 16.

A linguagem como uma criança senil

Outra passagem significativa aparece logo na página seguinte de *Auslöschung*:

[...] Gambetti [gab mir] [...] wieder eine wertvolle Lektion der Mühelosigkeit und Leichtigkeit und *Unendlichkeit* des Italienischen, das zum Deutschen in demselben Verhältnis stehe, wie ein völlig frei aufgewachsenes Kind aus wohlhabendem und glücklichem Hause zu einem unterdrückten, geschlagenen und dadurch verschlagenen aus dem armen und ärmsten.
(AUS, 9)

Novamente, a referência à *Unendlichkeit* diz mais da *Endlichkeit* da língua alemã do que qualquer coisa sobre a italiana. Não se trata, em Bernhard, da crítica da Áustria e dos Alemães como se esses fossem a representação do mal sobre a terra, com o que se perderia de vista a história em atacado, ao se subsumir tudo à aberração de um povo. A crítica da sociedade exige que se tome um ponto de vista propício e representativo de um contexto específico que, no entanto, faz parte de um todo e não pode ser desvinculado deste. Em *Auslöschung*, ocupa esta posição o castelo Wolfsegg e a Áustria.

A situação austríaca conforma um caso em que os absurdos e contradições ficam mais expostos e viscerais, donde

seu valor heurístico. Numa entrevista em 1985, Bernhard dirá:

Zorn und Verzweiflung sind meine einzigen Antriebe, und ich habe das Glück, in Österreich den idealen Ort dafür gefunden zu haben. Kennen Sie viele Länder, wo ein Minister sich extra bemüht, um die 'Rückkehr in die Heimat' eines SS-Offiziers zu begrüßen, der für den Tod tausender Menschen verantwortlich war? [...] Ja wirklich, wenn dieses Land sich ändern sollte, bleibe mir nichts anderes übrig, als auszuwandern.²⁹²

Trata-se de um valor relativo e não absoluto, e a dinâmica das ambigüidades, escalas, contradições e paralelismos que caracterizam sua escrita tornam relativas as asserções categóricas que perpassam a obra, mas que não se sustentam. Antes da preocupação com cada fala e asserção, vem a dinâmica do processo de escrita e de pensamento, o que fica bem claro no texto de Laederach²⁹³, que privilegia a dinâmica e o

²⁹² T. Bernhard em entrevista a Jean-Louis de Rambures, H. Höller e I. Heidelberger-Leonard (orgs), *Antiautobiografie. Thomas Bernhards Auslöschung*, p. 17. Bernhard se refere ao escândalo Frischenschlager-Reder, que atingiu dimensões internacionais, com máculas para a reputação austríaca ainda antes do escândalo Waldheim. Walter Reder foi um comandante das Waffen-SS nazistas na Segunda Guerra, tido por principal responsável pelo massacre de 1800 pessoas em outubro de 1944, perto de Bolonha, na Itália. Depois de ter sua pena na Itália comutada de perpétua para liberdade em 1985, chega em 24 de janeiro deste ano no aeroporto de Graz-Thalerhof, onde será recebido com um aperto de mão pelo ministro da defesa austríaco Friedhelm Frischenschlager (FPÖ – Partido Liberal), o que causou uma crise no governo de Fred Sinowatz (SPÖ – Sociais-democratas). Sobre isso, cf. M. Gehler, “Die Affäre Waldheim”, em R. Steininger e M. Gehler (orgs), *Österreich im 20. Jahrhundert*, vol. 2, p. 355-414.

²⁹³ J. Laederach escreve: “Die Rezeptionsästhetik tut gut daran, diese Grundierung durch die unverzichtbaren Bernhardschen Satz- und Themenkatarakte wahrzunehmen als die unbrennbare Dauerdrehung eines Helikopterrotors. Wen kümmert die einzelne Drehung?”, *apud* U. Betz, *Polyphone Räume und karnavalisiertes Erbe*, p. 170. Claro que, para os cientistas que estudam o voo, interessa cada rotação da pá; assim pra nós, da literatura, cada volteio semântico pode ser alvo de atenção, mas não se pode deixar de olhar também para o todo.

efeito do todo e não a prisão a cada detalhe da composição. Como hermeneuta, valorizo as duas perspectivas e o jogo entre elas, mas não é demais lembrar que a remissão ao todo em Bernhard (e, neste caso, penso no todo como na obra integral) desdiz e desfaz a operação limitada ao caso específico, com vantagens para a dinâmica geral. A “caducidade” da língua alemã entra tanto como caso específico como remete à concepção geral da linguagem como histórica e mortal, como se vê na alegorização das línguas como crianças, ambas, o que implica ainda uma juventude e uma história por vir, não obstante a caducidade já adquirida da língua alemã.

Na peça *Am Ziel*, escrita no inverno de 80/81 – portanto quase concomitante à *Auslöschung* –, a personagem principal conta de seu filho Richard, morto aos 2,5 anos de idade, que nascera com um rosto senil, mais do que isso, “primevo” (*uralter*): “*Er hatte ein Gesicht wie ein uralter Mensch / [...] / er hatte ausgesehen wie ein Greis / unter drei Millionen passiert das / eine uralte Haut.*”²⁹⁴

²⁹⁴ T. Bernhard, “Am Ziel”, em *Thomas Bernhard. Stücke* 3, p. 294.

Esta personagem alegórica une, num único ser humano, um recém-nascido e um ancião, numa figura grotesca e horrível, considerada pela própria mãe uma aberração condenada à morte. Assim deixa de ser meramente uma figura de linguagem e ganha contornos humanos, que ecoam nesta passagem de *Auslöschung*, em outro diapasão, que no entanto incorpora e atualiza a figura daquela criança, aqui como linguagem. Não há o momento do adulto representante da humanidade que almeja e alcançaria, pela razão, a maioridade do projeto kantiano. A criança-linguagem já se curva como uma anciã sob o peso da tradição e da razão que se mostram agora em trajes bárbaros e destruidores. Esta criança caduca está à beira da catástrofe, resultado dos processos sociais pelos quais passou e que a compuseram²⁹⁵. Aqui a língua alemã, nascida numa “casa” (*Hause* – o castelo Wolfsegg configura o espaço da criação de

²⁹⁵ O prof. Jost Hermand, em uma *Vorlesung* (aula) que versava sobre A Era Metternich (1815-1848) proferida na Universidade Humboldt no semestre de inverno de 05/06, afirma que o Biedermeier como estética literária tomava como personagens crianças e velhos, fases da vida em que se renuncia a qualquer ímpeto revolucionário, ao mesmo tempo em que autores do movimento *Junges Deutschland* eram censurados. Esta perspectiva não aceitava nem mesmo a adoção de um receituário conservador, monarquista, como foi em grande medida o projeto de Grillparzer, preferindo uma literatura absolutamente apolítica. Bernhard toma esta criança e este ancião e os une numa figura grotesca, e assim remexe e revira criticamente sua própria tradição, remetendo a este período fundador desta identidade austríaca, a julgar pelo influente livro de Claudio Magris sobre o Mito Habsburgo na literatura austríaca.

uma linguagem, de um discurso, que Murau procura ‘descriar’ com sua *Extinção*) onde foi reprimida e espancada: *verschlagenen*.

Neste termo (*verschlagenen*) se encerra muito mais do que uma leitura apressada pode revelar. Em uma palavra se encontra, em condensação extrema, o núcleo duro da estrutura da linguagem neste romance. Em primeiro lugar, este “*verschlagenen*” surge como conseqüência das pancadas (*geschlagen*), apresentando a mesma raiz lingüística. O termo apresenta-se como o resultado de um desenvolvimento histórico, um processo cultural e lingüístico, o que fica claro pelo “por meio de” (*dadurch*). Em segundo lugar, o itálico na primeira sílaba, *verschlagen*, acentua o aspecto processual desta passagem, pois este prefixo ,*ver*, neste caso, tem o sentido semântico de tornar-se, vir a ser. Outra semântica deste prefixo indica a morte de alguém segundo o verbo principal, como em “*Jeden Tag verhungern Tausend von Menschen*”; no caso em questão, morrer por apanhar²⁹⁶.

²⁹⁶ Estes usos e significados foram consultados no dicionário Duden Digital e no Langenscheidt – Deutsche als Fremdsprache.

Ao marcar o prefixo *ver*, Bernhard consegue evidenciar o caráter construtivo da língua, e mesmo aludir à sua destruição por despedaçamento semântico. A construção não ocorre apenas pelos “farrapos de memória”²⁹⁷ na condição de temas, mas se expande e encontra seu campo mais fértil mesmo na linguagem, chegando mesmo a penetrar o interior de uma única palavra, quebrando-a como quem realiza uma fissão nuclear que despeja uma energia destrutiva e construtiva acumulada há séculos, com vozes sobrepostas, superpostas, escondidas, outras fadadas ao silêncio pela dicção aniquiladora dos vencedores e da tradição. Fleischmann afirma, numa entrevista com o autor, que em *Holzfällen* ele não poupa nada e ninguém, ao que o autor emenda: “*Ergibt sich von selbst, das ist zwangsweise, aus der Wortexplosion vielleicht.*”²⁹⁸ Esta explosão ainda rompe com as fronteiras bem cuidadas entre as disciplinas, e o recurso à figuração consiste, também, numa maneira de ativar a língua.

²⁹⁷ “ [...] Möglichkeitsfetzen von Erinnerung [...]” (ATEM, 57).

²⁹⁸ T. Bernhard *apud* K. Fleischmann, *Thomas Bernhard. Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*, p. 95.

Este uso do itálico aumenta as possibilidades semânticas deste adjetivo-verbo, pois o isolamento do *ver* libera da prisão o seu radical e permite, mais ainda, exige que se joguem com as mais variadas possibilidades que o prefixo traz consigo, o que fiz apenas em poucos casos ilustrativos deste procedimento. Isso assume, no caso, estatura formal, apontando para a polissemia e para o contraste; o *ver* e o *schlagenen* têm registros diferentes, embora estejam ligados, formando uma só palavra. Essa redução, que pode se resumir a uma palavra num romance de 651 páginas, expressa o grau extremo de adensamento significativo nessa obra, indicando a concentração quase num único ponto que caracteriza, de modo fundamental, a estética de Bernhard.

Pelo processo indicado e realizado neste parágrafo, o leitor é chamado à baila, pois a frase se insinua e pede decifração, mas não a permite, fazendo valer para Bernhard o juízo de Adorno sobre Kafka. O itálico mostra o narrador indicando para o leitor um ponto de destaque, requerendo sua atenção. Assim procura conduzir a recepção da própria obra, o que a crítica –

com acerto – não cansa de repetir, e será estudado em outro lugar. Esta condução opera de modo complexo e passa pela diminuição da distância entre a instância da narração e a da recepção. Embora não *fale* com o leitor, Murau indica e aponta, num gesto rápido, algo que não deve passar despercebido.

Em resumo, pela semântica mesmo do termo ‘*verschlagenen*’ no contexto da frase e do texto como um todo, chega-se por um lado a uma criança (a língua) que se tornou astuta e esperta pelas pancadas recebidas.²⁹⁹ Por outro lado, esta língua aparentemente perde a fala, por mais paradoxal que isso soe, como na expressão *Es verchlägt mir die Sprache*, cuja semântica ressoa no texto em questão. Notável o jogo aludido a partir desta acepção: a “criança” que emudece é a própria língua; isto não é outra coisa que sua extinção, seu aniquilamento, que por este processo de “*desciação*” não deixa de existir, pelo contrário, procura sua redenção, numa expressão cara a Benjamin. Sair da paralisia a que estava condenada, das cinzas da catástrofe da história, numa crítica da linguagem que

²⁹⁹ Segundo o dicionário Langenscheidt.

tem tradição no âmbito austríaco como, por exemplo, na *Chandos-Brief*, de Hofmannsthal³⁰⁰. Deste processo - tanto em sentido de seqüência como de julgamento - a língua alemã não sai ilesa.

Silenciar a língua equivale a uma espécie de destruição que, limpando o terreno cheio de tralhas, representa o primeiro passo para se pensar no novo, com Benjamin: “*Der destruktive Charakter kennt nur eine Parole: Platz schaffen.*”³⁰¹ Ora, em 1986, dirá Bernhard numa entrevista sobre *Auslöschung*:

Jedes Wort ein Treffer, jedes Kapitel eine Weltanklage und alles zusammen eine totale Weltrevolution bis zur *totalen Auslöschung*. Aber was heißt Auslöschung? *Wiederbeginn des Neuen*. [...] Wo ein Ende ist, [...] ist auch ein Anfang.³⁰²

O caráter destrutivo desta *Auslöschung* vai da temática à forma do romance, da palavra agressiva à acusação mundial – o que será isso, senão uma acusação da forma desta sociedade capitalista totalizante? Trata-se aqui de

³⁰⁰ “Ich empfand ein unerklärliches Unbehagen, die Worte >Geist<, >Seele< oder >Körper< nur auszusprechen. Ich fand es innerlich unmöglich, über die Angelegenheit des Hofes, die Vorkommnisse im Parlament oder was Sie sonst wollen, ein Urteil herauszubringen” H. von Hofmannsthal, “Ein Brief”, em *Gedichte und Prosa (Gesammelte Werke)*, vol. 2, p. 326. Este texto data de 1902.

³⁰¹ W. Benjamin, “Der destruktive Charakter”, em *GS IV-1*, p. 396. Cabe a Hans Höller e a Irene Heidelberger-Leonard o mérito de aproximar este texto a *Auslöschung*, no prólogo do livro que organizaram. *Antiautobiografie. Thomas Bernhards Auslöschung*, p. 7.

³⁰² T. Bernhard *apud* K. Fleischmann, *Thomas Bernhard. Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*, p. 143.

uma total revolução mundial, que conduz à extinção de tudo, passo necessário para o novo. Há uma afinidade enorme entre o texto de Benjamin e a composição da obra de Bernhard. Em Benjamin: “[...] jedes Wegschaffen dem Zerstörenden eine vollkommene Reduktion, já Radizierung seines eignen Zustands bedeutet.” (p. 397). Em *Auslöschung* a redução leva à linguagem, que ainda se concentra por vezes em algumas palavras, que carregam toda a força deste projeto. Estas palavras, no entanto, não prescindem do todo para obter seu significado explosivo, antes serão reforçados e reafirmados pelo todo. Como visto, os temas remetem às formas, a literatura remete à sociedade – sem se resumir a ela –, o autor se torna um personagem que participa do debate público. As marcas das fronteiras são apagadas, e a parte contém o todo: “Jedes Geschöpf trägt nach meiner Überzeugung strenggenommen das Gewicht der ganzen Menschheit”, diz Bernhard na já citada entrevista a Rambures.³⁰³

O ponto de fuga que aponta para o “Novo”, em *Auslöschung*, foi encontrado na obra de Bernhard por Ingeborg

³⁰³ Entrevista a Jean-Louis de Rambures, em H. Höller e I. Heidelberger-Leonard, *op. cit.*, p. 14.

Bachmann em seu ensaio, já mencionado. Embora Bachmann tenha salientado que, apesar da precisão com que Bernhard fala do nosso tempo, ainda não sabemos avaliá-lo, posto que ainda não conhecemos a nós mesmos, percebe-se o Novo insinuando-se por meio do sonho de Murau, dos desejos de Gambetti e da caracterização da explosiva Roma como centro do mundo, culminando na afirmação de Murau de que o mundo da virada do milênio seria irreconhecível. Tudo isso passa formalmente por uma nova dicção, sintaxe e processo de desmoronamento e destruição (o subtítulo diz *Ein Zerfall*), que está, indissolivelmente, ligado ao novo e não o priva da história – pelo contrário, pressupõe e exige sua atualização.

Por este caminho chego a Robert Menasse e à sua análise da Segunda República Austríaca (com início em 1945), que não deixa dúvidas quanto à pertinência desta discussão em solo austríaco.³⁰⁴ Antes uma questão de ordem: o curso dos acontecimentos que serão apresentados aqui se alinha com a análise

³⁰⁴ R. Menasse, “Exposition. Im Anfang war das Neue Österreich. Die Erschaffung des österreichischen Überbaus”, em *Das war Österreich*, p. 15-27.

de muitos outros historiadores e comentadores, que serão trazidos ao corpo do texto no capítulo seguinte, que trata da escrita da história, quando o quadro ganha em profundidade (não se limita à Segunda República) e abrangência teórica (com a referência de outros autores); por ora, restrinjo-me ao necessário para a argumentação deste capítulo.

Após a Segunda Guerra Mundial, era preciso reencontrar um caminho de integração e identidade nacionais. Este caminho impunha a criação de um novo vocabulário, de uma nova língua. “Die zwei prinzipiellen Begriffe, die in Österreich in der Zeit nach Kriegsende vornehmlich strapaziert wurden, verraten schon, worum es ging: “Wiederaufbau” und “Neues Österreich”.”³⁰⁵

Esta “reconstrução” no plano econômico intentava apenas repor o campo limpo pelo austrofascismo e pelo nazismo, no sentido de eliminar toda e qualquer forma de resistência contra o pleno desenvolvimento da economia capitalista. Menasse argumenta, de modo convincente, como esta ‘*Wiederaufbau*’

³⁰⁵ R. Menasse, “Exposition. Im Anfang war das Neue Österreich. Die Erschaffung des österreichischen Überbaus”, em *Das war Österreich*, p. 16.

apoiava-se na purificação realizada pelos austrofascistas e, posteriormente, encampada e ampliada pelos nazistas, ambos contribuindo para anular a força dos trabalhadores, minimamente organizados (com os acontecimentos de 1933/1934, marcados pela repressão aos trabalhadores e aos social-democratas na “Viena Vermelha”, pela proibição dos partidos políticos Socialista, Comunista e Nazista, pelo fechamento do Congresso por Dollfuß³⁰⁶) e dos comunistas, criando regras e leis trabalhistas impossíveis antes de 34 e que seriam – e efetivamente foram – mantidas, o que fez deste “refazer” pura retórica. Diga-se de passagem que o historiador Karl Vocelka pontua que até o atual momento ainda não se procurou lidar com este passado austrofascista.³⁰⁷

Por seu turno, *Neues Österreich* (Nova Áustria) era uma palavra-de ordem que trabalhava no plano cultural (das superestruturas, no dizer de Menasse), e tinha como função recolocar a Áustria numa posição cultural de destaque, para obter a benevolência da comunidade internacional – leia-se, dos aliados – e,

³⁰⁶ Cf. W. Maderthaner, “12. Februar 1934: Sozialdemokratie und Bürgerkrieg”, em R. Steininger e M. Gehler (orgs), *Österreich im 20. Jahrhundert*. vol.1, p. 153-202.

³⁰⁷ K. Vocelka, *Österreichische Geschichte*, p.107.

com isso, a anuência para a independência: a Áustria, como a Alemanha, estava ocupada pelas tropas vencedoras. Deste modo, as mudanças ocorreriam apenas no plano cultural, e mesmo neste apenas no nível das aparências, para que econômica e politicamente tudo pudesse voltar a ser como antes. Nas palavras de Menasse: “(...) *daß vieles sich hatte ändern müssen, nur damit alles beim alten bleiben konnte.*”³⁰⁸ Nova era apenas a máscara externa que flertava com a possibilidade da soberania. Era preciso criar um mecanismo identitário que livrasse a Áustria do peso da acusação que a tachava como um estado colaborador, salvando-a com a retórica que a punha na condição de primeira vítima do regime nazista. Paralelo a isso, as estruturas que remontavam àquele período eram, paulatinamente, repostas. Muitos itens da legislação trabalhista nazista foram mantidos, e no que diz respeito à obrigatoria “desnazificação” (*Entnazifizierung*), as exceções eram a regra, como disse Brecht, segundo o mote:

³⁰⁸ R. Menasse, *op. cit.*, p. 16.

Die Entnazifizierung war 'prinzipiell' (Leumund!), aber mit 'Ausnahmen' (im Sinne des Wiederaufbaus)." E ainda: "Entnazifizierung war keine Notwendigkeit für den 'Wiederaufbau', keine Notwendigkeit für das 'Neue Österreichbewußtsein', sondern lediglich eine Notwendigkeit für die Wiederverlangung der Souveränität.³⁰⁹

Assim estava aberto o caminho para o estabelecimento do *Entweder-und-Oder* (Ou-e-Ou, Este-e-Aquele), lógica subjacente à esta estranha constelação que será esmiuçada por Menasse noutro artigo, no qual caracteriza a identidade austríaca mais arraigada pela falta de carácter, pela despersonalização. Os mesmos fantasmas estão de novo rondando a cena, ou melhor, eles nunca estiveram ausentes. Não posso me furtar de transcrever trechos de um poema de Karl Kraus, com o significativo título de Franz Joseph, o *Kaiser und König*, que reinou de 1848 até sua morte, em 1916, sobre a Casa dos Habsburgos e imprimiu seu rosto e feições ao seu tempo:

Wie war er? War er dumm? War er gescheit?
Wie fühlt' er? Hat es wirklich ihn gefreut?
War er ein Körper? War er nur ein Kleid?
War eine Seele in dem Staatsgewand?
Formte das Land ihn? Formte er das Land?
Wer, der ihn kannte, hat ihn auch gekannt?
Trug ein Gesicht er oder einen Bart?

³⁰⁹ R. Menasse, "Exposition. Im Anfang war das Neue Österreich. Die Erschaffung des österreichischen Überbaus", em *Das war Österreich*, p. 21-22.

[...]

Nie prägte mächtiger in ihre Zeit

jemals ihr Bild die Unpersönlichkeit.³¹⁰

Não é mera coincidência que esta forma social da despersonalização se prolongue para aquém do Imperador Franz Joseph, que não a criou: vem dos períodos reacionários do Biedermeier e, para recuar ainda mais, da Contra-Reforma católica, que marca o Barroco Austríaco. O processo de sua efetivação emperra e encerra o desenvolvimento do idealismo em sua área de influência. A igreja, não por acaso, também ocupará papel de destaque no austrofascismo (1934-1938), a ponto de Hans Höller caracterizar o golpe de 1934 como uma Segunda Contra-Reforma. Toda esta carga pesa sobre os ombros fatigados do narrador Franz-Josef Murau, como não deve ter escapado a ninguém. Não custa ainda lembrar que essa despersonalização também apresenta traços da forma social capitalista, o que torna o enquadramento das relações entre as partes e o todo mais complexo e representativo desta forma negativamente totalizadora. Trata-se de uma caracterização por descaracterização,

³¹⁰ K. Kraus, "Franz Joseph", em *Das Karl Kraus Lesebuch*, p. 281. Publicado originalmente em 1920, na revista de Kraus *Die Fackel* n°551.

de uma personalidade que se forma pela despersonalização.

Seguindo esta linha de raciocínio, as contradições e ambigüidades da dialética sem síntese da escrita de Bernhard, que oscila entre a afirmação categórica e sua subsequente negação (tão veemente quanto a afirmação anterior), e que cria pela “descriação”, não se parecem mais tão alheias à verdade da forma social: aproximar-se o mais possível desta verdade é a obsessão expressa de Bernhard. Falta de caráter (*Charakterlosigkeit*): assim Murau qualifica o pai, a mãe, o irmão e a si mesmo, todos filhos desta tradição que, afinal de contas, serviu pra salvar a Áustria da fúria dos aliados e, de quebra, abriu as portas para uma atividade econômica das mais importantes para o país: o berço de uma cultura como nenhuma outra.

A metáfora teatral e a cultura austríaca como principal capital do país marcam a poética de Bernhard, ancorando-se na linhagem acima descrita da criação de uma identidade pacífica, culturalmente elevada, ordeira e trabalhadora – a ética do trabalho justifica as atrocidades cometidas, na medida em que cada um teria apenas

cumprido seu dever, como aliás, de quebra, anunciou a plenos pulmões e com a consciência tranqüila o austríaco por adoção Adolf Eichmann em Jerusalém. De modo que esta construção mirava tanto para fora quanto para dentro. Internamente visava impedir, entre outras coisas, a reunião de grupos de interesse – sejam trabalhadores ou agricultores – em prol de um crescimento desenfreado, sem mecanismos que o emperrassem – leia-se, neste caso, sem mecanismos de controle democráticos, morosos e custosos, tanto em dinheiro como em tempo. Em torno deste projeto (como teatro) uniram-se, à vontade ou contra ela, todos os setores da sociedade, o que ganhará formas finais e sua representação mais fidedigna e eloqüente nos Grêmios da Parceria Social (*Sozialpartnerschaft*). “Dieses System, die Sozialpartnerschaft, bewirkte, daß alle gesellschaftlichen und politischen Widersprüche und Gegensätze mitsammen identisch wurden (...)”³¹¹. Todos como iguais e irmanados no projeto de reconstrução. O sentimento de união dos mais diversos setores da sociedade adviria

³¹¹ R. Menasse, “Das Land ohne Eigenschaften. Oder Das Erscheinen der Wahrheit in ihrem Verschwinden”, em *Das war Österreich*, p. 29-120. A citação encontra-se na página 33.

da experiência comum de sofrimento sob o jugo nazista, ao qual todos teriam sido igualmente expostos: assim se aproximam social-democratas e nazistas, numa combinação muito estranha e tipicamente austríaca³¹².

Faltava, contudo, a realização de um pressuposto. “Doch zunächst fehlte es an allem Notwendigen, es fehlten auch die Worte. [...] Dieses Österreich wieder mit Menschen zu besiedeln hieß, ihnen eine Sprache zu geben.”³¹³ Não demora muito e recaem no vocabulário nazista, quando se apegam ao conceito de Povo (*Volk*) para articular aquela unidade fabricada deste conceito de Povo. (*Volkseinheit*.)

Deshalb das Rekurrieren auf den Begriff, den der Nationalsozialismus, der ja ebenfalls die Aufhebung der gesellschaftlichen Widersprüche versprochen hatte immer wieder beschworen hatte: ‘Volk’, worin alle sozialen Gegensätze einfach semantisch verschwinden.³¹⁴

A linguagem de Bernhard revira esta outra linguagem fundadora, reacionária e incorporada por esquecimento, de cabeça pra baixo, empresa que se torna mais

³¹² Como se lê na autobiografia de Bruno Kreisky, quando este social-democrata comenta que esteve preso com nazistas no período do austrofascismo, de onde brotara mesmo uma certa camaradagem na desgraça. Ver, a esse respeito, artigo de J. Haslinger, “Im Bett von Jörg Haider”, em *Klasse Burschen. Essays*, p. 7-17.

³¹³ R. Menasse, “Exposition. Im Anfang war das Neue Österreich. Die Erschaffung des österreichischen Überbaus”, em *Das war Österreich*, p.17-18.

³¹⁴ *Op. cit.*, p.19.

madura e pungente nos anos 80, quando o debate ganha as ruas.

Por este processo, eminentemente austríaco, delineiam-se as bases sobre as quais uma discussão sobre identidade política e cultural age necessariamente *com e por* uma determinada concepção de linguagem e suas artimanhas, manhas e esperteza (*verschlagenen!*) A linguagem não é mero instrumento, mas ela cria estas verdades e se finge de instrumento, num processo que “naturaliza” a sua criação estética, portanto artificial. Advém daí a necessidade premente de deslocar esta questão para o primeiro plano, como o fará Bernhard. O nazismo, que será tematizado ao longo do romance *Auslöschung*, aparece na linguagem formalizado e cifrado, apontando para a história, tanto em sua conformação austríaca quanto no desenvolvimento instrumental da linguagem no cenário do indivíduo burguês capitalista. Fleischmann pergunta, a respeito de *Auslöschung*, se Bernhard acredita que tudo será extinto, e ele responde assim: “Ich meine já nicht das Universum, nicht einmal die Welt. Ich meine meine engere Umgebung, und von der schließt immer auf die Welt. [...]”

Ausstrahlen, und zwar nicht nur weltweit, sondern *universell*.”³¹⁵ A chave aqui é a íntima conexão mutuamente fundadora entre a parte e o todo.

Em *Auslöschung* a modernidade capitalista, o patrimônio cultural austríaco e o nazismo fazem parte da equação final. Logo após a notícia da morte dos pais, que instaura o processo de rememoração de Murau e estabelece o ponto para onde tudo conflui, no tempo, no espaço e num personagem, inicia o narrador seu texto. E começa pelo contexto e pelas dificuldades que a sua língua, necessariamente, empresta à empreitada. Esta língua não poderia nem será concebida como neutra e distante, muito pelo contrário, sua rememoração consiste antes de tudo numa criação *da* língua e *na* língua, e não *pela* língua. Mesmo o termo *Das Neue* remete negativamente à palavra de ordem *Neues Österreich*, de que nos fala Menasse; pois esta *Nova Áustria* não tem nada de novo, antes esconde seu caráter eminentemente reacionário. A discussão em torno desta linguagem serve como porta de entrada e núcleo estruturador da obra. A língua

³¹⁵ T. Bernhard *apud* K. Fleischmann, *Thomas Bernhard. Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*, p. 142-3.

criada que serviu para dar sustentação à identidade mutilada e deformada da Segunda República Austríaca, a partir de 1945, será “descrida”, o que não significa aniquilada, por Bernhard, que se esforça em evidenciar o caráter artificial deste processo criativo, marcado pelo exagero, além de expor a materialidade desta língua e escrita, que como material ideológico puro (Bakhtin, 1929) faz parte de nossas trocas com o meio material.

Linguagem, luta de morte e história: princípio de construção de *Auslöschung*

A chave para se entender a construção de *Auslöschung*, que serve como ponto de partida, pressuposto e estímulo de sua composição pode ser depreendida da passagem a seguir. A citação longa se faz necessária. O narrador lembra ter dito a Gambetti, numa conversa dias antes da tragédia, da beleza do clima e paisagem de Wolfsegg no outono, que faria da região ideal não fossem as pessoas que lá habitavam, e diz:

Aber ich kann die Meinigen ja nicht, weil ich es will, abschaffen, hatte ich gesagt. Deutlich höre ich mich diesen Satz sprechen und die Furchtbarkeit, die er jetzt durch den tatsächlichen Tod meiner Eltern und meines Bruders in sich hatte, ließ mich diesen Satz, noch immer am Fenster stehend und auf die Piazza Minerva hinunter schauend, noch einmal laut sprechen. Da ich den damals Gambetti gegenüber mit der größten Abneigung gegen die Betroffenen ausgesprochenen Satz *Aber ich kann die Meinigen ja nicht, weil ich es will, abschaffen*, jetzt ziemlich laut und geradezu mit einem theatralischen Effekt wiederholte, so, als sei ich ein Schauspieler, der den Satz zu proben hat, weil er ihn vor einem größeren öffentlichen Auditorium vorzutragen hat, entschärfte ich ihn augenblicklich. Er war auf einmal nicht mehr vernichtend. Dieser Satz *Aber ich kann die Meinigen ja nicht, weil ich es will, abschaffen*, hatte sich jedoch bald wieder in den Vordergrund gedrängt und beherrschte mich. Ich bemühte mich, ihn zum Verstummen zu

bringen, aber er ließ sich nicht abwürgen. Ich sagte ihn nicht nur, ich plapperte ihn mehrere Male vor mich hin, um ihn lächerlich zu machen, aber er war nach meinen Versuchen, ihn abzuwürgen und lächerlich zu machen, nur noch bedrohlicher. Er hatte auf einmal das Gewicht, das noch keinen Satz von mir gehabt hat. Mit diesem Satz kannst du es nicht aufnehmen, sagte ich mir, mit diesem Satz wirst du leben müssen. Die Feststellung führte urplötzlich zu einer Beruhigung meiner Situation. Ich sprach den Satz *Aber ich kann die Meinigen ja nicht, weil ich es will, abschaffen*, jetzt noch einmal so aus, wie ich ihn Gambetti gegenüber ausgesprochen hatte. Jetzt hatte er dieselbe Bedeutung wie damals Gambetti gegenüber. (AUS, 17-19)

Há vários aspectos dignos de nota. Em primeiro lugar, trata-se do horror de querer suprimir os “seus”, ou seja, sua família, e com isso sua história, pela língua; desejo que se torna profético em face da morte dos pais e do irmão. A força da palavra indica seu poder criador, que deixa o âmbito puramente artificial da ficção e assume estatuto de matéria social. A frase é vista materialmente, o que será tematizado pela objetividade e distância com que a pronuncia. Inicia-se uma luta de morte entre Murau e sua frase, que, desprendida dele, o enfrenta. Esta frase profética se desprende de uma existência meramente estética, ou instrumental, e se realiza no plano material; Murau intenta, então, negá-la, ou melhor, aniquilá-la. Por quê este ímpeto toma conta de Murau?, pergunta-se o leitor. A frase exige uma leitura atenta: ela expressa tanto o desejo da eliminação dos “seus”, leia-se, passado e antepassados, bem como a impossibilidade deste projeto. Ele não pode evitar desejar esta aniquilação, nem tampouco realizá-la; ele quer, pelo menos, não se sentir culpado destas duas negativas, tentando reconstruir e aniquilar a *própria frase*, como se assim pudesse remodelar seu passado a contento.

Luta de morte, no caso de uma *extinção* como a que está em curso. Mas as palavras são mais do que ele supôs, realizando verdades formais e materiais, são atos políticos e sociais que não podem ser menosprezados. Em seu esforço de guerra Murau passa pelas estações da teatralização/esteticização da frase, pela violência, pela quebra do signo por dentro (da relação significante/significado), mas estas estratégias só funcionam num primeiro momento, e cada *round* a torna mais poderosa, até que ela domina inteiramente a cena, e torna-se a frase fundamental deste narrador:

não dá pra lutar contra o desejo de extinção nem contra a impossibilidade deste projeto. Daí que esta extinção será constituída pela entrega ao desejo, num projeto que, de impossível realização, só se deixa apanhar pela sua própria extinção, seu desfazer-se, um desmoronar, decompor-se: *Ein Zerfall*.

Esta criação como “*descrição*” (*Abschaffen*) opera pelos bastidores do discurso, da linguagem, que se estende à constituição dos personagens e da história. Toda a estrutura do livro é sustentada por esta linguagem que envolve e revolve a história particular e geral, numa mônada de conhecimento que se reduz à palavra, como se vê em vocábulos como *Abschaffen* e *verschlagenen*. Sua materialização como um combatente numa luta de morte, da qual sai vitorioso, é sintomática da escrita de Bernhard, alegorizada aqui e que remete à toda sua prosa. Um projeto que vai de encontro ao desenvolvimento da dicção da escrita austríaca, a se tomar por Menasse, e insinua-se no debate público que toma conta dos anos 80 na Áustria. A estética será politizada, como queria Benjamin, no contexto de seu seqüestro semântico pelos nazistas, que politizaram a estética a seu favor; o que não se restringe, de fato, à política nazista.

Neste quadro entende-se porque não é um absurdo supor que Bernhard concebera esta *Auslöschung* como um testamento literário, como defende Mittermayer³¹⁶, o que coloca a seguinte questão: por que Bernhard aceita imprimi-lo em 1986? A tese de Joachim Hoell, de que já havia escrito dois outros textos em prosa em 1982 e, deste modo, protelava a publicação para manter o ritmo de um livro por ano, não se sustenta; fosse assim, teria sido publicado em 1983, e cada livro postergado um ano em sua publicação. Penso ser mais pertinente atribuir a um amadurecimento do contexto histórico no sentido de uma necessária alteração com o passado, que se inicia em 1985 com o escândalo Frischenschlager-Reder (já mencionado) e chega ao ápice com o escândalo Waldheim, em 1986, apressando o momento de sua realização formal. Tanto o passado como o desejo de extingui-lo restam ativos e atuantes, e dessa matriz irrompe a perspectiva do romance. Ao narrar a história pelos bastidores, de certo modo procura desmitificá-la (penso aqui nos Mitos Habsburgos de Claudio Magris); tanto a exposição da construção e

³¹⁶ M. Mittermayer, *Thomas Bernhard*, p. 66.

funcionamento deste “mito” como sua negação, mais, recriação, mais ainda, destruição criativa, tomam pra si o andamento da narrativa. Isto se configura na voz em terceira pessoa, que remete ao narrador Murau como morto; a perspectiva desta eliminação/extinção que, não obstante, arvora-se em pressuposto desta narração, depende da destruição que cria espaços, sendo expressa por esta instância narrativa em terceira pessoa.

Esta perspectiva, assim, não é fantasmagórica, mas exigida pela forma do romance, e remete ao próprio narrador Murau, que se insinua pela instância autoral e duplica o ponto de vista, intentando uma unidade entre autor e obra, forma social e literária, unidade esta reclamada por Bernhard numa entrevista. Quando perguntado sobre a distância entre o escritor e o cidadão, o artista e o homem, dirá Bernhard:

Kunst und Person müssen eine Einheit sein, weil es sonst eben nichts ist. [...] ich brauch ja zu einem Satz vier bis fünf Wochen immer, bevor ich mich überhaupt hinsetz, und da überleg ich immer – erst dann fang ich den Satz zu schreiben an, wenn ich weiß, Kunst und Person ist eine Einheit.³¹⁷

Voltando ao excerto destacado de *Auslöschung*, quero acompanhar mais de perto a sua escrita e seus desdobramentos. A frase *Aber ich kann die Meinigen ja nicht, weil ich es will, abschaffen* ganha, logo de início, autonomia enquanto discurso, assumindo seu caráter social. A frase está fracionada, e o termo *Abschaffen* está isolado, separado pela oração intercalada de sua oração, o que não implica em destruição do significado da frase, mas reforça a potência deste verbo irradiante. Por outro lado, a construção sintática *ja nicht*, sem dificuldade entendido como reforço da negação, não deixa de por lado a lado sim e não, /sim não/: afirma e nega no mesmo movimento. E mais ainda: se se entender o *nicht* como remetido ao interlocutor, num encurtamento de *nicht wahr?* (não é verdade?), como de quebra típico da oralidade e presente nas transcrições das entrevistas de Bernhard, a frase fica positiva: eu posso “descriá-los” porque quero. Mas com certeza a acepção que se sobressai é a da negação veemente, que, não obstante, não elimina as demais leituras.

³¹⁷ T. Bernhard *apud* K. Fleischmann, *Thomas Bernhard. Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*, p. 138-9.

A luta contra esta frase arma-se como uma batalha contra o próprio discurso e contra a história, e questiona a possibilidade de sua sumária supressão, ou, no mínimo, de seu enfraquecimento, e/ou recriação, reinventando-a. Seguindo este raciocínio, numa primeira etapa Murau a conduz à esfera do teatro, onde se pode fingir uma entonação e contexto que a desloquem para o âmbito da arte, do artificial, onde perderia sua verdade e força na matéria social. Assim leu Heiner Müller a obra e a repercussão de Bernhard:

Österreich braucht das, das ergänzt sich hervorragend: Das subjektive Gefühl oder Empfinden oder Bewußtsein von Thomas Bernhard, daß er gegen Österreich kämpft, und das Interesse des österreichischen Staates, bekämpft zu werden, im Theater. [...] So ein Skandal hat doch eine ungeheure Ventilfunktion. Das lenkt ab von Allen Fragen, die eigentlich hier zu stellen wären in Österreich. [...] Das ist fast Werbung.³¹⁸

Na verdade, este erro de avaliação é previsto pela obra, que coloca armadilhas ao longo de seu percurso. Bernhard lutou com todas as armas que pôde contra esta acepção de arte, de estetização dos problemas materiais reais, e procuro mostrar nesta tese como tentou fugir deste enquadramento. A primeira tentativa de acabar com a frase tentou levá-la para este território inócuo e infértil, o que não dará certo.

Aqui aparece, nu e absolutamente concentrado na mediação pela linguagem, uma concepção de arte e de língua *combatida pelo texto*, uma tentativa de evasão pela repressão, deturpação e deformação para uma forma aceitável pela sua própria construção identitária, numa reformulação visando uma nova expressão condensada. A alegorização da História Austríaca também se faz presente nesta passagem: a teatralização desta história, no sentido de construir uma face para consumo exterior, em que se pinta como a primeira vítima do nazismo, entre outras coisas para readquirir sua soberania, enquanto, na verdade, mantinha a estrutura jurídica trabalhista e mesmo os antigos nazistas em posições de destaque, como já foi visto há pouco. A tentativa de reprimir (e, daí, suprimir) a verdade desta história ganha feições de

³¹⁸ H. Müller, "Thomas Bernhard ist auch nur ein Beamter", em Der Standart, de 15.12.1988, citado segundo *Weltkomödie Österreich. 13 Jahre Burgtheater 1986-1999*, H. Beil et al. (orgs), p.108.

uma Hora Zero (*Stunde Null*) na Alemanha, que não elimina a culpa mas posterga a alteração com este passado. A dinâmica Austríaca opera de forma bem diferente, no sentido de uma reescrita deste passado, vindo na Anexação Austríaca de 1938 (*Anschluss*) antes subjugação do que adesão; para esta vitimização, a máscara teatral é primordial. Não se pode esquecer ainda o caráter histórico deste deslocamento: a Áustria como teatro já aparece em Hermann Broch e Karl Kraus³¹⁹, e agora temos este novo desenvolvimento, que une necessidades econômicas (turismo) com a luta pela soberania junto às potências que venceram a guerra, como já visto atrás. A questão da Áustria como teatro voltará em outra ocasião.

Num primeiro momento esta tentativa obtém êxito. Falando diante do “grande auditório” (do mundo?) como um ator, a frase perdia seu caráter aniquilador. Mas isto não dura muito, e logo a frase volta pra batalha com força redobrada. Depois de permanecer ativa nos bastidores, nos porões (como os nazistas na Kindervilla de Wolfsegg, não tão escondidos assim), reprimida e reescrita, e de lá medrar livre de qualquer obstáculo, aquele discurso volta ao palco. A alusão aos anos 80 é direta: no âmbito das artes bem como no político – que de certo modo se tornam o seu tanto indistintos – o tema ganha as ruas e domina a cena. O retorno do reprimido, neste caso, não diz respeito única e exclusivamente ao inconsciente, pois o encobrimento foi racional e com objetivos bem palpáveis nos planos político, econômico e social. Os escândalos políticos dos anos 80 vão parar nos jornais não apenas da Áustria, e obtém uma repercussão interna enorme. A participação de escritores, políticos, da opinião pública torna-se crescente. Isto não significa que esta história será reparada e aceita, antes se verá o desabrochar daquele discurso que esteve abafado e, novamente, pode ganhar as ruas. Noutro capítulo vou tratar mais detidamente destes acontecimentos, quando do enterro dos familiares de Murau, mas devo salientar que nessa passagem, condensada, alude-se a este momento da matéria social e da literária.

O próximo passo usará da violência franca e aberta para silenciar a frase, emudecê-la, o que implica emudecer o discurso de Wolfsegg e, ainda, da

³¹⁹ “In Österreich ist öfter schon alles drunter und drüber / und dennoch schließlich ins Burgtheater gegangen”. Karl Kraus, citado na epígrafe do livro de H. Beil, *Theaternarren leben länger*, 2000.

Áustria. Esta luta, cada vez mais ferrenha, passa por uma tentativa de estrangulamento (*abwürgen*) da frase. Ato contínuo, Murau a pronuncia, repetidas vezes, com o intuito de torná-la ridícula e risível. Como já visto antes, a repetição enfraquece o significado pela redundância, mas o decisivo aponta pra outra direção: a repetição seqüencial tem como efeito isolar o significante (componente acústico, som) do significado (histórico e social), além de retirar o signo do contexto que lhe garante pertinência: por este procedimento libera-se o significante para ser qualquer coisa, posto que auto-referente. Essa tentativa pauta-se pelas teorias estruturalistas que, numa perspectiva sistêmica, primeiro isolam o signo dos referentes – estes já separados da “coisa extralingüística” ou matéria social, posto que inseridos no triângulo de Ogden como se correspondessem à realidade, sendo, porém, material ideológico³²⁰ – e depois, no interior do signo, isolam significantes e significados, dando forma às bases para todo tipo de fabricação da realidade, num vale-tudo pós-moderno.

Pela mediação desta linguagem chega-se ao âmbito histórico desta reconstrução, que culmina nas famosas frases de Kurt Waldheim numa entrevista ao canal de tevê ORF, reproduzidas por Gehler: “In dieser Sendung sprach er auch jenen ominösen Satz, wobei er bei den deutschen Wehrmacht als Soldat eingerückt war, ‘wie hunderttausende Österreicher auch, die ihre Pflicht erfüllt haben’”³²¹. Não assusta que estes argumentos sejam quase cópias fiéis da defesa de Adolf Eichmann, no seu famoso julgamento em Jerusalém, em 1961, como se lê por exemplo em Arendt: “Ele [Eichmann] cumpria o seu *dever*, como repetiu insistentemente à polícia e à corte; ele não só obedecia *ordens*, ele também obedecia à *lei*.”³²² A defesa se concentra na moral do trabalho, do cumprimento à lei e, no caso de Waldheim, do comportamento da maioria, argumento arraigado e pronto a ser utilizado por todos que abraçaram o nazismo na Áustria, ganhando os contornos de uma verdade indevassável e inexpugnável, que chega quase intocada aos anos 80.

Menasse nota, com agudeza, que, ao tomar esta “verdade” como bandeira de sua defesa na campanha eleitoral, esta deixa os porões a que

³²⁰ Ver I. Blikstein, *Kaspar Hauser ou a fabricação da realidade*, 1995. A crítica que se faz aqui mira especialmente na linguística de Ferdinand Saussure.

³²¹ M. Gehler, “Die Affäre Waldheim”, em R. Steininger e M. Gehler (orgs), *Österreich im 20. Jahrhundert*, vol.2, p. 358.

³²² H. Arendt, *Eichmann em Jerusalém. Um relato sobre a banalidade do mal*, p. 152.

estava condenada e escondida e, com a vitória de Waldheim, numa margem nunca antes vista por um presidenciável que não estivesse concorrendo pela reeleição³²³, erige as bases sobre as quais irá ascender um político como Jörg Haider, com suas tintas anti-semitas e xenófobas³²⁴. Murau perde também esta batalha, e mais: a cada tentativa de emudecer, ridicularizar ou estrangular a frase, esta se torna mais ameaçadora e mais verdadeira. Não pode ser “descrida”. Cada tentativa de reescrever a verdade desta história evidencia a impossibilidade do projeto. Os mais endiabrados volteios semânticos operados no sentido da evasão acabam retornando a ela, e o cansaço da empreitada, junto à conscientização da falta de saída, o exasperam e desesperam. Murau nota que a frase assumira o peso que nenhuma outra frase dele até então tivera: tornara-se, assim, a sua *frase fundamental*, noutras palavras, esta frase explicita a verdade da forma tanto social (prioritária-, mas não unicamente austríaca) quanto literária (sobretudo desta *Auslöschung*, mas não exclusiva). Ela se espalha para todos os níveis da composição, do tempo, do espaço, do personagem. Com esta frase Murau terá que conviver. Esta constatação o acalma repentinamente (*urplötzlich*); ele não mais a teme, mas a incorpora no projeto da extinção. O saldo final do romance, no entanto, mostrará que Murau não lida com seu passado como este trecho indica. Isto, ainda, acompanha de perto a forma social, pois se é verdade que os anos 80 viram o debate florescer na Áustria, foi antes para mostrar o poder e vigência daquele discurso reacionário que, de Waldheim, chega a Jörg Haider.

Neste momento chega-se a algo crucial: depois de todo o processo de atualização desta história pessoal e coletiva, por parte de Murau, por diversos

³²³ M. Gehler, *op. cit.*, p. 362.

³²⁴ K. Vocelka, *Österreichische Geschichte*, p. 121, fala do “fenômeno Haider”, que mudou a estrutura de forças e de coalizões na Áustria desde 1986, na esteira da eleição de Waldheim. “Haider verstand es geschickt, den rechten Rand der Wählerschaft anzusprechen und mit einer ausländerfeindlichen, dem Nationalsozialismus gegenüber revisionistischen Politik zu punkten, was ihm besonders nach 1989 gut gelang”. Menasse completa: “Vor Waldheim konnte ein Politiker in Österreich zum Beispiel Antisemit sein, aber er hätte es nie öffentlich gesagt. Nach Waldheim kann er es sagen – und er sagt es dann mit hoher Wahrscheinlichkeit auch ganz bewußt, etwa weil er über Umfragedaten und Erfahrungswerte verfügt, die ihm zeigen, daß er mit solch einer Aussage eine bestimmte Anzahl Wähler für sich gewinnen kann. [...] Das ist der Hintergrund, vor dem die Karriere von Jörg Haider möglich wurde und auch erst einschätzbar wird”. O artigo em questão se chama “Deus ex Machina II. Jörg Haider. Ein verrücktes Land”, em *Das war Österreich*, p. 269-70. Também o excelente ensaio de J. Haslinger, *Politik der Gefühle*, p. 11. “Er [Jörg Haider] scheint der wahre Erbe dessen zu sein, was im Waldheim-Wahlkampf zum Ausdrück kam”. A dedicatória também é bastante expressiva: “Für Ilse M. Aschner und alle Österreicher, die ihre Pflicht nicht erfüllt haben”.

métodos e caminhos, resumidos praticamente numa página, a frase de Murau reassume o sentido original, de sua primeira aparição. Disso não se depreende que todo o processo foi em vão, muito pelo contrário, esta volta apresenta e expressa a dimensão do projeto de escrita do livro, que será uma *Auslöschung*, ou *Abschaffung*, que não *elimina* a história, mas trata justamente dela, em todos os seus pormenores, sem o menor pudor. Como se a frase exigisse um projeto de retomada, a contrapelo, desta história, que a suprime e a mantém, ao mesmo tempo, e que opera num mesmo ponto no tempo e no espaço, como numa mônada pronta a explodir. Desta natureza advém a calma de Murau: o projeto do livro pretende suprimir no sentido de *descriar* (*Abschaffen*), num verbo que contém a criação (*Schaffen*), e não apenas a sua destruição como eliminação. Uma atualização no sentido do materialismo histórico, por Benjamin: “Sein Grundbegriff [do materialismo histórico] ist nicht Fortschritt sondern Aktualisierung.”³²⁵

“Ur-plötzlich”, “Ur-ur-ur-großeltern”, “Ur-sprungsort”

Há nesta passagem uma palavra que irradia seu tom pelo romance e remete ao campo semântico da história: *urplötzlich*. Murau a usa para qualificar a rapidez com que se acalmou, dada a derrota frente à sua frase fundamental. *Urplötzlich* remete a *Ursprungsort*, palavra atribuída a Wolfsegg na página anterior (AUS, 16). A concepção de história em Benjamin não abre mão do conceito de Origem (*Ursprung*), chave para marcar o caráter não cronológico do projeto de reconstrução histórica, que se alinha à aceção de uma linguagem nunca aceita como instrumental e arbitrária. À Origem como cronologia (*Entstehung*) se antepõe a Origem – *Ursprung*, *Ur-sprung* – como salto primevo, que da origem, pela palavra, irrompe no presente trazendo consigo uma força que faz deste momento um “Agora da Conhecibilidade”, como este agora deste trecho do texto de *Auslöschung*, compondo uma “Dialética em Paralisação” que eleva a tensão ao máximo e não admite superação dialética. Em Benjamin: “Der Ursprung steht im Fluß des werden als Strudel und reißt in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial hinein.”³²⁶ Dirá Bolle: “Somit sind die Elemente der Geschichtsschreibung für Benjamin weder

³²⁵ W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, em GS V-1, Konvolut N 2, p. 574.

³²⁶ W. Benjamin, “Ursprung des deutschen Trauerspiels”, em GS I-1, p.226.

in der linearen Entwicklung von Fakten noch in kausalen Herleitung zu suchen. Das läuft auf eine entschiedene Kritik des kausalgenetischen Paradigma hinaus.³²⁷

Formalmente, Bernhard afasta-se de uma estrutura marcada pela causalidade, o que se verifica em todos os níveis de sua escrita, que se esquia de conceitos como subordinação ou seqüência histórica, preferindo uma escrita marcada pela raiva (*Zorn*). Além disso, as continuidades, analogias e sobreposições de uma dada tradição são recorrentes em sua escrita, seja neste *Auslöschung* ou nos textos autobiográficos: uma atualização brusca, que faz convergir todas as energias para um ponto, como numa explosão de palavras (*Wortexplosion*, a respeito de *Holzfällen*; em *Auslöschung*, Murau e Gambetti querem explodir tudo); esta redução se expressa pelo peso e mesmo pela caducidade desta linguagem. Este *Urplötzlich* remete, como um raio, a um passado não linear. Tudo se dirige à morte dos familiares e ao enterro; o passado, o presente e mesmo o futuro aparecem tanto na linguagem, que carrega a história e não pode ser abolida, na memória – por exemplo, da Kindervilla – quanto nos personagens, que realizam esta dinâmica compressiva e concentradora, num agora repleto de passado.

Jede Gegenwart ist durch diejenigen Bilder bestimmt, die mit ihr synchronistisch sind: jedes Jetzt ist das Jetzt einer bestimmten Erkennbarkeit. In ihm ist die Wahrheit bis zur Zerspringen geladen.“ (N3,1, p. 578). “[...]Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: Bild ist Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche, kontinuierliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt dialektisch: ist nicht Verlauf sondern Bild <,> sprunghaft – Nur dialektische Bilder sind echte (d.h., nicht archaische) Bilder; und der Ort, an dem man sie antrifft, ist die Sprache.”³²⁸

Na primeira parte do romance, as fotografias que Murau observa e comenta servem para ilustrar um percurso que se aproxima, pela forma, deste desenvolvimento benjaminiano. A mãe de Murau é um exemplo cabal deste procedimento: seu pescoço, comprido desde o nascimento, sofre um torcicolo eterno durante o nazismo –no episódio em que ela retira a suástica do mastro –

³²⁷ W. Bolle, “Geschichte”, em M. Opitz e E. Wizisla (orgs), *Benjamins Begriffe*, p. 404.

³²⁸ W. Benjamin, GS V-1, p. 576-8; N2a,3 N3,1, respectivamente.

o que será incorporado à memória da imagem (*Bild*) da mãe, que é uma foto que chega a nós, leitores, pela mediação da linguagem e da memória de Murau. Por esta foto dos pais, em Londres, Murau afirma que a posição da mãe deixa seu pescoço, já deformado, ainda mais destacado; exagero que se faz visível, partindo deste narrador que se auto-intitula um *Übertreibungskünstler*. No pescoço, uma parte do corpo, concentra-se toda a história do nazismo e mesmo antes dele, pois já nascera alongado demais. Ao analisar a foto, o nazismo será diretamente atualizado; embora o narrador só nos conte do torcicolo páginas à frente, esta informação volta àquela foto, cuja interpretação nunca se completa, por princípio. Esta parte do corpo vira um grotesco fragmento quando de sua morte: o pescoço será seccionado do corpo, o que o narrador verá na foto estampada nos jornais, mas que lhe será negada no enterro: o caixão está lacrado. Como ocorre com este pescoço e com a linguagem, também o espaço físico como espaço de memória faz tudo colidir num presente pesado, que não pode ser aliviado ou esquecido.

‘*Ursprungsort*’ nos faz ver que a Origem, nesta *Auslöschung*, é também localizada no espaço. Um lugar: Wolfsegg, e nesta Wolfsegg, a Kindervilla apresenta uma arquitetura que remete ao barroco e à Itália. O teatro ali praticado é popular e secular, é o lugar onde as crianças brincavam; lá os pais trocavam de lugar com os jardineiros e os serviam uma vez ao ano, numa carnavalização; por fim, foi o local onde os amigos nazistas dos pais ficaram escondidos logo após a guerra, sendo no tempo do enterro um prédio abandonado, em parte queimado; um lugar de memória, como se verá mais à frente, pois a memória será tema de um capítulo à parte. São escolhas conscientes do narrador por serem pregnantas e formalmente esclarecedoras, em consonância com seu projeto estético calcado na artificialidade da expressão. Nas palavras de Bolle: “Die den Geschichtsdiskurs konstituierenden Einheiten entstehen aus einer Wesensverwandtschaft des Späteren mit dem Früheren, aus der doppelten Perspektive der dargestellten und darstellenden Zeit. Geschichte ist Konstruktion von dieser Doppeleinsicht her.”³²⁹ Isto parece compor a perspectiva dupla da narração de *Auslöschung* em primeira e terceira pessoas, como já visto.

³²⁹ W. Bolle, “Geschichte”, em M. Opitz e E. Wizisla (orgs), *Benjamins Begriffe*, p. 405.

,*Ur-*' ainda se refere aos antepassados, à história pessoal como coletiva: esta remissão será feita poucas páginas à frente, em *Auslöschung*, quando o narrador se refere à construção das bibliotecas de Wolfsegg, iniciada “por meus tataravôs” (*von meinen Urururgroßeltern*) (AUS, 23) O resultado é muito expressivo para a análise aqui em curso. Em primeiro lugar, '*Ururur*' produz estranheza mesmo aos ouvidos alemães, e só com algum empenho se chega ao número de gerações antepassadas. Além disso, torna-se um pouco vago e abstrato: para aquém dos bisavôs (*Urgroßeltern*) reina uma certa indistinção, uma generalização sob a abstrata rubrica “Antepassados”. Há pessoas que convivem com algum dos bisavôs, mas dificilmente com um trisavô, dos quais restam poucas referências diretas. Um tataravô se assume, por assim dizer, como uma abstração, que só pode ser alcançado a muito custo por várias mediações, descarnado mesmo pelas lembranças.³³⁰

A repetição do termo '*Ur*' apresenta ainda a acepção do imutável de uma tradição engessada, a paralisação em um sistema de valores, o que se refere à história austríaca aqui cifrada, como se verá num capítulo específico. Outro efeito é liberar este '*Ur-*' de sua prisão dentro da palavra, como fizera com o '*verschlagenen*', com o resultado de aludir a um '*Ur-*' primevo, de '*Ursprung*' – irrecuperável cronologicamente, mas não imaterial, nem morto – e, assim ganhando estatuto próprio, emprestar seu campo semântico a toda a obra, que desde seu início (estamos ainda por volta da vigésima página de um romance de mais de seiscentas) exprime sua concepção de história e, ainda, de escrita da história, que se desenrola com a mediação pela linguagem. A este '*Ur-*' deve ser relacionado o '*Das Neue*', que surge depois pelas aulas de Murau a Gambetti, o homem-bomba cujas bombas, de modo expressivo, são livros de literatura e filosofia alemã que leva debaixo dos braços por Roma, enquanto sonha com a explosão de tudo pelos ares. Condensados nesta mônada em forma de romance, o caminho desta origem inclui nada menos que o “Novo”. O espaço deste Novo cria-se pela atualização desta história, que a supera e a mantém, lendo-a, novamente com Benjamin, a contrapelo.

³³⁰ W. Benjamin, em sua “Kleine Geschichte der Photographie”, alude a isso, ao dizer sobre os retratos pintados de familiares: “Blieben sie im Familienbesitz, fragte man hin uns wieder noch nach den Dargestellten. Nach zwei, drei Generationen, aber ist dies Interesse verstummt: die Bilder, soweit sie dauern, tun es nur als Zeugnis für die Kunst dessen, der sie gemalt hat.” Em GS II-1, p. 370.

Assim, esta repentina (*urplötzlich*) calma advinda da constatação da prevalência desta história e família o impele à sua origem familiar (*Urururgroßeltern*) e social (*Ursprungsort*), mediada necessariamente pela linguagem artificial e artística, que reinterpreta este passado em termos de uma supressão que constrói (*Auslöschung* no sentido de uma *Abschaffen* – “descriação”), assim realizando a criação do texto que temos em mãos (*Schaffen*). O processo inclui a extinção da própria extinção, do próprio texto, que ao ser realizado estabelece os termos desta “supressão”. A dialética que opera por fora no termo *Auslöschung* penetra a palavra mesma no caso de *Abschaffen*, e esta forma faz história dentro da obra de Bernhard, o que vale um capítulo à parte³³¹.

³³¹ Não posso me furtar de encontrar analogias entre este quadro e o conceito de Dialektik im Stillstand de Benjamin. “Wo das denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation zum Stillstand kommt, da erscheint das dialektische Bild. Es ist die Zäsur in der Denkbewegung. Ihr Stelle ist natürlich keine beliebige. Sie ist, mit einem Wort, da zu suchen, wo die Spannung zwischen den dialektischen Gegensätzen am größten ist. De<m>nach ist der in der materialistischen Geschichtsdarstellung konstruierte Gegenstand selber das dialektische Bild. Es ist identisch mit dem historischen Gegenstand; es rechtfertigt seine Absprenzung aus dem Kontinuum des Geschichtsverlaufs”. *GS V-1, Das Passagen-Werk*, N10a,3, p. 595. Esta história será alegorizada ao longo do romance, mas já se encontra cifrada neste trecho citado, do modo como será desenvolvido; este o motivo de colocar aqui esta citação. Wolfsegg é o espaço por excelência deste “quadro dialético”.

“Abschaffen” como “Entschöpfungstag”

Esta interpretação acima recoloca, em outros termos e constelação, os argumentos principais de um artigo de Schmidt-Dengler sobre a linguagem no romance *Frost*³³². Como já foi defendido no capítulo sobre *Holzfällen*, não é exagero enxergar em *Frost* o esboço de um projeto literário que permeia toda a obra, embora com alterações de percurso, tanto por mudanças na sociedade quanto por conta do amadurecimento do escritor e de seu projeto estético, projeto este atualizado em *Auslöschung*. Em *Frost* Bernhard cria neologismos, como “Dia da *descriação*” (*Entschöpfungstag*, p.291) e “Anti-Pai-Nosso” (*Antigottesvers*, p.189), além de muitos outros listados por Schmidt-Dengler, com o que faz da palavra a própria dialética em paralisação, numa concentração e economia máximas.

Neste artigo sobre *Frost*, que serve de estímulo e base para esta seção, a recorrência aos neologismos como formas compostas (*Komposita als Neuschöpfung*) serve para testar os argumentos do crítico, que efetivamente prova como a composição deste romance – e, de quebra, da obra como um todo, cada qual com suas idiossincrasias – depende do emaranhar-se na tessitura da linguagem e de sua atualização histórica. Uma passagem decisiva é:

[...] ein Wort wie ‘Entschöpfungstag’, denn die Negation der Schöpfung ist also nicht deren Vernichtung, sondern deren Rückgängigmachung“. [...] Indes ist dieser Negationsprozeß nicht einfach als die Tilgung eines Satzes durch seinen Gegensatz oder eines Wortes durch sein Gegenteil zu sehen, sondern es scheint vielmehr so, als wäre im Getilgten das zu Tilgende enthalten. Im ‚Antigottesvers‘ ist Gott, im ‘Entschöpfungstag’ die Schöpfung enthalten. Die Geschichte, die Schöpfung soll rückgängig gemacht werden; sie ist im Wort aufgehoben.³³³

Quero crer que este crítico conseguiu visualizar sua concepção de linguagem e de escrita da história nesta passagem de modo brilhante. Um processo de negação que volta sobre suas próprias pegadas, da frente pra trás, revendo e ponderando sobre cada passo. Ao fazer isso, recolhe os trapos de sua história e as reinterpreta, sem nunca perder a perspectiva do presente,

³³² W. Schmidt-Dengler, “Zurück zum Text. Vorschläge für die Lektüre von Frost”, em *Der Übertreibungskünstler*, p. 176-95.

³³³ *Op. cit.*, p. 185.

de onde nunca saiu; assim mantém-se o extinto. O espaço onde ocorre este processo é a palavra, na qual a história adquire sentido. No sonho que Murau conta a Gambetti, Murau fica à espreita na janela e procura retrair os passos que os Eisenberg e Maria deixaram na neve, e a cena vale citação por se constituir exatamente sob o signo deste desfazer que repisa e refaz o passado de frente pra trás:

Ich stand noch eine Weile am Fenster und schaute hinunter und versuchte, die Spuren der Schritte [...] so weit zurückzuverfolgen, wie möglich. An die hundertzwanzig Eintritte habe ich gezählt, ich erinnere mich genau, Gambetti, [...], als träumte ich diesen Traum *jetzt* und hätte ihn nicht schon vier oder fünf Jahren geträumt. (AUS, 222, itálicos do autor).

Os principais aspectos da argumentação de Schmidt-Dengler encontram-se aqui. Mais do que apenas seguir, *perseguir* os vestígios dos passos de frente pra trás, qual numa investigação policial, o que implica uma certa desconfiança, há o cheiro de algo errado, como se estes personagens fossem suspeitos: conhecendo as acusações que o taberneiro fará, segue-se que sim, são atacados pelo discurso xenófobo, e dele recebem sentença de morte. Este errado tem o estatuto da interpretação histórica, em curso em *Auslöschung*. O discurso do taberneiro culmina em: “so ein Gesindel wie Sie (also wie wir) gehöre *ausgerottet*. Mehrere Male schrie er uns das Wort *ausgerottet* ins Gesicht.” (AUS, 226). E o mais significativo para meus propósitos: nada deixa o terreno do presente, ele não mergulha no sonho como este fora no passado, mas o sonha de novo: ele se lembra como se sonhasse *agora*. O sonho se atualiza no agora, explode neste presente recheado de agoras, sem perder o seu estatuto de passado.

O que no sonho forma uma imagem, no trecho em questão (*Abschaffen*) se reduz à língua, como no caso trabalhado por Schmidt-Dengler. Em *Auslöschung*, no entanto, Bernhard vai mais longe e prescinde dos neologismos nos pontos-chave, com o objetivo de potencializar a expressividade de sua poética pelos avessos e escuros da palavra cotidiana, o que confere um ganho à fatura: não apenas pela invenção de um novo termo composto – embora gramaticalmente permitido pelo alemão – consegue-se mostrar e lidar com a história pela mediação da palavra, mas *no* e *do* interior

mesmo da palavra que se queria pura e clara, mas se mostra explosiva e enérgica, assim perdendo a inocência em prol de sua autenticidade e dignidade, atingindo estatuto crítico.

Mal comparando, se se tomar o neologismo por termos compostos como expressão de uma forma analítica, em que o elemento fraturado e inesperado exige atenção redobrada, a composição da dialética destes termos-chave em *Auslöschung* opera de forma sintética: nela, nada marca de modo indelével a superfície do texto, antes sua estrutura interna explicita o procedimento. O movimento no interior da obra é análogo à técnica cinematográfica presente em *Der Italiener*, que passa a forma em *Auslöschung*, sendo suprimido e mantido (*aufgehoben*). Assim a ênfase não recai para o âmbito do neologismo, oscilando entre palavras com entrada em qualquer dicionário como *urplötzlich*, *Abschaffen*, *Ursprungsort*, *Urururgroßeltern*, que, aqui, ganham outra dimensão, formalizando o encobrimento que precisa ser desvendado, o enigma a ser decifrado, como os passos na neve. A composição dos textos de Bernhard deixa cada vez mais o “campo estético mais fechado em si mesmo” de textos como *Frost* – crítica que não se sustenta se submetido a uma análise rigorosa – e interage cada vez mais imediatamente com a realidade social, sem perder a artificialidade de sua escrita, sua mediação constitutiva via linguagem, antes a exagera: o que ocorre é a citação de lugares geográficos existentes, pessoas e situações também verídicas, nas quais vai buscar a verdade da forma social via mediação literária, ponto central de sua estética e, mesmo, de sua concepção de verdade, como se verá ainda neste estudo sobre *Auslöschung*. De fato, quanto mais artificial e artístico, mais realista, esta a palavra-de-ordem que emana dos textos de Bernhard. Uma das frases fundamentais de sua estética diz: “In meinen Büchern ist alles *künstlich*, [...]”³³⁴ Não alheio a este espírito, antes reforçando-o, Schmidt-Dengler defende que, para o bem ou para o mal:

Der Diskurs Bernhard und der Diskurs Österreich in bezug auf Literatur haben, wenn ich so formulieren darf, die maximale Überschneidungsmenge: Es ist heute

³³⁴ T. Bernhard, “Drei Tage”, em *Der Italiener*, p. 82.

schon schwer geworden, über Österreich zu sprechen, ohne den Namen Bernhard zu erwähnen.³³⁵

A dialética em suspensão, comprimida à palavra, expressa por estes exemplos que a construção desta extinção depende de sua destruição, que abre espaços e prepara o terreno para o novo, o que remete ao texto de Benjamin, intitulado “O caráter destrutivo” (*Der destruktive Charakter*), como se verá mais tarde.

O caráter “analítico” em *Frost* facilita a visualização do processo de alteração com esta história, história das palavras e dos conceitos que elas carregam, da constituição e funcionamento da língua, *medium* que formaliza uma dada configuração social. Esta, em nosso caso, aponta para um momento da história da Áustria, mas não se reduz a esta. Partindo da concentração no caso específico atinge a forma geral subjacente, qual seja, a forma social capitalista, da qual a Áustria faz parte e no seio da qual elaborou, por exemplo, todos os mecanismos de encobrimento e reinterpretação históricos, como se vê na citação acima transcrita de Schmidt-Dengler, que fala da sobreposição destes discursos. Com a devida ressalva, feita pelo autor, que não se pode prescindir das malhas do texto, do estudo sobre a linguagem, sem o qual esta sobreposição não se daria, em termos de forma, ou não seria significativa, se restrita ao conteúdo, num texto de cunho realista (entenda-se, realismo como escola literária).

Os narradores como “Wortfetzen”

O narrador, envolvido nesta trama, compõe-se mais como resultado deste processo, do que seu condutor; como se o enredo (e a história) o tomassem na figura de um mediador, análogo ao momento quando, em *Frost*, o narrador resume a condição do pintor Strauch em momentos de desespero: “Wortfetzen

³³⁵ W. Schmidt-Dengler, “Zurück zum Text. Vorschläge für die Lektüre von Frost”, em *Der Übertreibungskünstler*, p. 177. Neste mesmo artigo, este autor vê aí uma armadilha que foi comprada por boa parte da crítica e da recepção em geral que, tomando esta sobreposição ao pé da letra, sem a necessária mediação da linguagem, deixa os textos, contentando-se com a recepção calorosa de suas obras, como se ela pudesse ocupar o lugar do texto mesmo. Assim Bernhard se tornaria um mero difamador da Áustria, o que está errado. O estudo dos textos não prescinde, sob nenhuma hipótese, de um mergulho em suas linhas e entrelinhas, por mais complicadas que sejam, e que necessariamente passa – mas não se reduz – à recepção das obras.

und verschobene Satzgefüge war er dann nur noch.” (FRO, 214). Assim a perspectiva alegórica alça vôo, ainda com Schmidt-Dengler, para quem esta caracterização “zeigt den Maler [o personagem principal] als eine allegorische Figur, die aus der Sprache zusammengesetzt ist, als eine Kunstfigur, die aus einer völlig verstörten, ja zerstörten Sprache besteht.”³³⁶ Resta saber alegoria de quê, o que o autor do artigo não irá apontar claramente. No caso de *Auslöschung*, a alegoria da história da Áustria não é tão difícil de ser percebida, mas a caracterização do personagem como ‘*Wortfetzen*’, embora absolutamente pertinente pela redução de tudo à mediação pela linguagem em *Auslöschung*, conta com a sutileza que marca a sua obra dos anos 80, onde o procedimento ocorre, mas sem marcas externas tão aparentes, antes absorvido e dissolvido na forma: esta ‘sutileza formal’, numa leitura rápida, pode passar despercebida.

E como isto se dá em *Auslöschung*? De novo, o que estava explícito em *Frost* (*Wortfetzen*) está implícito em *Auslöschung*, em que o narrador é criado pelo discurso dos outros, por suas palavras, que assume para si e, ato contínuo, suprime, formando-se neste processo de extinção. A dinâmica se dirige assim à forma da criação destes personagens, como foi visto no capítulo sobre o ponto de vista do narrador. Tudo é artificial e a redução final remete ao âmbito da linguagem, da mediação e do embate ideológico por excelência. Frost e as peças de teatro são os lugares onde se pode verificar estes aspectos de forma explícita, que nos romances da década de 80 acabam reduzidos à forma, com ganhos para o resultado final, visto que a forma é conteúdo social decantado, de onde surge a verdade da obra, objetivo maior de Bernhard.

“Begriffslose Begriffswelt”

Nesta mesma linha encontra-se a formulação “er [o pintor Strauch] lebt in einer *begriffslosen Begriffswelt*” (“mundo conceitual aconceituado”) desenvolvida por Schmidt-Dengler neste artigo sobre *Frost*. Como já visto no capítulo sobre *Holzfällen*, os conceitos vão e voltam, do abstrato ao material, sem que haja uma aprendizagem no sentido de uma dissolução completa em

³³⁶ Schmidt-Dengler, “Zurück zum Text. Vorschläge für die Lektüre von Frost”, em *Der Übertreibungskünstler*, p. 186.

qualquer dos pólos, mantendo a tensão fundadora dos conceitos. O crítico quer justamente entender nesta fórmula a cabal expressão da uma contradição que não se deixa preencher com sentido, antes deixar viva sua dinâmica interna.

Die dem Chaos entsprungenen Begriffe sind auch nur dadurch erkennbar, daß sie negiert werden. Die Begriffe sind da, sind vorrätig in der Sprache, aus ihnen heraus wird gedacht, aber sie erhalten Funktion erst dadurch, daß sie verworfen werden. Ein Begriff erhält seine Konturen erst dadurch, daß er zum Verschwinden gebracht wird; die Auslöschung bringt die Dinge und Begriffe zur Sprache.³³⁷

Embora o autor prenda-se à análise de *Frost*, ao escrever este texto, já na década de 90, remete diretamente à *Auslöschung* pelo uso deste substantivo, de modo a ligar as duas pontas da obra em prosa de Bernhard. Reunidos sob este guarda-chuva semântico encontram-se conceitos como o de morte, natureza, comédia, tragédia, arte, escuridão, aqui escritos em minúscula para trazê-los de volta à vida, sem que percam seu estatuto de conceito: *begriffslose(n) Begriffswelt*. Bernhard diz numa gravação para a TV, onde fala livremente sobre o que quiser, a respeito de sua escrita, em 1970:

Es ist die Unterhaltung mit der *Natur* die es nicht gibt, der Umgang mit den Begriffen, die keine Begriffe sind, *keine Begriffe sein können*. Der Umgang mit der Begriffslosigkeit, Begriffsstützigkeit.³³⁸

Sem citar este texto, Schmidt-Dengler parece se mover nesta mesma perspectiva. O movimento não engana os iniciados: diz Bernhard, lidar com conceitos, que não são conceitos, que não podem ser conceitos. Primeiro, afirma: lidar com conceitos. Depois, nega: que não são conceitos. Os dois estão ativos e validados. Mais: em *italico*, *não podem* ser conceitos; não se trata de um processo circunstancial, mas estrutural, da impossibilidade da forma que sustenta os conceitos. Apenas pela dissolução dos conceitos eles podem ser trazidos de volta à palavra, o que equivale dizer, à vida.

Schmidt-Dengler restringe-se, programaticamente, ao texto de *Frost*, por considerar que este caminho tenha sido abandonado pela crítica. Isto o impede

³³⁷ W. Schmidt-Dengler, *Der Übertreibungskünstler*, p.188. A expressão “begriffslosen Begriffswelt” aparece nesta mesma página do romance.

³³⁸ T. Bernhard, “Drei Tage”, em *Der Italiener*, p. 89. *Itálicos* do autor.

de buscar respaldo na forma social que sustenta esta formulação neste artigo. Este salto é no entanto fundamental para, no mínimo, evitar o erro da absolutização e ahistorização do procedimento. Pois quando brinca que: “‘Begriffslose Begriffswelt’ ist eine contradictio in adiecto, die kaum mit Sinn zu füllen ist, vergleichbar einer ‘fleischlosen Fleischspeise’”³³⁹, ele acerta no que diz, mas erra por abstenção: esta contradição sem sentido é moeda corrente em nossa realidade material palpável e cotidiana. O seu exemplo é dos melhores em sua contundência e acurácia: o “prato de carne sem carne” dos vegetarianos ilustra bem este ponto: toma-se café sem cafeína, come-se doce sem açúcar, saboreia-se gordura sem gordura. Estes hábitos alimentares não assustam mais ninguém: ingere-se, materialmente, uma abstração, contradição bem afeita e adaptada à nossa realidade. O material passa a abstrato, e as pílulas com gosto de churrasco dos livros e filmes de ficção científica já deixaram as telas e chegaram às prateleiras dos supermercados. De modo que um simples café perdeu a inocência: consome-se na verdade um estilo de vida, uma imagem que se quer construir de si mesmo. Em grande medida nossas vivências – para não falar em experiências compartilháveis – mediadas no grau em que são hoje, tornam-se abstratas.

Este tratamento confiado aos conceitos, mostrados em sua destruição e desnudamento, faz jus à própria dignidade do conceito como *medium* de reflexão – e não mero instrumento – e caracteriza a obra de Bernhard, realizando-se em cada obra noutra configuração. Quando tratei de *Holzfällen* me referi a este jogo entre o concreto e o abstrato, que faz os conceitos ganharem história e uma dinâmica que lhes confere vivacidade.

Benjamin sobre Kraus: citação e origem

Ainda gostaria de me remeter ao ensaio de Benjamin sobre Karl Kraus, cuja concepção de linguagem mostra afinidades com a de Bernhard, ainda mais sob o pano de fundo austríaco, embora, por não ser citado explicitamente nas obras, tenha recebido pouco atenção da crítica, tão rápida ao percorrer a obra completa dos autores cujo nome foi simplesmente mencionado. “Vollendeter ist nie die Sprache vom Geist geschieden, nie inniger an den Eros

³³⁹ W. Schmidt-Dengler, *op. cit.*, p. 188.

gebunden worden, als Kraus es in der Einsicht getan hat: Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück.”³⁴⁰

A palavra se separa do indivíduo não por se tornar autônoma, mas pela relação que ela estabelece com os homens: ela olha de longe e não se deixa instrumentalizar ou domesticar. Esta língua trava uma batalha de olhares com a humanidade. Esta relação é análoga àquela do trecho de *Auslöschung*, no qual Murau procura enfraquecer a frase por se aproximar dela, seja para jogá-la para o palco, seja para destruí-la pela destruição do signo, seja pela briga corporal do estrangulamento, processo por meio do qual a frase se torna, ao invés de mais fraca, mais forte, poderosa e não manipulável. A aproximação de Murau é respondida pelo olhar à distância, porém interessado, da língua. Benjamin, mais à frente neste ensaio, tendo em vista a linguagem de Kraus e atingindo em cheio a concepção de linguagem de Bernhard, afirma: “Von der Sprache weisen sich beide Reiche – Ursprung so wie Zerstörung – im Zitat aus. Und umgekehrt: nur wo sie sich durchdringen – im Zitat – ist sie vollendet.”

Assim a interpenetração entre origem (*Ursprung*) e destruição, pela citação, fazem a língua completa. Uma citação traz do passado, daí origem, em potência; e quando destruída, seja pela sua mercadorização, ou pela negação, ou carnavalização (Betz), ou descontextualização – criando a imbricação entre esta Origem e sua atualização, na linguagem.

O que se entende por citação, aqui, é bem amplo: refere-se à citação de um outro contexto em que uma palavra surgiu e seu significado, e também à rima e às repetições enquanto citações. Não é demais lembrar que a obra de Bernhard é marcada por citações nos mais variados níveis: do caráter musical de sua linguagem, que trabalha com rimas internas e com pequenas variações em torno de uma mesma raiz, no nível da palavra e das frases, passando pelas repetições e vaivéns dentro de uma obra e entre as obras, além da citação – normalmente apenas segundo a técnica do *name-dropping*, ou seja, da enumeração de nomes – de diversos autores, chegando às epígrafes e à ‘citação’ de pessoas da vida pública e privada em suas obras. Bernhard pode ser visto como um autor que prezava em alto grau as citações, atingindo o grau de um “Imitador de vozes” (*Stimmenimitator*). A crítica não deixou este veio de

³⁴⁰ W. Benjamin, “Karl Kraus”, em *GS II-1*, p. 362.

lado e chegou-se a afirmar que tudo em sua obra seriam citações, especialmente de si mesmo, o que pode soar o seu tanto paradoxal, mas deixa de sê-lo quando se lembra que Bernhard assume-se como personagem de si mesmo, desdobrando-se em personagem de ficção e da realidade. Mas faltou a muitos o passo adiante, e entender como e por que Bernhard se valia destas citações, nunca casuais.

Decisiva, ainda, é a remissão (como citação) à própria situação e contexto em que uma obra foi concebida na estrutura da mesma, o que surge com maior nitidez em suas peças teatrais, como já se viu no capítulo sobre o teatro. A citação velada à *Flauta Mágica* de Mozart (*Die Zauberflöte*) em *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, criada para o festival de Salzburg e que exigia dois minutos de escuridão completa ao final da peça, salta aos olhos. Esta escuridão total deve ser lida como uma resposta contemporânea à derrota da *Rainha da Noite* em Mozart, indicando ainda com grande carga simbólica o resultado funesto do programa da ilustração nos nossos dias. A escuridão foi proibida pela prefeitura de Salzburg: esta não permitiu que as luzes de emergência fossem apagadas pelos dois minutos. Os desdobramentos do incidente – a peça não foi reapresentada no festival por conta da proibição – ainda ilustra o quanto a sociedade está cega – às avessas, cegueira pelo excesso de luzes. Bernhard mesmo alude a isso em seu comentário apoiando a recusa do diretor Peymann de reapresentar a peça: “Eine Gesellschaft, die zwei Minuten Finsternis nicht verträgt, kommt ohne mein Schauspiel aus.”³⁴¹, embora as principais críticas se dirijam ao então diretor do festival, Josef Kaut.³⁴² Na peça de Bernhard, uma cantora lírica famosa justamente por encenar a Dama da Noite não suporta mais o papel, que se tornou mecanizado, tanto de Dama da Noite quanto de Diva da Ópera; ela está doente, o que se sabe por suas tosses. Encená-la em Salzburg, terra de Mozart, relendo sob as condições atuais uma sua obra-prima, estimula o público numa provocação que, deste modo, chega ao nível formal. Seguindo este modelo Winkler irá formular que as peças de Bernhard eram feitas tendo em vista sua estréia, pois se dirigiam a um público específico, para quem, ou ainda mais, contra quem se dirigiam.

³⁴¹ M. Mittermayer, *Thomas Bernhard*, p. 56.

³⁴² J. Dittmar, *Sehr gescherte Reaktion*, p. 49-56.

Por outro lado, para que a força da obra não se esgotasse no efêmero de uma apresentação, a altercação – uma forma de assimilação – da tradição clássica, quer seja pelo tema, quer pela enumeração dos autores, quer pela proximidade com alguns procedimentos da vanguarda – funcionava no sentido de garantir uma durabilidade no tempo e adaptabilidade à outros contextos: nova citação. Por este percurso fica evidente o aspecto destrutivo da empresa bernhardiana, visto que o trato com o contexto e com o intertexto ocorre quase sem exceção em chave conflituosa ou de ataque.

3. História, memória e escrita da história

Die Geschichte interessierte mich, aber nicht so, wie **sie** sich für unsere Geschichte interessierten, sozusagen nur für die als zu Hunderten und zu Tausenden aufeinandergelegten Ruhmesblätter, sondern als Ganzes. (AUS, 57)

Esta epígrafe, dita pelo tio Georg, mentor de Murau, serve como porta de entrada para se perscrutar o modo como se concebe a história neste romance. Como já visto no capítulo anterior, a concepção de linguagem exige a remissão à história, e à sua atualização, o que será alvo de considerações neste capítulo.

“Reibpartien” em Wolfsegg: prazer em servir

Em primeiro lugar, há um episódio que gostaria de analisar. Ao chegar a Wolfsegg, o narrador Murau que o chão da entrada principal havia sido lavado, e se corrige: “ [...] gewaschen worden, *gerieben*, wie wir sagen, auf den Knien, von den *Hausmädchen*, [...]” (AUS, 356). Chega a este verbo ao lembrar que, em verdade, “ralar” o chão da entrada de joelhos era mesmo uma das provas que a mãe usava para contratar estas serviçais, o que, “[...] wenn auszureiben, tatsächlich eine unmeschliche Anstrengung. Aber die Mädchen, fasziniert von dem Gehabe meiner Mutter und Von Wolfsegg überhaupt, [...] rieben das Vorhaus aus, gleich unter welchen Qualen [...]” (AUS, 358). A cena toda, por si só, mostra o abuso e a exploração destas serviçais, selecionadas entre as mais pobres e dos rincões mais distantes, o que as faz suscetíveis de serem aliciadas para quaisquer tipos de trabalhos e humilhação, a começar por esta prova inicial. Não é demais lembrar que a mãe precisa ir longe para buscá-las, visto que a maioria, quando pode, escolhe trabalhar em fábricas. As que se submetem não teriam outra alternativa a não ser aceitar esta condição, e mesmo se sentirem realizadas por terem seu trabalho explorado, de um modo até mesmo sádico.

O episódio ganha outra dimensão, no entanto, ao se verificar que este verbo, ralar (*reiben*) está diretamente ligado à anexação nazista na Áustria. Quando Hitler entra na Áustria, no dia 12 de março de 1938, um referendo

estava pra ser realizado, sobre a anexação ou não ao nazismo. O ditador austrofascista, Schuschnigg, lutava para se manter no poder, e as calçadas de Viena estavam pintadas com palavras de ordem deste. Neste mesmo dia, judeus e políticos da oposição tinham que limpar estas calçadas. “Die Palette reichte von Plünderungen, Raubzügen, öffentlichen Beschimpfungen und Demütigungen – wie die sogenannten “Reibpartien”, die mit Zahnbürsten die aufgemalten Schuschnigg-Parolen entfernen mußten.”³⁴³ O nome não deixa dúvidas: Reibpartien, onde a raiz Reib vem do verbo reiben, ralar o chão para limpá-lo, de joelhos, como mostra a foto à página 257 do mesmo livro citado. Na paz do pós-guerra, a ação que servia como máxima humilhação e achincalhe público no nazismo ganha “dignidade”, baliza para se avaliar a eficiência do trabalho e, assim, instituir uma seleção pautada pelo “mérito” capitalista. Murau nota apenas, de passagem, que o esforço era desumano, mas não o desqualifica, deixa passar, como um exemplo da inexorabilidade da mãe, sem acentuar a ignomínia da cena, embora tenha acentuado o verbo pelo *itálico*: o leitor deve estar atento para não perder as conexões aqui em jogo, implícitas no texto bernhardiano, que nunca é isento.

Quando, em outro momento, Murau comenta que a maior destruição da Áustria não ocorreu durante a segunda guerra, mas durante a paz que se seguiu, no afã desenvolvimentista e progressista capitaneado pelos socialistas (leia-se, o governo Kreisky), quando campos e cidades perderam suas feições, pode-se remeter a este episódio do chão ralado, quando o que era abominável na guerra torna-se normal, aceito sem grandes problemas, expressão do mérito no trabalho, escondendo a relação material de dependência irrestrita à que estas serviçais se submetiam em Wolfsegg. Quem as indicava eram os monges e freiras, pois outra das características destas moças, além de sua miséria e ausência de qualquer chance de desenvolvimento, é seu extremo catolicismo, o que convém à mãe, que escolhia sempre as mais devotas entre todas (AUS, 357). Elas viviam sob regras rígidas, e mesmo sua voz se tornava aos poucos artificial, pois deveriam falar sempre baixo e de modo subserviente.

Assim a memória entra em cena: ao ver o chão limpo da entrada da casa, isto o leva ao passado, às relações sociais em Wolfsegg; o que observa, ouve

³⁴³ T. Albrich, “Vom Vorurteil zum Pogrom: Antisemitismus von Schönerer bis Hitler”, em R. Steininger e M. Gehler (orgs), *Österreich im 20. Jahrhundert*, vol. 1, p. 339.

e pensa sempre desperta o processo de atualização da memória, nunca se limitando a mera menção e anotação do que percebe. O chão da entrada atualiza a exploração e indica a situação social lastimável de uma camada social, que serve de estopim para a constatação de que as relações de dependência irrestrita e abuso de antes ainda estão vivas. Esta atualização, como se verá, não é involuntária, mas fruto de um exercício constante a que o narrador Murau se submete; a história deve sempre carregar o agora com todas as injunções necessárias ao seu despertar, e o sono do mito da modernidade talvez seja o mais profundo, e daí exija um esforço ainda maior. Pois esta atualização inclui, em *Auslöschung*, o passado nazista austríaco, que irrompe com toda a força por meio deste verbo, e que se mostra assim tão ou mais vivo do que outrora, dada a naturalidade da conduta da mãe.

Austrofascismo e Nazismo: defesa contra si mesmo

Este livro é escrito sob a influência de uma atualização histórica austríaca indispensável, que tenta expressar como ruína o que se considera a mais alta tradição, o que culmina numa exortação fundamental:

[...] den katholisch-nationalsozialistischen Geist, welcher ja, wie ich schon oft gesagt habe, der österreichische Ungeist ist [...]. Aber kaum bemerke ich diesen urösterreichischen Ungeist in oder an mir, wehre ich mich mit Haut und Haaren dagegen. (AUS, 293-4)

Toda a escrita de *Auslöschung* se prende a esta defesa contra si mesmo, em seus vaivéns, em sua escrita pelos bastidores, que preza sobretudo pelos processos, pela metalinguagem. Decorre daí a necessidade da auto-extinção, pois Murau, efetivamente, como visto, assume todas as posições que nega.

Este ‘*urösterreichische Ungeist*’ não é genético ou uma constante antropológica, mas história. Os pais eram nazistas de nascimento (AUS, 291) implica dizer que a forma social em que nasceram e foram educados estava alinhada àquele ideário. “Der Nationalsozialismus hat ihnen in allem und jedem entsprochen, sie hatten sich in ihm sozusagen selbst entdeckt.” (AUS, 291) E não acabou com o fim da guerra, mas continuou, como por exemplo na guarida que deram a nazistas fugitivos na Kindervilla. E mesmo o discurso de matriz nazista continua vivo, embora escondido, e vêm à tona, de novo, quando as

condições históricas o permitem, o que será alegorizado na figura do enterro dos pais, quando os nazistas retomam a palavra, o que tem como pano de fundo a eleição de Kurt Waldheim, mas também o escândalo do primeiro-ministro socialista Kreisky, ainda na década de 70, entre outros.

O catolicismo também entra nesta panela de pressão pela porta dos fundos, apoiando os governos ditatoriais (seja o austrofascismo, seja o nazismo) e tolerando o anti-semitismo que permeava ambos. “In Österreich herrschen uneingeschränkt nationalsozialistisch-katholische Erziehungsmethoden, wer etwas anderes behauptet, ist ein Lügner und ein Ignorant gleichzeitig [...]” (AUS, 291-2) Do mesmo modo que no primeiro volume autobiográfico, aqui aparece no sistema educacional esta mistura (*Machtmischmethode*) devastadora para os austríacos. O resultado deste processo naturaliza a condição de nazi-católica, o que a torna quase inexpugnável, mesmo quando combatida em todas as frases e palavras, como faz neste romance o narrador Murau: “Der österreichische Mensch ist durch und durch ein nationalsozialistisch-katholischer von Natur aus, er mag sich dagegen wehren, wie er will.” (AUS, 291). Klaus Zeyringer lembra, com pertinência, que nos anos 80 uma nova onda conservadora é designada por Roma para ditar novos rumos para a Igreja Católica Austríaca, que logo se fez ouvir na opinião pública, com campanhas veementes contra o aborto, o homossexualismo, além da pretensão de influir nas instâncias de poder.³⁴⁴

Cumprir lembrar que, afinal de contas, Murau também escreve artigos para jornais na Áustria, sendo levado à juízo e ameaçado por muitos (AUS, 19). Destacam-se traços notadamente autobiográficos quando, por exemplo, Murau afirma que o acusam de sujar o nome da Áustria, com certeza tendo em mente que esta *Auslöschung* serve como munição para se levar esta acusação adiante. O autor penetra também como personagem na pele de Murau, e alude ao fato de precisar haver uma unidade entre escritor e obra, como já visto.³⁴⁵

³⁴⁴ K. Zeyringer, *Innerlichkeit und Öffentlichkeit: österreichische Literatur der achtziger Jahre*, p. 123.

³⁴⁵ O que não implica que Murau seja Bernhard, mesmo porque o processo de construção deste personagem-de-discurso impede esta equiparação, visto seu movimento de afirmação e negação constitutivo.

O ano de nascimento de Murau, 1934, marca o início do austrofascismo, um momento chave na história recente da Áustria, após o debelar da última sublevação dos trabalhadores em Viena.

1934 [ist] das Jahr der Etablierung des [...] Austrofascismus, einer autoritären, ständestaatlich organisierten und vom politischen Katholizismus gestützten Herrschaftsform, für die man auch, wegen ihres hierarchiebewußten politischen Katholizismus, den Begriff "Zweite Gegenreformation" geprägt hat.³⁴⁶

A força da Igreja na Áustria não precisa ser realçada, sendo sintomático desta data a marca de um fortalecimento da Igreja como força política, aliando-se ao fascismo austríaco. Quando da anexação nazista, também houve aceitação por parte de representantes do clero, que não levaram em conta o assassinato de Dollfuß nem mesmo as Leis Racistas de Nürnberg (Nürnberger Rassengesetze), e recebem de braços abertos os nazistas pelas possibilidades de crescimento econômico e pelo afastamento do medo dos bolcheviques sem Deus.³⁴⁷

A história do anti-semitismo na Áustria pode ajudar a entender esta relação. Desde o século XIX já havia a mistura do anti-judaísmo católico (morte de Cristo) com o "anti-semitismo" moderno, de raiz racista e nacionalista. Junte-se a isso as crises econômicas pelas quais passou a Áustria, também fonte de antisemitismo, por considerar os judeus como exploradores capitalistas do trabalho, com o que se acha um bode expiatório para substituir os problemas desta própria forma.³⁴⁸ Como a Áustria passava por crises políticas, econômicas e mesmo culturais sucessivas, com o desmembramento do Império Austríaco depois das derrotas pra França e Alemanha, na segunda metade do século XIX, havia um mal-estar latente que foi devidamente atraído por este discurso, especialmente por Karl Lueger, fundador do partido Social-cristão em 1891 (Christlichsoziale Partei - CS). "Was dem Vordenkern und Predigern des modernen Antisemitismus im Deutschen Reich vor dem Ersten

³⁴⁶ H. Höller, "Politische Philologie des Wolfseggs-Themas", em H. Höller e I. Heidelberger-Leonard (orgs), *Antiautobiografie*, p. 39. Outro texto de referência foi escrito por D. A. Bider, "Der "Christliche Ständestaat" Österreich 1934-1938", em R. Steininger e M. Gehler (orgs), *Österreich im 20. Jahrhundert*, vol. 1, p. 203-257.

³⁴⁷ J. Haslinger, *Politik der Gefühle*, p. 76.

³⁴⁸ Aqui sigo o artigo de T. Albrich, "Vom Vorurteil zum Pogrom: Antisemitismus von Schönerer bis Hitler", em R. Steininger e M. Gehler (orgs), *op. cit.*, vol. 1, especialmente p. 310 e ss.

Weltkrieg versagt blieb, gelang Schönerer und Lueger in Österreich: der politische Durchbruch.”³⁴⁹

Quatro anos após fundarem o partido, ganham as eleições em Viena, em 1895. Em 1897, mesmo contra a vontade do Kaiser Franz Joseph, Karl Lueger se torna o primeiro prefeito da Europa eleito com uma aliança e discurso absolutamente anti-semitas, o que evidencia a ligação umbelical da Igreja com esta posição ideológica e, agora, política. O partido dominou a política vienense até 1919. Este é o cenário em que nascem os pais de Murau, de onde se vê a historicidade e profundidade deste processo.

No pólo oposto do espectro partidário austríaco, os socialistas, embora contassem com judeus em seus quadros, não tinham forças para se opor à tendência geral, e sua propaganda contra os judeus capitalistas era abertamente antisemita, o que mesmo os judeus do partido toleravam, para que o partido não fosse tachado de defensor da causa judaica.³⁵⁰

Além disso, o Austrofascismo colocou, lado a lado, na prisão, socialistas, comunistas e nazistas austríacos, o que os aproximou a ponto do socialista Bundeskanzler Bruno Kreisky (1970-1983) declarar, em sua autobiografia: “Kreisky läßt keinen Zweifel: Der unmittelbare Gegner, der auf uns Sozialdemokraten schoß, der uns vernichtete, gegen den wir kämpften, das waren die Kleriko-Faschisten. Das erklärt auch, warum die Österreicher eine so zwiespältige Haltung eingenommen haben, bis in unsere Zeit”.³⁵¹ Sua defesa dos ministros comprovadamente nazistas passa por esta argumentação, que vai pautar o comportamento do SPÖ (Sozialdemokratische Partei Österreich) dos anos 70 até os anos 2000, de acordo com o autor citado. Quando da anexação nazista, portanto, a boa acolhida dos socialistas e católicos não é de se estranhar: “Zwei Răpresentanten großer Bevölkerungsgruppen – Karl Renner für die Sozialdemokratie, Kardinal Theodor Innitzer für die katholische Kirche – haben für den Anschluß Stimmung gemacht. Beide haben es nach der Befreiung nicht für nötig befunden, zu ihrer früheren Gesinnung Stellung zu nehmen”.³⁵²

³⁴⁹ T. Albrich, *op. cit.*, p. 315.

³⁵⁰ T. Albrich, *op. cit.*, p. 324.

³⁵¹ Citado a partir de Andreas Maislinger, “Den Nationalsozialisten in die Hände getrieben. Zur Geschichtspolitik der SPÖ von 1970 bis 2000”, em *Europäische Rundschau*, 2001.

³⁵² J. Haslinger, *Politik der Gefühle*, p. 77.

Este último aspecto é dos mais significativos, pois nenhum dos dois sentiu necessidade de explicar sua conduta. Isto alude à continuidade do pós-guerra contida ainda na afirmação de Murau de que nada havia mudado, sem que houvesse necessidade de uma transição (*Übergangslos*). Karl Renner ainda viria a ser o primeiro-ministro com o fim da guerra, em 1945. Segundo Oliver Rathkolb, todos os partidos, com exceção do Comunista (KPÖ) deixaram de lado o política de desnazificação e partiram para a reintegração dos então pertencentes ao partido nazista. “Die Nationalsozialistische Vergangenheit wurde gesellschaftlich nicht mehr aufgearbeitet.”³⁵³ O partido liberal VdU (Verband der Unabhängigen), que incluía grande parcela dos antigos pertencentes do partido nazista, teve apoio dos socialistas, que temiam a força do ÖVP³⁵⁴ em angariar os votos deste grupo.

Este VdU, “eindeutig nazifiziert”, nas palavras de Rathkolb, transformou-se no atual FPÖ, que em 1970 se uniu aos socialistas (SPÖ, sob o comando do judeu Kreisky) para formar um governo de coalizão. O líder do FPÖ de então (1970) era Friedrich Peters, antigo membro de um comando da SS que foi o responsável pela morte de meio milhão de indefesos na frente russa.³⁵⁵

Deste modo, tanto o escândalo Waldheim (ÖVP, 1986) quanto o Frischenschlager (FPÖ, 1985), bem como o *affaire* Kreisky (SPÖ, 1975) mostram a importância política do tema dos ex-nazistas na década de 70 e nos anos 80, período em que Bernhard escreve *Auslöschung*, como um período em que se fazia cálculo político e não enfrentava este passado nazista. Nem mesmo o SPÖ estava apto a assumir posições controversas, o que o governo Kreisky deixa claro.

A discussão sobre os Grêmios de Parceria Social, realizada no capítulo anterior, mostra o quanto não se mexeu nestas feridas, preferindo deixá-las abafadas sob a pátina da vitimização dos austríacos. Mesmo a admissão da culpa não leva a uma mudança substantiva deste cenário, posto que tudo foi feito para atribuir a culpa a poucos, e de modo algum sobre o estado austríaco, como já visto. Somente nos anos 80, tendo como estopim o escândalo

³⁵³ O. Rathkolb, “Die Kreisky-Ära 1970-1983”, em R. Steininger e M. Gehler (orgs), *Österreich im 20. Jahrhundert*, vol. 2, p. 307.

³⁵⁴ ÖVP, Österreichische Volkspartei, partido dos quais muitos integrantes vieram das fileiras do antigo Christliche Partei, de Lueger, embora o ÖVP não possa ser considerado um continuador do CS.

³⁵⁵ Cf. J. Haslinger, *op. cit.*, p. 7, e O. Rathkolb, *op. cit.*, p. 307.

Waldheim, verificou-se uma mudança no espectro geral, com a vitória deste candidato, que centrou seus esforços em três frentes para lidar com a acusação de pertencer ao partido nazista: primeiro, “Só cumpri com minhas ordens, como todos fariam”. Segundo, “Sou vítima de um complô difamatório por parte dos judeus e seus aliados”, o que vai inclusive levar a um aumento do anti-semitismo em 1986 na Áustria, pois a campanha de Waldheim jogava abertamente com estes sentimentos, em épocas de fortalecimento de uma Política dos Sentimentos (*Politik der Gefühle*). A propaganda de Waldheim dizia, depois da primeira conferência de imprensa do Congresso Mundial Judaico, em Viena: “Agora com maior razão!” (*Jetzt erst recht!*), com o que aludiam a este possível complô judaico. Gehler comenta que isto levou ao efeito de solidarização dos meios de comunicação austríacos com os ataques “externos” (dos judeus que, no entanto, eram em grande parte austríacos), culminando na entrevista do Secretário Geral do ÖVP, Michael Graff, para a revista francesa *L'Express*, quando disse: “[...] er [Graff] behauptet hatte, eine Schuld des Prasidenten sei nicht gegeben, “Solange nicht bewiesen sei, dass Waldheim eigenhändig sechs Juden erwürgt habe.”³⁵⁶

Em terceiro lugar, Waldheim adota o discurso patriota, da estirpe de palavras de ordem como “A Áustria para os austríacos”. Em suma, não se trata de uma campanha que negou ou procurou ofuscar as acusações que pesavam contra ele mas, na prática, as aceitou e jogou com elas, inflando o sentimento anti-semita e, assim, vencendo as eleições. O espólio político desta eleição foi assumido por Jörg Haider: “Er [Haider] scheint der wahre Erbe dessen zu sein, was im Waldheim-Wahlkampf zum Ausdruck kam.”³⁵⁷

Saindo do âmbito estritamente austríaco para um mais amplo, o fascismo pode ser entendido não como uma aberração histórica a ser relegada aos livros de história, onde fica de quarentena e devidamente esterilizado, para uso em cerimônias pontuais que mais marcam o afastamento do que o enfrentamento deste passado, como um parêntese no desenvolvimento da civilização ocidental, mas uma de suas estações. Com Kurz:

³⁵⁶ M. Gehler, “Die Affäre Waldheim”, em R. Steininger e M. Gehler (orgs), *Österreich im 20. Jahrhundert*, vol. 2, p. 361.

³⁵⁷ J. Haslinger, *Politik der Gefühle*, p. 11.

Das “Recht der Stärkeren” ist die innere Konsequenz dieser “Freiheit” [propalada pelo capitalismo], wobei das vorgeschaltete Kriterium immer schon die Durchsetzungskraft in der Banalität von Marktbeziehungen ist, dessen Definition von “Stärke” also einen besonders schäbigen Typus bevorzugt.³⁵⁸

Aqui se nota em que bases se dá a relação entre a mãe e as serviços contratadas, que teriam “liberdade” pra vender sua força de trabalho a quem quiser, sendo que a abstração das relações de mercado impede que se veja a exibição brutal da força. E continuando:

Rassismus und Faschismus sind nur die Fortsetzung dieser Liberalen Konkurrenzideologie mit anderen Mitteln, indem sie das Konkurrenzschema des Liberalismus auf Ethnien, „Völker“ und andere irrationale Kollektivsubjekte übertragen. Insofern ist es keinesfalls eine Übertreibung, den Faschismus als historischen Abkömmling des insgesamt in der Modernisierungsideologie hegemonialen Liberalismus zu bezeichnen.³⁵⁹

Assim se entendem também as continuidades austríacas após o fim do nazismo, não obstante as muitas mudanças cosméticas necessárias àquela situação específica. Trazer Auschwitz pra dentro da história inclui perceber não apenas o quanto os homens podem ser destrutivos, mas o quanto aquele desenvolvimento estava de acordo com as bases modernas do capitalismo. Neste sentido pode Heiner Müller alfinetar:

Da habe ich leichtsinnigerweise gesagt: Hitler war schlecht in Geographie, er hat mitten in Europa gemacht, was ein anständiger Europäer nur in Afrika oder in Asien oder in Lateinamerika macht. Genozid war normal im Kolonien, aber in Europa nicht mehr üblich. Das war Hitlers Abweichung.³⁶⁰

O problema não era o genocídio, mas onde foi praticado, remetendo ao colonialismo, uma das estações do capitalismo, numa mesma linha de argumentação que Kurz desenvolve no livro supracitado. Estas continuidades são tanto fruto da forma social como, na Áustria, assumem feição própria, e Bernhard toca nos dois nervos. A continuidade histórica está inscrita no

³⁵⁸ R. Kurz, *Schwarzbuch Kapitalismus*, p. 44.

³⁵⁹ *Op. cit.*, p. 44.

³⁶⁰ H. Müller, “Auschwitz kein Ende. Ein Gespräch mit jungen französischen Regisseuren”, em *Berliner Ensemble. Drucksache 16*, p. 603.

nazismo de nascença dos pais, que viram expressos nele seus valores mais arraigados, e não cessa com o fim da guerra, sendo reprimido e esquecido, agora saindo dos porões: todo este percurso é anotado por Bernhard como tema e forma. Mesmo como tema, ao realizar uma provocação explícita e anunciada, por vir de um autor já etiquetado com o timbre de “instância acusatória”, se arvora em forma, que se depreende da pergunta típica de seus leitores e críticos: contra quem Bernhard atirou desta vez?

O passado do mito Habsburgo

O fato de Wolfsegg ser um castelo faz com que seja enquadrado numa categoria própria na Áustria, por alguns estudiosos. Para Renate Langer: “Das Schloß als aristokratischer Wohnsitz fungiert als Topos für das Habsburgische Österreich”³⁶¹ O prenome do narrador Murau, Franz-Josef, o remete ao imperador que reinou entre 1848 e 1916, considerado por Kraus como a cara do seu tempo, em poema já visto: sem caráter (não mau-caráter), bonachão, vazio, marcado pela falta de iniciativa e de mobilidade. Ele representa, de certo modo, uma nostalgia do Império que idealiza o passado feudal, e a esta linha de argumentação se filia ao famoso livro de Cláudio Magris sobre o “mito Habsburgo” na literatura austríaca que, mesmo quando irônico, como em Musil, serve para deixar viva a memória deste período. Bernhard não pode passar ao largo desta tradição, o que ele mesmo comenta numa entrevista, sobre a existência de uma literatura eminentemente austríaca:

Vergessen Sie nicht das Gewicht der Geschichte. Die Vergangenheit des Habsburgerreichs prägt uns. Bei mir ist das vielleicht sichtbarer als bei den anderen. Es manifestiert sich in einer Art echter Haßliebe zu Österreich, sie ist letztlich der Schlüssel zu allem, was ich schreibe.³⁶²

Claro que Bernhard irá extinguir também esta posição, como faz com todas as outras. Entre outros motivos, porque esta nostalgia do antigo, do mundo do pai de Murau destruído e já sem-sentido, em grande medida pela

³⁶¹ R. Langer, “Die Schwierigkeit, mit Wolfsegg fertig zu werden. Thomas Bernhards *Auslöschung* im Kontext der österreichischen Schloßromane nach 1945”, em H. Höller *et al.* (orgs), *Antiautobiografie*, p. 197.

³⁶² Entrevista a Jean-Louis de Rambures, em H. Höller e I. Heidelberger-Leonard, *Antiautobiografie. Thomas Bernhards Auslöschung*, p. 16.

chegada da mãe, burguesa, controlando o espaço antes dos aristocratas, pode descambar em nazismo, por mais inofensivo que pareça. Afinal de contas, a ordem poderia enfim ser restabelecida, Hitler tomado como salvador e construtor de um substituto para a monarquia perdida, criando um novo “reino”. Murau chega a afirmar que Wolfsegg não apenas está bem adaptada ao contexto capitalista, mas ainda usa de astúcia, ao parecer filiar-se a um outro mundo, com outras relações de base. Daí afirma que essa suposta ordem de Wolfsegg faz falta à modernidade (AUS, 369), com o que assume o discurso acima descrito, para logo em seguida descartá-la: “Gleich darauf dachte ich, daß, was ich gerade gedacht habe, doch völliger Unsinn ist, oder wenigstens eine Narretei, die zu nichts führt, ein Gedankenscheitern.” (AUS, 370) Afinal de contas, a ordem é apenas aparência, e todo este complexo de valores deve ser atualizado.

Aqui se vê também o enquadramento dos pais de Murau que, sem grandes sobressaltos, adaptam-se a quaisquer circunstâncias, sabendo tirar o melhor de cada uma delas, o que já foi comentado anteriormente; este oportunismo foi lido em chave positiva, como adaptabilidade e saber-viver, por Magris, mas não por Bernhard. A caracterização da vida em Wolfsegg como uma existência forjada, teatral, metáfora esta que permeia toda a obra, mostra a impossibilidade das relações naturais, que se esperaria como próprias deste sistema de valores “imutáveis”, do valor de cada pessoa e do respeito. As relações de Murau com a família, com os empregados, entre os familiares, todas são absolutamente falsificadas, e apontam também para o fracasso desta empreitada. Resta a vida esvaziada e encenada da segunda república austríaca. No texto intitulado *Politische Morgenandacht*, Bernhard defende que os austríacos não souberam aproveitar as chances trazidas pela aniquilação da monarquia e de Hitler, apontando pra crise atual, em certo sentido, como ainda ligada a estas duas possibilidades, por um lado como nostalgia e recriação da própria identidade, por outro como deformação, repressão e esquecimento, mas ainda vivo – e ainda estamos em 1966.³⁶³ Estas cesuras históricas precisam de atualização para ganhar a dimensão que merecem.

³⁶³ T. Bernhard, “*Politische Morgenandacht*”, em *Wort in der Zeit*, 12/1/1966, p. 13.

A alegoria da Áustria como um Castelo, tendo-se em vista o modo como Murau o apresenta a nós, consegue atualizar e cerrar num espaço grande parte da história e das questões decisivas ainda deixadas de lado. Assim, temos um país de industrialização tardia, onde relações feudais ainda em parte dominam, mas estas se mostram muito à vontade no cenário capitalista. Depois, a tensão entre estas relações aparentemente “feudais” e o mundo republicano e democrático de fundo, na verdade não funciona, se levarmos em conta a discussão sobre a armação de uma estrutura política “pra inglês ver”, literalmente, calcada numa democracia de fachada.³⁶⁴ Ainda: o esquecimento e deturpação do passado nazista impedem que se entenda o desenvolvimento histórico que conduziu a ele. Todos estes são temas que a alegorização da Áustria como um Castelo pode trazer para primeiro plano.

O barroco

A remissão ao mundo como teatro traz o âmbito do Barroco para o romance, o que ainda ganha força com a encenação do enterro como drama barroco³⁶⁵. Não custa lembrar que o Barroco não faz parte da constituição do mito Habsburgo de Magris: este retorna até *Grillparzer*, ou seja, até a primeira metade do século XIX. A Kindervilla, construção Italiana feita há duzentos ou trezentos anos (no romance, as duas hipóteses são aventadas), bem como a Orangerie, aludem à tradição barroca. O teatro infantil realizado na Kindervilla também faz associação ao barroco, com os muitos figurinos que ali estavam guardados. Dirá Höller, referindo-se ao fragmento de 1964 chamado *Der Italiener*, uma espécie de precursor do tema Wolfsegg na obra de Bernhard, mas que pode ser aplicado também à Wolfsegg de *Auslöschung*:

³⁶⁴ Ver a discussão de R. Menasse, no capítulo anterior, e também J. Haslinger: “Der Salzburger Landeshauptmann Wilfried Haslauer (ÖVP) sagte zur Kritik an Waldheim: “ Das Herumschnüffeln in seiner Vergangenheit führt zu nichts und ist demokratieschädlich.” Demokratie (auf österreichisch) bedeutet: Berührungsverbot der Vergangenheit.”, *Politik der Gefühle*, p. 32.

³⁶⁵ H. Höller, “*Auslöschung* als Comedie humaine der österreichischen Geschichte”, em F. Gebesmair et al. (orgs), *Bernhard-Tage Ohlsdorf. Materialien*, p. 64.

Wie in einem barocken Sinnbild arrangiert der Erzähler den Theaterfundus neben der Schaubühne des Todes, ein allegorischer Aspekt, der die Welt als Theater und das menschliche Leben als Rolle erscheinen lässt.³⁶⁶

Se em *Der Italiener*, contudo, o narrador efetivamente mostra ao italiano, seu interlocutor, os figurinos da peça que seria encenada caso não houvesse um morto a ser velado, em *Auslöschung* a metáfora teatral perpassa todo o texto, culminando no episódio em que Murau afirma ser Caecilia a diretora, ele e Spadolini os atores principais no enterro. E o que foi feito, em *Auslöschung*, dos figurinos das peças que encenaram na infância e estavam guardados na *Kindervilla*? Eles foram queimados, num incêndio provocado casualmente por saltimbancos que ali pernoitavam. Nada é casual: a destruição dos figurinos da infância, de certo modo, indica a impossibilidade do projeto de reconstruir a infância pela renovação da *Kindervilla*, um dos projetos mais importantes da escrita deste romance, que se verá a seguir.

Um estereótipo etiquetado como Barroco, por exemplo, é a ‘*Wiener Gemütlichkeit*’, que, de acordo com Langer³⁶⁷, ainda no entre-guerras produzia sentimentos de inferioridade, pois se caracteriza pela fraqueza, pela simpatia inofensiva, pouca capacidade e falta de gana: em suma, desenhando os traços de um bonachão. Na medida em que se opõe aos fáusticos alemães, este diagnóstico poderia servir, no pós-guerra, para livrar os austríacos da pecha de participantes ativos do nazismo. Uma fraqueza de caráter torna-se, assim, um salvo-conduto e um álibi ante o ajuste de contas com a história – e com os vencedores da guerra. Murau, como já era de se esperar, ataca este tipo e, com isso, essa perspectiva: “[...] an der sogenannten Wiener Gemütlichkeit, deren Teuflich-Stumpfsinniges mich auch immer abgestoßen hat, wie der Begriff der Gemütlichkeit mich immer wenigstens irritiert, aber doch meistens deprimiert hat, weil die sogenannte Gemütlichkeit doch nichts anderes ist als ein gemeiner Umgang mit dem Leben, [...]” (AUS, 378).

A concepção de alegoria da modernidade

³⁶⁶ H. Höller, “Politische Philologie des Wolfsegg-Themas”, em H. Höller *et al.* (orgs), *Antiautobiografie*, p. 40.

³⁶⁷ R. Langer, “Die Schwierigkeit, mit Wolfsegg fertig zu werden”, em H. Höller *et al.* (orgs), *Antiautobiografie*, p. 206.

A intenção alegórica ligada à remissão ao Barroco é evidente, como já foi mesmo notado pelos autores supracitados. Com Bolle, de modo amplo, “a alegoria é essencialmente um processo dialético de desvalorização e revalorização.”³⁶⁸ Benjamin, no entanto, considera a alegoria barroca conservadora pelo seu idealismo e por sua fuga do terreno, refugiando-se no espírito.³⁶⁹ Em *Auslöschung*, no entanto, a concepção de alegoria se aproxima da perspectiva erigida pela obra de Baudelaire. “Sie [as alegorias de Baudelaire] vollziehen das “Auslöschen des Scheins”, das Benjamin immer wieder als zentrale poetische Technik Baudelaires erörtert.”³⁷⁰ O romance *Auslöschung* já traz em seu título esta proposta, que iremos encontrar ao longo de toda a obra. Cumpre notar que Baudelaire, no século XIX, centra seus esforços para decifrar a mitologia do mundo capitalista moderno, tendo em vista a metrópole Paris e sua caducidade em meio à aparência prometida pelo progresso, vistos não em último lugar pela recriação desta cidade por Hausmann. Bernhard, nos estertores do século XX, faz do castelo Wolfsegg e tudo o que está relacionado a ele uma alegoria da Áustria e, daí, de nossa época, da modernidade.

Mas a frase de Benjamin encaixa-se, perfeitamente bem, em ambos os casos: “Was soll das: einer Welt, die in Totenstarre versinkt, von Fortschritt reden.”³⁷¹ O rosto dos pais finge a paralisação, mas aquele mundo está em movimento. Só por erro se pode deixar de perceber a atualidade de Wolfsegg e o funcionamento da mesma forma social que toma conta das metrópoles em todos os rincões da terra, e a alegoria de Bernhard mostra que a tentativa de esconder o passado, reescrevê-lo, esquecê-lo, não funciona. Por outro lado, a modernidade que Wolfsegg (a Áustria) gostaria de negar entra pela porta dos fundos, e não apenas o irmão se torna um duplo do pai, arcaico, mas o pai arcaico é moderno e, assim, morre num átimo de desconcentração ao volante do automóvel, a alegoria da sociedade capitalista por excelência: o tempo abstrato do capitalismo entra pelos seus poros, mesmo contra sua vontade.

³⁶⁸ W. Bolle, “Gêneros literários urbanos: Berlim, Paris, São Paulo”, em *Revista TB*, p. 90.

³⁶⁹ Susan Buck-Morss. *The dialectics of seeing. Walter Benjamin and the arcades Project*, p. 174-180.

³⁷⁰ B. Lindner, “Allegorie”, em M. Opitz e E. Wizisla (orgs), *Benjamins Begriffe*, p. 73.

³⁷¹ W. Benjamin. *GS I-2*, p. 682.

Sendo assim, o capitalismo serve-se da porta da frente para entrar em *Auslöschung*, pelas mãos deste tempo esvaziado de Wolfsegg que, por decorrência da forma estética deste romance, irrompe pela linguagem, que combate pela verdade da forma social: “Eisenbergs Einladung nehme ich selbstverständlich an, ich werde ihm sofort antworten, dachte ich, aber *sofort* bedeutet, nach meiner Rückkehr aus Wolfsegg.” (AUS, 20). “Imediatamente”, aqui significa após a volta de Wolfsegg, com o que o tempo de Wolfsegg se esvazia por completo. Por mais que seja uma expressão aparentemente sem grandes conseqüências, trata-se justamente de extinguir estas aparências. “Nicht kreatürliche vanitas, der alles Weltliche und Geschichtliche zum Totenkopf erstarrt, sondern das Tödliche im Sekundentakt entleerter Zeit ist für die Großstadtallegorie prägend.”³⁷² A morte dos pais e do irmão num acidente automobilístico é o ápice do desenvolvimento destes personagens, completando o movimento de mercadorização que foi tratado em detalhe nesta análise, em que a morte representa o inorgânico que, como mercadoria, está vivo; seja mercadoria do espírito, pelo discurso que se eleva no túmulo aberto, seja nas fotos nos jornais, em que contribuem para o aumento da venda e da circulação. “Das von der allegorischen Intention Betroffene wird aus den Zusammenhängen des Lebens ausgesondert: es wird zerschlagen und konserviert zugleich. Die Allegorie hält an den Trümmern fest. Sie bietet das Bild der erstarrten Unruhe”.³⁷³

Deste modo, a atualização da história da Áustria, lida a contrapelo, quer colocar todo o complexo do Castelo de Wolfsegg em ruínas, a partir de onde se abre espaço para o Novo. “Wir tragen alle ein Wolfsegg mit uns herum und haben den Willen, es auszulöschen zu unserer Erretung, es, indem wir es aufschreiben wollen, vernichten wollen, auslöschen” (AUS, 199). Este é o escopo da intenção alegórica em *Auslöschung*, como o entendo. Se Delacroix pintou a alegoria da Liberdade no quadro *Liberdade guiando o povo*, Bernhard nos contrapõe a mãe de Murau, por um lado a “Personificação do Mal” (Murau), mas também a “do Bem” (Spadolini), com seu pescoço deformado de nascença e entortado ainda mais pelo nazismo, uma figura grotesca, que acaba decepada pelo acidente e lacrada num caixão. Murau tenta abri-lo, precisa ver

³⁷² B. Lindner, “Allegorie”, em M. Opitz e E. Wizisla (orgs), *Benjamins Begriffe*, p. 74.

³⁷³ W. Benjamin. *Zentralpark*. Em GS I.2, P. 666.

o corpo para realizar a operação final deste processo, mas isto lhe é negado ao vivo; ele a verá decapitada nas fotos dos jornais, com o que, pelo menos por esta mediação, tem acesso a esta imagem central, como o eram também os corpos do pai e do irmão, que faz questão de frisar estarem já em franco processo de decomposição. Contrapor as duas figuras alegóricas fala muito do resultado do processo que tem como uma de suas estações a Revolução Francesa, talvez o momento em que se acreditava nas possibilidades abertas pela igualdade da guilhotina, como se viu, também atualizada por Bernhard.

O cunhado personifica a Inação (*Untätigkeit*) do industrial burguês, que vai de encontro à imagem que se faz do capitalista ágil, inovador, trabalhador, que em verdade estão absolutamente desorientados (*ratlos*)³⁷⁴ em meio ao mundo contemporâneo, o qual imaginam controlar via mercado. A sua verdade é representada por esta inação, dominado que está pela forma da máquina e pelo seu escritório: pela forma-mercadoria, enfim. Mas o personagem decisivo é justamente Murau que, em seu movimento constante de formação supressiva³⁷⁵, esvazia-se até o limite, precisando do outro para ter uma voz³⁷⁶, com o quê se assemelha ao mediador por excelência desta forma social: o dinheiro. Esta a aproximação entre a intenção alegórica e a mercadoria. O alegorista procura relacionar muitos significados a cada um dos seus significantes, de modo que o resultado não possa ser estabelecido ou previsto, pois não há mais uma mediação natural entre os termos do signo:

In der Tat heißt die Bedeutung der Ware: Preis; eine andere hat sie, als Ware, nicht. Darum ist der Allegoriker mit der Ware in seinem Element. Als Flâneur hat er sich in die Warensseele eingefühlt; als Allegoriker erkennt er im "Preisetikett" mit dem die Ware den Markt betritt, den Gegenstand seiner Grübeleien – die Bedeutung – wieder.³⁷⁷

³⁷⁴ Ver, a esse respeito, o conto "Es wird etwas geschehen", de Heinrich Böll, onde esta desorientação é exercitada ao máximo.

³⁷⁵ Novamente, vê-se aqui a expressão de Pasta Jr, como se pode ler na nota 15 deste capítulo.

³⁷⁶ Como no texto curto da coletânea *Stimmenimitator* que dá título ao livro, já comentado em outra parte.

³⁷⁷ W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*. Fragment J80,2. Em GS V-1, p. 466.

O alegórico não sente empatia pela alma da mercadoria, não perde a distância, pelo contrário: ele percebe que o significado da mercadoria não está nela, mas na etiqueta de preço, a que tudo se reduz e se iguala. Simmel, apesar de não concordar com a teoria do valor em Marx, mostra os impactos na cultura gerados pelo surgimento e dinâmica das metrópoles e do dinheiro.³⁷⁸ Numa palavra: o alongamento das séries teleológicas implica numa distância cada vez maior entre meios e fins, que culmina na substituição dos fins pelos meios e, com isso, no dinheiro visto como fim em si mesmo. Isto acarreta um esquecimento destes meios que, noutra chave, vai desembocar em alienação e reificação, termos de Marx³⁷⁹ e Lukács³⁸⁰, implicando na naturalização das relações de troca no capitalismo. Esta forma se espalha pra todas as relações humanas, posto que a relação social se dá entre mercadorias, e daí que são os títulos acadêmicos que conversam entre si, e a desfiguração disto pela alegoria se faz imperativa.

Bernhard se insurge formalmente contra esta naturalização, e a palavra “naturalmente” (*natürlich*) ou “segundo é natural” (*natüremäßig*), presente inúmeras vezes na obra e no romance em questão, por exemplo quando diz que, *naturalmente*, ama seus pais (*Wir lieben natüremäßig unsere Eltern*: AUS, 13), deve ser sempre entendida como “artificialmente” (*künstlich*). A chave para esta entrada encontra-se num dramolete, em que os personagens são Claus Peymann e Hermann Beil, então respectivamente diretor artístico (*Intendant*) e dramaturgo do Burgtheater de Viena, atualmente nas mesmas funções no Berliner Ensemble de Brecht.³⁸¹ Depois de Peymann, personagem, expor alguns planos teatrais mirabolantes para o Burgtheater, entre os quais apresentar toda a obra de Shakespeare numa noite, temos:

³⁷⁸ G. Simmel, “Philosophie des Geldes”, especialmente no capítulo *Der Stil des Lebens*, p. 591-6. Em *Gesamtausgabe* Band VI, p. 591-594.

³⁷⁹ Karl Marx. ‘El capítulo del dinero.’ Em *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política 1 (Grundrisse) 1857-1858*, 1989, p. 83-101.

³⁸⁰ Georg Lukács. “O fenômeno da reificação”, em *História e Consciência de Classe*, p. 193-240.

³⁸¹ Nota de rodapé: eu tive a oportunidade de assistir a uma encenação deste dramolete com os próprios Peymann e Beil no Berliner Ensemble, além de muitas outras montagens de peças e adaptações de romances, o que me mostrou em que medida a sua prosa – seja teatro ou romance – tem uma dicção, ritmo e tom peculiares, muito afeitos ao riso; especialmente em se tomando uma platéia alemã.

BEIL (*der gerade in sein Schnitzel gebissen hat*) Natürlich

PEYMANN Immer kommen Sie mir / mit Ihrem ‚Natürlich‘ / wenn Sie doch einmal sagen würden ‚künstlich‘ / ‚künstlich‘ Beil ‚künstlich‘ Beil ‚künstlich‘ / es ist doch alles ‚künstlich‘ in der Welt Beil / ‚künstlich‘ ‚künstlich‘ Beil ‚künstlich‘ / während Sie andauernd ‚natürlich‘ sagen / [...] / alle um mich herum sagen andauernd ‚natürlich‘ / wo sie doch nicht als ‚künstlich‘ sagen sollten die ganze Zeit / [...] / es gibt nichts Natürliches mehr / und in Wien schon gar nicht / [...] ³⁸²

Esta discussão ganha relevo em *Auslöschung* quando fala que não existem mais pessoas naturais, mas apenas artificiais, artísticas, o que veremos mais à frente.

Socialismo como capitalismo de estado na Áustria

O aforismo de Benjamin acima citado continua como segue: “Die Welt, in der diese neueste Bedeutung ihn heimisch macht, ist keine freundlichere geworden. Eine Hölle tobt in der Warensseele, die doch scheinbar ihren Frieden im Preise hat.”³⁸³ A mercadoria ganha então uma alma, se humaniza, mas como valor-de-troca só pode obter significado quando entra pelo mercado estampado por um preço, que o faz equivaler às demais mercadorias e poder circular. Esse preenchimento, no entanto, expressa de fato seu vazio: a abstração do preço e do dinheiro permite apenas uma paz aparente. A violência de base desta relação, que é a violência da relação social, está “esquecida” (Simmel), e o homem celebra sua liberdade, por poder vender sua força de trabalho, por possuir um preço. Essa liberdade é ilusória, pois encobre a dependência irrestrita dos outros: como já citado das teses de Benjamin, com Marx, o homem que só possui a força de trabalho terá que ser escravo dos outros. Segundo Simmel, com a mediação do dinheiro, as séries teleológicas se tornam tão longas, que não se percebe a dependência de ninguém em específico, o que confere a sensação de liberdade; mas nunca se dependeu tanto de outras pessoas, anonimamente. Esta falsa liberdade produz uma paz

³⁸² T. Bernhard, “Claus Peymann und Hermann Beil auf der Sulzwiese”, em *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen. Drei Dramolette*. Berliner Ensemble, Programmheft Nr. 20, Premiere 14.03.2001, p.39-40.

³⁸³ W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*. Konvolut J80,2. Em GS V-1, p. 466.

falsa, uma das astúcias do capitalismo. Esta é a paz da seleção das empregadas em Wolfsegg, já comentada, e esta é a paz do pós-guerra: um período de desenvolvimento econômico e social sem precedentes, com a montagem do Estado de Bem Estar Social. Ou será que não? Com Murau:

Zuerst hat es so ausgesehen, als hätten die Kriege unsere Städte und unsere Landschaften ruiniert, aber mit einem viel größeren Gewissenlosigkeit sind sie in den letzten Jahrzehnten von diesen perversen Frieden ruiniert worden, von der skrupellosen Geschäftsmacherei der Mächtigen [...] Dagegen ist ja die Zerstörung durch die Kriege eine harmlose, sagte ich zu Gambetti. (AUS, 115).

A destruição da guerra é considerada inofensiva frente àquela produzida pelo desenvolvimento econômico na Áustria. As palavras são muito apropriadas: a paz do pós-guerra é tomada por perversa, posto que funciona como uma máquina de devastação sem igual operada pelos que detém o poder. A paz capitalista significa, aqui, destruição completa. O desenvolvimento da economia austríaca não é louvado, muito pelo contrário, considerado a causa da aniquilação total. O motivo está também no texto: '*Gewissenlosigkeit*' se traduz tanto como falta de escrúpulos como falta de consciência. O irracionalismo da guerra é inferior ao irracionalismo da valorização do capital como fim em si mesmo, controlado pela abstração do mercado.³⁸⁴ Isto num sistema que se arroga o máximo de racionalidade, o que não se nega: essa racionalidade é, no entanto, a do capital, que não leva em conta necessidades humanas, mas do sistema econômico tido como independente.

A intenção alegórica é evidente em trechos como este, que se insurgem contra o senso comum, que vê a guerra sempre como algo pior do que a paz. Murau inverte este significado, e apaga as fronteiras, deixando claro que tanto a paz como a guerra integram esta forma social³⁸⁵:

³⁸⁴ R. Kurz, *Schwarzbuch Kapitalismus*, p. 35.

³⁸⁵ Mesmo a crise de 1929 não teria sido subjugada a partir de meados da década de 30 sem a corrida armamentista iniciada pela Alemanha nazista; este fator tem mesmo mais peso do que a política do New Deal, como o próprio Keynes assegurou, como já visto nesta tese.

In keinen anderen Land haben sie die stumpfsinnigen Parolen von Fortschritt so bitter ernst genommen, wie in Österreich [...]. Wie sie in Österreich immer alles Stumpfsinnige ernst genommen haben, sagte ich zu Gambetti, todernst, und Sie wissen, was das bedeutet. (AUS, 118)

Na palavra '*todernst*' se concentra o vigor desta passagem, difícil de ser traduzida pela sua força expressiva e por ser expressão idiomática em alemão: seu significado coloquial levaria para "com toda a seriedade", "seríssimo", o acréscimo do *tod-* ao adjetivo indica reforço, exagero; mas aqui, neste caso, faz-se indispensável ler tendo em vista o romance, e deste modo este acréscimo significa morte, e aponta pra história do nazismo e a participação ativa dos austríacos. A maquinaria da morte industrial faz de *Auschwitz* um momento da história da modernidade, com direito a assento na primeira fila. O nazismo como parte do progresso capitalista gerado na paz dos mercados vem pra primeiro plano neste apostrofo corretivo; os austríacos não são apenas sérios em aceitar estes conceitos vazios como os de progresso, eles os levam até o seu limite. Murau não permite que haja quaisquer dúvidas deste passo, o que o leva a explicitar tematicamente o que já estava embutido na forma da expressão '*todernst*', ao completar: e você sabe o que isso significa. (*und Sie wissen, was das bedeutet*).

Esta Máquina de Aniquilação (*Vernichtungsmaschine*: AUS, 112), capitaneada pelo Estado, não deixa pedra sobre pedra, sendo o ímpeto desta destruição marcado pela repetição incessante e irrevogável, que expõe o tema pela adoção de uma cadência agressiva, da qual vou reproduzir apenas uma parte:

Die Auslöscher sind am Werk, die Umbringer. [...] Die Auslöscher und die Umbringer bringen die Städte um und löschen sie aus und bringen die Landschaft um um löschen sie aus. Sie sitzen auf ihren dicken Ärschen in den Tausenden und Hunderttausenden von Ämtern in allen Winkeln des Staates und haben nichts als die Auslöschung und das Umbringen im Kopf [...]. (AUS, 113)

Tomando por base os verbos assassinar (*umbringen*) e extinguir (*auslöschen*), exercita a raiz em suas várias formas, quase esgotando as

possibilidades: como Sujeito, adjetivo e verbo, criam uma redundância que, aparentemente, não faz sentido, soando irracional. Algo como: Os assassinos assassinam e não têm outra coisa na cabeça senão cometer assassinios. Mas esta falta de sentido vira do avesso quando se tem em vista que ela implica na irracionalidade desta forma social, que procura expressar. A frase não tem sentido, pois a ação (no caso, do Estado empreendedor no capitalismo) também não tem, o que dialeticamente garante a fatura crítica pela forma estética, que no âmbito temático não argumenta, como já visto.

O campo semântico das palavras ainda merece menção: discorrendo sobre a condução da política austríaca no que diz respeito à destruição das cidades e do campo, chama seus representantes de assassinos, e os acusa de extermínio. Soa estranho, o seu tanto fora de contexto: assassinar a cidade ou o campo, como entender isso? Fica mais claro quando se tem em mente a crítica voraz aqui em curso à malfadada “desnazificação” (*Entnazifizierung*) austríaca, que só valeu para uso externo, a julgar pelos comentadores citados neste capítulo sobre o nazismo na Áustria. Internamente, em pouco tempo os antigos nazistas retomaram seus postos na administração pública, seja por conseguirem documentos “comprovando” sua não-participação (caso de Waldheim, por sinal, o que será desmascarado em 1986), seja por uma brecha legal que os permitia voltar caso fossem “insubstituíveis”, com o que muitos substituíveis voltaram a seus postos. Na frase dura de Haslinger: “Der Begriff ‘*Entnazifizierung*’ bekam in Österreich bald einen neuen Sinn. Er bedeutete nun: Reinigung der Nationalsozialisten von jedem Schuldvorwurf.”³⁸⁶

Temos então os dois passos ao mesmo tempo, o geral e o específico aqui: a forma capitalista de progresso pode ser alegoricamente figurada como um extermínio, uma destruição completa, o que está diretamente relacionado com a guerra e o de pior que pode ocorrer nela, com a abstração da matança, que ganha dimensões quantitativas e se torna de massa; ao mesmo tempo, a alusão a uma situação específica da política austríaca, que inclui uma forma de

³⁸⁶ J. Haslinger, *Politik der Gefühle*, p. 69. Ver, ainda, a este respeito O. Rathkolb, “Die Kreisky-Ära 1970-1983”, em R. Steininger e M. Gehler (orgs), *Österreich im 20. Jahrhundert*, vol. 2, p.307: “Alle wesentlichen politischen Parteien – mit Ausnahme der KPÖ [Kommunistische Partei Österreich, AF] gingen sehr rasch von einer Entnazifizierungspolitik zu einer Reintegrationspolitik ehemaliger Mitglieder der NSDAP über. Die nationalsozialistische Vergangenheit wurde gesellschaftspolitisch nicht mehr aufgearbeitet”.

lidar com o passado e com a memória, que inverte os pólos e faz dos agressores vítimas, justificando-se por um argumento caro à ética do trabalho: não se deve distinguir entre modalidades de trabalho, mas sim entre trabalho bem feito e mal feito. Noutras palavras, há tanto uma mediação formal pela intenção alegórica e pelas palavras que, vistas sob o prisma da história e da luta pelo sentido, mostram uma outra história e uma outra língua, quanto uma imediação social, pela remissão direta à questões polêmicas da vida em sociedade na Áustria, e que programaticamente devem provocar, assim elevadas também a estatuto formal, com o quê deixam de ser “impurezas formais”.

Essa imediação social tem alvo bem mais concreto do que a generalidade da classe política austríaca: ela mira um governo e homem específicos, a saber, Bruno Kreisky e seu SPÖ (Sozialdemokratische Partei Österreich, antigo Sozialistische). Cumpre notar que a menção a uma situação específica não elimina ou enfraquece a análise formal, antes a reforça, pois uma não exclui, mas exige a outra para seu desdobramento completo.

O governo Kreisky se estende de 1970 a 1983, e inclui tanto uma onda de modernização quanto o arrefecimento do enfrentamento da Áustria com seu passado nazista, a despeito de ser judeu, como já visto na introdução.³⁸⁷ O principal momento deste entrevero ganha contornos com o chamado escândalo Kreisky-Peter-Wiesenthal-Affäre.³⁸⁸ O *affaire* se inicia já em 1970 e tem seu ápice em 1975. Em 1970, o SPÖ de Kreisky se alia aos liberais (FPÖ) para formar o governo de coalizão, quando Simon Wiesenthal acusa quatro integrantes do governo de Kreisky de terem pertencido ao partido nazista, sendo um deles integrante das tropas SS. Como visto algumas páginas atrás, Kreisky não apenas os apóia, mas sai em sua defesa incondicional. Em 1975 Wiesenthal volta à carga, e apresenta um dossiê comprovando a participação do presidente do FPÖ, Friedrich Peters, numa brigada de morte da SS, embora não tenha conseguido provar que Peters, pessoalmente, tenha cometido tais crimes. Kreisky defende Peters acusando Wiesenthal de colaboracionismo com

³⁸⁷ T. Albrich, “Holocaust und Schuldabwehr”, em R. Steininger e M. Gehler (orgs), *Österreich im 20. Jahrhundert*, vol. 2, p. 78. Ver, ainda, no mesmo volume, O. Rathkolb, “Die Kreisky-Ära 1970-1983”, p. 306.

³⁸⁸ T. Albrich, *op. cit.*, p. 79-81, e O. Rathkolb, *op. cit.*, p. 305-309.

os nazistas, e exorta: “es [sei nun] Zeit, einen Schlußstrich unter die Vergangenheit zu ziehen.” ³⁸⁹ Há muitos interesses em jogo neste episódio, e mesmo a Comunidade Israelita não apóia integralmente Wiesenthal, receando que este faça o jogo do partido ÖVP (que, junto com o SPÖ, formam até hoje os dois maiores partidos austríacos). Mas não há dúvida de que Kreisky intentava esquecer este passado, por motivos aqui já tratados: o fato de terem sofrido juntos sob o Austrofascismo e a necessidade de apoio do FPÖ, que surgiu sob os auspícios do SPÖ já calculando os votos dos ex-nazistas.

Deste modo, quando se refere aos burocratas austríacos com suas “bundas gordas” nos mais remotos recônditos da Áustria como assassinos e exterminadores – além de impedir o uso de um termo neutro e apaziguador como “burocratas”, remetendo ao burocrata-mor e assassino Eichmann – Murau critica o conceito de progresso e o que este faz das cidades, dos campos e dos austríacos, tomados por uma “incultura devastadora” (*verheerende Unkultur*: AUS, 112), mas também se refere às práticas políticas:

Ganz zu schweigen von den politischen Verhältnissen. Was für scheußliche Kreaturen in diesem Österreich heute die Macht haben! [...] Leidenschaftlichen Zerstörer sind am Werk, rücksichtslose Ausbeuter, die sich die Mantel des Sozialismus umgehängt haben. Die Regierung betreibt eine ungeheuerliche Vernichtungsmaschine, in welcher tagtäglich alles vernichtet wird, das mir lieb ist. (AUS, 112)

E assim entra o socialismo austríaco sob Kreisky pelo romance, caracterizado em duas frentes: como uma espécie de furor burocrático, imobilismo e abuso do poder infiltrados em todos os cantos (*dicken Ärschen*, *Auslöcher*, etc), que remete às políticas social-democratas e a aplicação do Keynesianismo, com aumento da interferência do Estado no papel de investidor e mediador da atividade econômica (o que ainda tem raízes históricas na burocracia do final do Império, sob Franz Joseph), aliado a um espírito empreendedor capitalista de matriz liberal: “[...] ganz Österreich ist zu einem skrupellosen Geschäft geworden. Sie glauben, in ein schönes Land zu reisen und reisen in Wahrheit und in Wirklichkeit in ein pervers geführtes

³⁸⁹ T. Albrich, *op. cit.*, p. 80.

Geschäftshaus” (AUS, 117)³⁹⁰ Aqui há dois caminhos a seguir, um austríaco e outro de ordem geral, ambos pertinentes.

O vínculo seminal entre os liberais e socialistas na Áustria já foi anotado, entre o SPÖ e FPÖ, e conduz à caracterização das medidas tomadas pelo governo reformista e desenvolvimentista de Kreisky, de forma geral, como reformas sócio-liberais (*sozialliberalen Reformen*) e como keynesianismo social-democrata (*sozialdemokratische Keynesianer*)³⁹¹, de modo que o ímpeto liberal não está alheio à manutenção das estruturas burocráticas vigentes, e mesmo dos ocupantes destes cargos. Com Menasse, o desenvolvimento econômico austríaco deve ser creditado ao esvaziamento do poder e da consciência dos trabalhadores durante o austrofascismo e nazismo, quadro preservado após a guerra, com os principais postos da burocracia ocupados por antigos austrofascistas (que, com o fim da guerra, posavam de grandes heróis da resistência) e a gestão econômica mantendo os parâmetros introduzidos pelos nazistas, como, por exemplo, na adoção de uma política salarial muito austera. De 1945 a 1955, ano do “Contrato do Estado” (*Staatsvertrag*), que devolve a soberania política em 1955, vigia o consenso de que se deveria manter paz interna, para não haver riscos de estender e, mesmo, sacramentar a ingerência política das potências vencedoras. A partir de 1955 entra em cena o Sistema da Parceria Social, cujos grêmios exerciam enorme influência em todas as questões relevantes da vida em sociedade e que estava fora da esfera de controle público: noutras palavras, os mecanismos democráticos seriam em parte apenas fachada.³⁹² Pesquisas mostravam que a maioria não sabia como era constituída esta parceria, nem onde ocorriam suas reuniões – daí a abstração da esfera do poder – mas consideravam sua atuação fundamental e válida.³⁹³

³⁹⁰ Nesta passagem, ainda alude ao que hoje se intitula “diferencial ou vantagem competitiva” da Áustria para o turismo, com suas paisagens e cultura, e que antigamente se diria “vocação”.

³⁹¹ Estes termos são utilizados pelos organizadores da coletânea *Österreich 1945-1955. Gesellschaft, Politik, Kultur*; R. Sieder et al. (orgs). Conferir também, a este respeito, P. A. Ulram, *Hegemonie und Erosion. Politische Kultur und politischer Wandel in Österreich*, p. 230 e ss.

³⁹² R. Menasse, “Exposition. Im Anfang war das Neue Österreich”, em *Das war Österreich*, p. 21-26. Ver, ainda, sobre a ausência de debate democrático por conta do poder destes grêmios de parceria social, p. 84-88 e p. 129.

³⁹³ Daí ser conseqüente que: “In dem vom damaligen Parlaments- [1990-2002] und heutigen [desde 2004] Staatspräsidenten Heinz Fischer herausgegebenen Band *Das politische System Österreichs* heißt es daher im Abschnitt über die Sozialpartnerschaft: deren Politik sei

Deste modo, não é de se estranhar que Oliver Rathkolb chame o modelo de Kreisky de ‘*Austrokeynesianismus*’, visto que a política fiscal na prática estava nas mãos dos grêmios da Parceria Social. E mesmo com a crise do petróleo em 1973, a Áustria conseguiu manter o crescimento.³⁹⁴ Tendo isto em vista, devo tomar algumas citações do romance e contrapor a textos publicados em um jornal e uma revista, nos quais Bernhard fala sobre Kreisky. Numa carta ao jornal alemão *Die Zeit*, Bernhard ataca com as seguintes palavras:

Der Kommis Kreisky, ein echter Nestroy, also eine Figur der Weltliteratur, [como aparece em *Auslöschung*] wenn auch nicht der Weltgeschichte, behauptet, er führe einen phantastischen Laden, während er doch ganz genau weiß, daß er bankrott ist und die Regale leer sind. Nicht ein einziges Sackerl echten unverfälschten Sozialismus ist nicht einmal im der unterste Lade.³⁹⁵

Estas invectivas, publicadas na Alemanha, talvez fossem desconhecidas dos editores da revista *Profil* que, em 1981, encomendam a Bernhard uma resenha do livro sobre Kreisky, com textos de Peter Turrini e Gerhard Roth. Neste artigo Bernhard cunha termos como ‘*Höhensonnenkönig*’, ‘*Halbseidensozialist*’, ‘*eine echte österreichische Fatalkatastrophe*’, [...] ‘*ein Sozimonarch*’.³⁹⁶ Não é difícil encontrar em *Auslöschung* termos aproximados e o mesmo tom destas linhas, como por exemplo em ‘*skrupellosen Geschäft*’, ou chamar a Áustria de ‘*Geschäftshaus*’ (AUS, 117). “Die Schönste Gebiete sind der Geld- und Machtgier der neuen Barbaren zum Opfer gefallen, [...] Und alles im Namen des Sozialismus mit der widerwärtigsten Heuchelei [...]” (AUS, 113).

‘illusionär’, ‘wirklichkeitsfremd’ und ‘verklärt’, aber ‘dennoch’ – oder vielleicht deswegen – konnte sie ‘geschichtsgestaltende Kraft erlangen.” R. Menasse, “Szene. Seinesgleichen geschieht”, em *Das war Österreich*, p. 89.

³⁹⁴ O. Rathkolb, “Die Kreisky-Ära 1970-1983”, em R. Steininger e M. Gehler (orgs), *Österreich im 20. Jahrhundert*, vol. 2, p. 318 e, especialmente, p. 338: “Zum Unterschied von vielen anderen Industriestaaten ging diese Entwicklung in Österreich relativ rasch vor sich und wurde auch durch konkrete politische Programme und Projekte noch verdichtet, war daher auch als “Ära” erkennbar”.

³⁹⁵ T. Bernhard, “Ein Brief an die Zeit”, em *Die Zeit*, 29.06.1979, *apud* J. Dittmar (org), *Sehr gescherte Reaktion*, p. 108.

³⁹⁶ T. Bernhard, “Der pensonierte Salonsozialist”, em *Profil*, 26.1.1981, *apud* J. Dittmar (org), *op. cit.*, p. 109.

Deste modo, este progresso como destruição deve ser creditado diretamente à Áustria sob Kreisky; se o ímpeto aniquilador dos “novos bárbaros” com seu dinheiro não conhece limites, flerta aqui com o capitalismo da estirpe mais selvagem que se pode imaginar, de matriz liberal, mas sem perder a estrutura burocrática histórica que o sustenta. A condução deste processo sob o manto dos socialistas será tachada como hipócrita, visto o seu formato liberal que coloca o dinheiro e seus interesses acima do bem-estar das pessoas. No fundo, sob o manto socialista se praticava uma política liberal, mais própria da direita, centrando seus esforços não no bem-estar das pessoas, mas no desenvolvimento que pode mesmo aumentar as desigualdades sociais. O conceito de Murau de socialismo seria outro, não afinado com estas políticas. E, de fato, Murau diz: “Ich meine *den heute herrschenden Sozialismus*, der nur geheuchelt ist, Gambetti, den verlogenen, den impertinent vorgetäuschten.” (AUS, 118)

Esta outra tradição socialista, não levada a cabo, não se refere apenas ao caso austríaco, onde se verificou a chegada do socialismo ao poder e seu funcionamento bastante complexos, marcado pela ligação entre socialistas, ex-nazistas e igreja, numa combinação bem austríaca que Bernhard plasma em seu texto, não apenas no nível temático, mas principalmente no formal. Ela se liga à relação de fundo entre o socialismo (e a social-democracia) a partir do final do século XIX que, em sua configuração alemã, na esteira de Benjamin, apegase à moral do trabalho que, afinal de contas, é interna ao sistema, desaguando num marxismo vulgar. Kurz mostra este processo também na URSS, o que chamou de Capitalismo de Estado.³⁹⁷ Em *Auslöschung*:

Wir haben heute keinen tatsächlichen Sozialismus, nirgendwo auf der Welt, nur diesen verlogenen, geheuchelten, vorgetäuschen [...] Dieses Jahrhundert hat es zustande gebracht, das Ehrenwort Sozialismus in einer Weise in den Schmutz zu ziehen, [...] Die an den tatsächlichen Sozialismus gedacht [...] haben [...] würden sich im Grabe umdrehen, wenn Sie sehen könnten, was ihre widerwärtigen Nachfolger aus ihm gemacht haben. [Und] was heute unter ihrem Ehrenwort Sozialismus verkauft [...] wird [...] in Europa und auf der ganzen Welt. (AUS, 118-9).

³⁹⁷ R. Kurz, *O colapso da modernização*, 1992.

Este socialismo de fachada atua, no fim das contas, totalmente dentro das categorias capitalistas, não se constituindo em alternativa ao sistema, antes uma sua astúcia, ao amenizar o sofrimento dos trabalhadores sem questionar a forma central do sistema produtor de mercadorias. Uma válvula de escape para amainar as tensões próprias do capitalismo que, a bem da verdade, não é invenção socialista: Bismarck as implementou na Alemanha, e Getúlio Vargas no Brasil. Com Kurz, a social-democracia adota o “ponto de vista da classe trabalhadora” (*Standpunkt der Arbeiterklasse*),

in Wahrheit ein Standpunkt innerhalb der bürgerlichen, kapitalistischen Welt und ihrer permanenten, bewußtlosen Modernisierung eingenommen [wurde]. Realhistorisch wurde der ‘Standpunkt der Arbeiterklasse’ zum ‘Standpunkt der Arbeit’, d. h. des abstrakten, repressiven Prinzips [...] ³⁹⁸

Deste modo esta social-democracia (e mesmo o comunismo) não mais se preocuparam com a comunidade de pessoas livres, além do mundo da mercadoria, dinheiro e Estado, mas aceitam e estimulam a concorrência irracional e a acumulação do capital, deixando de lado a crítica marxista do fetichismo, que se insurge contra o trabalho abstrato e o delírio do desempenho. Sendo assim, Bernhard procura tanto acertar a minúcia, o detalhe da formação histórica austríaca como, ao mesmo tempo, chegar ao todo da forma social capitalista. É um projeto ambicioso, porém inescapável, posto não ser possível apreender a Áustria, o caso específico, sem deitar a vista no todo do qual a Áustria faz parte; a recíproca também é verdadeira, e a remissão direta ao todo da vida social torna-se etérea sem o específico. Hans Höller resume isso de modo claro: “Bernhard, auch in der österreichischen Tradition mehr zu Hause als andere, hat nicht die österreichische Tradition, sondern den epochalen Bruch mit dieser ins Zentrum seiner Werke gerückt.” ³⁹⁹

O encaminhamento ao todo da forma capitalista faz parte da forma deste romance, em que abundam generalizações como a realizada na última citação

³⁹⁸ R. Kurz, *Schwarzbuch Kapitalismus*, p. 199.

³⁹⁹ H. Höller, *Thomas Bernhard*, p. 106.

do romance, em que deixa o campo específico da Áustria e se joga para o mundo, o que não significa perder de vista sua tradição e cultura, muito pelo contrário, ele pode desmascará-la como parte deste todo. Como sempre, Bernhard não explica qual seria este outro socialismo, apenas o exorta. Mas onde se encontra a tradição a que Bernhard se reporta? De certo modo, esta história foi extinta, por deturpação, e por isso tem duplo interesse a esta análise: primeiro, a questão desta ausência mesmo, que permanece em potência para os leitores. Em segundo lugar, constitui um caminho para a escrita da história, que procura uma “outra escrita da humanidade”, como veremos daqui a pouco, que procura a voz dos “esquecidos”, ou dos perdedores.

Segundo Kurz, todas as revoltas da passagem pela primeira revolução industrial aparecem como episódicas, desvinculadas umas das outras, deslocadas para a condição de “precursoras” numa linha “evolutiva” (quase biológica) que deságua nos partidos social-democratas do final do século XIX; estes precursores não teriam uma visão clara do que desejavam e exercitariam apenas sua raiva cega contra a opressão. Assim se encaixa a revolta dos tecelões na Silésia, também os Luditas, entre outros. De modo que:

Die offizielle Geschichte hat wenig mit der wirklichen zu tun; das historische Bild der modernen bürgerlichen Gesellschaft von sich selbst ist nach wie vor ein Zerrbild. [...] Die ungeheure Verdichtung und Militanz dieser zähen Auseinandersetzung [da passagem para a primeira revolução industrial] wurde in den Geschichtsbüchern und Epochenbegriffen sorgfältig gelöscht⁴⁰⁰

Contra a história oficial, uma leitura a contrapelo (Benjamin) se faz necessária, que dê voz a este discurso abafado. A social-democracia do final do século XIX já se pauta pelos conceitos de nação e trabalho, não havendo um vínculo com este primeiro momento, aquele em que o trabalho abstrato senta praça pela primeira vez, contra todas as formas sociais de até então. A história da democracia alemã mancha-se de sangue pelas mãos da social-

⁴⁰⁰ R. Kurz, *Schwarzbuch Kapitalismus*, p. 144.

democracia, que, de certo modo, comemora a morte de Karl Liebknecht e de Rosa Luxemburg.⁴⁰¹

Neste diapasão, também Dolf Öhler comenta o “esquecimento” da história literária ligada aos eventos do ano de 1848 na França, e indica esta atualização como necessária para se entender, com Benjamin, os mitos desta modernidade, que construiu o seu passado a seu contento. Quando Bernhard chama os socialistas de “novos bárbaros” (AUS, 113), ele inverte alegoricamente uma caracterização relegada àquelas insurreições da primeira metade do século XIX de que fala Kurz. Com Öhler: “A fórmula ‘novos bárbaros’ aplicada ao proletariado remonta à primeira insurreição dos tecelões lionenses, de 1831.”⁴⁰² Para este autor, a revolução de 1848 exige também uma atualização:

Não é exagero algum afirmar que a repressão sangrenta do verão de 1848 influenciou a evolução da sociedade francesa até a Quinta República, e isso não a despeito, mas justamente porque foi recalcada e nunca trabalhada teoricamente. Além disso, essa repressão influiu – para muito além das fronteiras da França – na formação da teoria e da ideologia tanto burguesa quanto socialista, e marca, finalmente, um ponto de inflexão decisivo na história da literatura moderna.⁴⁰³

A perspectiva de *Auslöschung* – e a teoria de Kurz – não veriam problema no fato da influência ocorrer tanto na teoria burguesa quanto na socialista, uma vez que o socialismo, como visto, executa as manobras mais radicais que, em princípio, seriam tarefa histórica da burguesia, o que não se restringe à Áustria. A ênfase de Öhler na atualização desta história reprimida a partir do século XIX, em especial a partir de 1848, em se tomando a França como referência, representa um marco importante. Não é por outro motivo que Murau se insurge contra este esquecimento, que se torna deturpação do passado, passando pela vitimização, pela construção de um passado glorioso, pelo deslocamento da culpa.

⁴⁰¹ *Op. cit.*, p. 548.

⁴⁰² Dolf Öhler. *O velho mundo desce aos infernos*, p. 31.

⁴⁰³ *Op. cit.*, p. 31.

[...] das nationalsozialistische Verbrechen, das heute nur totgeschwiegen wird, nachdem es so viele Jahrzehnte gründlich verdrängt worden ist. [...] Das Schweigen unseres Volkes über diese tausende und zehntausende Verbrechen ist von allen diesen Verbrechen das größte [...]. (AUS, 458)

Esta é a perspectiva que emprestará voz ao mineiro Schermaier, um conhecido a quem Murau presta homenagem em *Auslöschung*, e não apenas a ele, mas a muitos que, como ele, sofreram durante o nazismo e não conseguem nem mesmo sua dignidade de volta (Aus, 457). O mineiro Schermaier de Kropfing foi entregue pelo vizinho por ouvir a rádio Suíça durante a guerra, foi julgado e preso por dois anos e, ao voltar, após apelo do vizinho, não toca mais no assunto. Enquanto ele não recebe nenhuma reparação do governo, os ex-nazistas recebem polpuda pensão. Murau traz estas duas histórias em contraponto, fazendo mais visível o absurdo da situação. Como o casal Schermaier não consegue falar sobre o acontecido, nenhuma palavra, Murau se sente nesta obrigação, e faz de *Auslöschung* sua voz: uma história às avessas, que tenta fazer jus a cada um de seus momentos. De acordo com Haslinger, Menasse, Höller e os historiadores já mencionados neste capítulo, efetivamente era mais fácil conseguir uma pensão como ex-nazista (pois cumpriu obrigações) do que uma reparação como vítima, mesmo que comprovada (a Áustria também foi vítima). “Was ist das für ein Staat, frage ich mich, der dem Massenmörder eine saftige Pension ins Haus schickt und ihn mit Ehrenzeichen überhäuft, mit Belobigungen und sich um den Schermaier nicht mehr gekümmert hat?” (AUS, 448).

Hans Höller lembra ainda que a região de onde vem Schermaier foi uma das mais aguerridas dentre aquelas que se insurgiram em 1934, e que, apesar de massacradas, continuaram agindo dentro do possível. Sendo assim, na voz de Schermaier também ressoa a voz esquecida daquele momento histórico que, como já visto, ainda não foi recuperado a contento: o Austrofascismo como um período tabu até hoje.⁴⁰⁴ Bernhard usa Schermaier para esta dupla recapitulação, do nazismo e do austrofascismo.

⁴⁰⁴ H. Höller, “Menschen, Geschichte(n), Orte und Landschaften”, em Hans Höller *et al.* (orgs), *Antiautobiografie*, p. 226. Ver, ainda, no mesmo livro, R. Langer, “Die Schwierigkeit, mit Wolfsegg fertig zu werden”, p. 205.

Uma outra história da humanidade

Murau procura, com isso, uma outra história da humanidade, de um outro ponto de vista, não o dos retratos dos seus antepassados nas paredes de Wolfsegg, mas o ponto de vista da sala e o da mesa que estão neste mesmo cômodo.

Wenn dieser Speisesaal reden könnte, hatte ich zu Gambetti gesagt, hätten wir eine komplette unverfäschte, genauso phantastische wie reale, genauso strahlende, wie fürchterliche Menschheitsgeschichte. (...) Aber Speisezimmerische reden nicht, hatte ich zu Gambetti gesagt, das ist auch gut, denn wenn sie redeten, würden sie von denen, die sich an sie setzen müssen, schon nach kurzer Zeit zertrümmert werden. (AUS, 172)

A voz de Schermair, aniquilado em vida, é também a voz destas mesas e desta sala. E sem rodeios, Murau vai direto no ponto: bom que estas mesas não falam pois, se falassem, teriam sido destruídas há muito tempo. A tradição está pendurada na parede, também o seu discurso está presente nesta sala, representado pelas fotos. A luta dos dois discursos é desigual, e Murau tenta, pelos múltiplos recursos de que dispõe, fazer estas mesas falarem, ao mesmo tempo em que faz parte da tradição dos seus antepassados até seus pais. Não se trata de simples escolha de um lado em detrimento do outro, mas a justiça histórica só se faz pela contraposição e atualização de ambos, tornando o presente pesado. Schermaier e os nazistas, as mesas e os quadros: desta alteração surge o texto, marcado por uma dinâmica entorpecente.

No caso de *Auslöschung*, eu completaria a imagem de Bernhard do palco vazio lembrando que os alicerces ficam à mostra; na verdade, o livro trata dos alicerces e das mesas que viveram de perto os horrores da história e só se mantiveram de pé posto que calados; seu silêncio serviu como salvo-conduto para a posteridade. (AUS, 172) Isto vale tanto para as mesas da sala de jantar de Wolfsegg quanto para o mineiro Schermaier, cujas vozes ecoam neste romance. Murau lhes faz falar de olho na história incrustada nas cadeiras, que poderiam escrever uma outra História da Humanidade, e no choro silencioso da

esposa de Schermaier, que não consegue verbalizar sua dor, contrastando com os discursos dos ex-nazistas que reassumem voz ativa no alegórico enterro dos pais: quando estes descem à cova, o seu mundo não será enterrado com eles, antes o contrário, suas vozes “mortas” ganham vida de novo.

Sendo Wolfsegg alegoria da Áustria, o enterro dos pais não corresponde ao fim do mundo que estes carregavam nas costas, pelo contrário: dá o ensejo para a volta triunfal ao primeiro plano do que estava reprimido e escondido. O enterro alegoriza o momento histórico em que o livro é publicado, com os debates em torno da eleição de Kurt Waldheim, e o fato dele ter vencido a eleição, a julgar por Menasse, Haslinger e Gehler, não a despeito de seu passado nazista, mas por conta dele, só faz aumentar a pertinência do romance, que não por acaso (aliás, de caso pensado, decisivo para a estética de Bernhard) recebeu duras críticas de Jörg Haider, para quem um autor tão virulento em suas críticas ao seu país não poderia ter espaço. Este é o amadurecimento histórico que faz surgir o momento ideal para a publicação deste romance.

Se em *Fasching*⁴⁰⁵, romance de Gerhard Fritsch publicado em 1967, o recalcado só vem à tona no momento da carnavalização, em *Auslöschung* toma a palavra na cova aberta da ferida desta história, que faz ressurgir com vigor redobrado os valores que estavam latentes, mas contidos. O enfrentamento em praça pública deste passado nos anos 80, com a eleição já citada, faz os fantasmas falarem, ou melhor: faz a língua falar. Pois em torno de frases como ‘ich habe nur meine Pflicht erfüllt’ (Eu apenas cumpri meus deveres – frase utilizada por Kurt Waldheim em sua defesa) desenrolou-se todo o debate. Não é à toa que Josef Haslinger dedica seu ensaio *Politik der Gefühle* como segue: “Für Ilse M. Aschner und alle Österreicher, die ihre Pflicht nicht erfüllt haben.”⁴⁰⁶ Nos anos 80 personagens covardes e heróis como Felix Golub, de *Fasching*, poderão ser julgados a céu aberto, saindo dos esconderijos úmidos, fétidos e apertados a que estavam relegados. Murau é desta categoria, e será repudiado pelos ex-nazistas no episódio do enterro, estando à altura da execração a que Golub foi submetido em *Fasching*, mas apenas no carnaval, às escondidas. A

⁴⁰⁵ G. Fritsch, *Fasching. Roman*, 1995.

⁴⁰⁶ J. Haslinger, *Politik der Gefühle*, dedicatória.

ferida está exposta, o que não implica dizer que a dignidade destes personagens será devolvida; na verdade, ocorre o contrário, e eles continuam banidos, agora humilhados em cena aberta ao público, com a aprovação de parte deste.

Por este percurso espero esteja claro que a redução à linguagem não deságua em formalismo vulgar. Esta linguagem está carregada de história: mesmo que se tente apagá-la da língua e fazê-la mero instrumento, lépida e ágil, a língua não o permite e guarda, formalmente, sua dignidade e verdade em sua tensão íntima e de ordem constitutiva, que deve ser despertada do sono do mito: esta a pretensão deste projeto literário, que lhe confere sua atualidade e radicalismo.

A Kindervilla como memória de um espaço estético

Murau depende de uma recuperação pela memória para realizar esta atualização, que não prescinde da intenção alegórica já discutida. A arquitetura e os espaços em Wolfsegg são partes desta construção. O prédio da Kindervilla, porém, ocupa um lugar a parte neste cenário, pois ao longo do romance Murau cogita, várias vezes, reconstruir e refazer a Kindervilla, e acompanhar passo a passo este projeto ao longo da narrativa equivale a entender como Murau concebe a recriação da história pela memória.

[...] die sogenannte geliebte *Kindervilla* [...] ist für Kinder gebaut worden. In ihr befindet sich ein Puppentheater, in welchem immer Theatervorstellungen stattgefunden haben, von Kinder veranstaltet. [...] In der Kindervilla sind Hunderte von Kindertheaterkostümen aufbewahrt. (Aus, 184)

Em estilo italiano, leva ao campo semântico de Roma, da latinidade, que aqui se apresenta como exótico, mas que, apesar disso, está bem adaptada à região. O teatro de bonecos para crianças liga-se à tradição austríaca do Kasperl, que no século XIX se transforma em teatro de bonecos para crianças, e que está relacionado ao personagem barroco Hanswurst. Esta tradição está presente nos figurinos, ainda guardados, e remetem à infância de Murau. Daí a

primeira menção ao projeto de reconstrução, que havia sido bloqueado pelos pais, que fecharam a Kindervilla.

Por um lado, um espaço amado na infância, ligado a uma tradição teatral das mais estimulante, com montagens redigidas pelas próprias crianças. O seu exotismo prende a atenção, trazendo evocações italianas para Wolfsegg, o que reforça um ar misterioso que a envolve. O narrador diz que foi construído há trezentos anos (AUS, 163), mas depois fala em duzentos anos (AUS, 184). Parte deste encanto inexplicável, a Kindervilla é palco anualmente da chamada *Gärtnerjause*, uma festa na qual a família de Murau serve os jardineiros, numa carnavalização das relações ali existentes.(AUS, 333). Num determinado momento de suas infâncias, para Murau a mais dolorosa, eles foram afastados da Kindervilla e do teatro, pois era preciso estudar. (AUS, 185) A moral do trabalho entra aqui em cena, por assim dizer: brincar o teatro não se compara à educação formal, que vai nos transformar em títulos ambulantes. “Aber wie immer [...] wird das tatsächlich Poetische wie nichts sonst vernachlässigt.” (AUS, 185)

Por outro lado, a Kindervilla também está marcada pelo terror maior; está manchada pelo passado nazista. O pai cedeu, por livre e espontânea vontade, este espaço para os nazistas, que lá ensinavam seus jovens (*Hitlerjugend*) a entoar suas canções. (AUS, 194). Lá, ainda, estava hasteada a bandeira nazista que, ao ser retirada pela mãe, provoca um torcicolo permanente nela.

Apesar desta mácula e visando aquela infância, Murau projeta reerguer a Kindervilla várias vezes ao longo do romance. O que fora terminantemente proibido pelos pais, por ser um desperdício irracional de dinheiro, torna-se um dos carros-chefe dos projetos de Murau para Wolfsegg, ao lado de abrir todas as portas das cinco bibliotecas e jogar as chaves fora. “Die Kindervilla werde ich herrichten lassen” (AUS, 400). Agora como Senhor de Wolfsegg, esta frase lhe parece a mais natural de todas, embora tenha um efeito devastador sobre as irmãs. Sua intenção é reabrir a Kindervilla com uma peça com crianças da região, tornando-a novamente viva.

Entra em cena então o fator que vai levar por água abaixo todos estes projetos, e não assusta que estejam ligados à atualidade deste passado nazista. Uma checagem na lista dos convidados confirmados para o enterro o

aterroriza: ele vê que dois *Gauleiter* estarão presentes, além de ex-membros das SS, os quais considerava presos ou mortos. Em verdade, saem dos esconderijos subterrâneos onde estavam (*Untergrund*), e de onde mantinham contato com seus pais por todo este tempo. “[...] und die jetzt dieses Begräbnis dazu benutzen werden, sagte ich mir, um zum ersten Mal wieder ganz deutlich vor die Öffentlichkeit zu treten.” (AUS, 440).

Esta é a chave para se retomar a história desta construção: estes homens permaneceram uns quatro anos escondidos na Kindervilla, até 1949 (até Murau fazer quinze anos). E enquanto os pais jantavam com os americanos, eles se refugiavam a poucos metros de distância. Por mais que os pais tenham sempre silenciado sobre este assunto, a proibição imposta às crianças era eloqüente, e não podia passar despercebido que algo acontecia dentro daquelas paredes amadas (AUS, 441). Murau ainda se lembra de um destes ex-nazistas agradecendo os quatro melhores anos de sua vida naquelas dependências (AUS, 445).

A Kindervilla como esconderijo – e dos mais aconchegantes – metaforiza a saída e a volta à cena destes personagens da vida real austríaca, e aqui a remissão à eleição de Kurt Waldheim é quase direta: com esta eleição, os valores representados por esta posição puderam ganhar as ruas de novo, não obstante a crítica da comunidade internacional. Como já visto, as estratégias de Waldheim nesta eleição passaram por se colocar como vitimizado por uma conspiração judaica, além de se colocar como um homem que cumpriu com seu dever, com o que não se questiona as práticas e os crimes cometidos, nem os valores, que assim, de certa forma, permanecem ativos. Bernhard parece estar fazendo um exercício de futurologia em 1982, quando escreve o romance, que na verdade nada tem de cosmologia, mas de forma social, ao dizer: “[...] *sie* sind es, die sie sozusagen nicht, wie oft gesagt wird, noch heute, sondern *gerade heute* in noch viel höherem Maße als ihre Leitfiguren betrachten, [...] Diesen heimlichen Führern meiner Landsleute, dachte ich, werde ich die Hände schütteln müssen.” (AUS, 443) A eleição não foi vencida por resquícios daqueles valores (*noch*), mas exatamente agora eles voltam ao primeiro plano com força total (*gerade heute*). Ele repete a expressão “*Führer* secretos” (*heimlichen Führern*) três vezes, no mínimo, e esta é uma maneira de

se convencer e de não esquecer, uma das funções da repetição, além de que o eco da frase não permite que ela passe despercebida. A repetição grava na memória e a faz ativa, trazendo à tona o passado que não se pode esquecer.

“Der Nationalsozialismus ist das größte österreichische Übel neben dem Katholizismus, dachte ich [...]” (AUS, 444). Este “mal austríaco”, no entanto, define a hierarquia do enterro: primeiro os bispos, entre os quais dois arcebispos, e logo atrás os dois *Gauleiter* e os homens da SS, que com suas assinaturas mandavam milhares aos campos de concentração. Seguindo-os estará o povo nazista-católico, acompanhados por uma música nazista-católica. E salvas de tiro nazistas serão ouvidas da rampa do cemitério e os sinos católicos vão gemer. (AUS, 444)

Esta escalação chega ao ápice com o sol e a chuva nazista-católicos. (AUS, 444-5) Tudo acaba sendo contaminado por esta história que sai dos porões e ganha as ruas de novo, agora sem maquiagem. Com as anistias, estes burocratas reassumiram seus postos. O enterro alegoriza o momento atual (de 1986): na frente, vão os católicos, atrás os ex-nazistas (os Führer secretos), seguidos do povo, que também tem o mesmo epíteto. A arte está presente, pela música, e as saraivadas de tiros e o sino completam o quadro. A memória não deixa que se pense apenas nos mortos e na condução da cerimônia, como num ritual que remonta à séculos atrás, mas, pelo exagero, este passado se atualiza mesmo na paisagem, que se torna impossível, de tal modo que mesmo a natureza perde a inocência e se toma parte deste presente aterrador. A totalização da forma ganha expressão por esta disseminação do epíteto indistintamente, tomando conta de todos os campos.

Não se trata uma biologização da história, mas o seu contrário, uma historicização da paisagem e da natureza. Este é um dos caminhos pelos quais este narrador faz com que a história venha a primeiro plano, penetrando todos os níveis, para impedir que seja esquecida ou distorcida. Nestas condições, mesmo o sol se mostra nazista. Não há mais natureza, ela foi toda destruída pelo progresso e por seus conceitos, pela naturalização das relações no capitalismo, como deixa claro a investida contra a palavra “naturalmente”, já comentada.

In der Kindervilla suchte ich nach die Kindheit, aber ich fand sie natürlich nicht. [...] das ist aber absurd, nur daran denken, denn die Kindheit läßt sich nicht mehr herrichten, indem ich die Kindheit herrichte, [...] Die Kindheitszimmer sind genauso ausgeräumt und verschleudert worden, ausgeraubt worden wie die Kindervilla, die Kindheit aber nicht, wie die Kindervilla, von der Mutter, sondern von mir selbst, [...] Die Kindheit ist vollkommen ausgenützt und von mir verbraucht worden, [...] verramscht worden, dachte ich. Die Kindheit habe ich ausgebeutet bis zum letzten. Wir suchen überall die Kindheit und wir finden nur überall die *gähnende Leere*, [...] Ich gehe in die Kindervilla hinein, heißt ja nur, ich gehe in die gähnende Leere hinein, [...].(AUS, 598)

Uma primeira consideração diz respeito ao campo semântico das palavras que qualificam a infância como esgotada e falsa, todas do âmbito da economia. *Ausnützen, verschleudern, ausrauben, verbrauchen, verramschen, ausbeuten*: a infância entra como um produto, uma mercadoria “infância”, que pode ser esgotada, vendida, roubada, consumida, liquidada, explorada, mas nunca com dignidade. Murau a cria para uso próprio, externamente, como algo que erigisse no lugar de sua infância, da memória de sua infância. Como um bom produto, acaba consumida até o esvaziamento completo. ‘*Gähnende Leere*’: algo como vazio abissal, vazio completo, mas esta tradução perde o componente corporal, do bocejo, que a expressão idiomática alemã carrega, e que assim se liga à infância de uma pessoa. *Gähnende Leere*: sempre em itálico, no romance, destacado, enfatizado, repetido à exaustão, num misto de exclamação, descoberta, infâmia, medo, todos estes sentimentos juntos: uma outra dicção. Vazio tanto pelo consumo da infância, mas principalmente por perceber que esta infância foi sempre falsa, suas expectativas de reerguer a infância também se situavam no espaço delimitado por este produto, que poderia ser recarregado, repintado, refeito; mas a única coisa que tem em comum com a Kindervilla é o estado de completo abandono, que deixa Murau estupefato, e que funciona como uma virada dentro do romance.

Não há como eliminar a história que foi vivida nesta Kindervilla, esta página da história que inclui o nazismo e sua continuidade, no subsolo metaforizado por este espaço o seu tanto mágico. Esta memória da Kindervilla e da Áustria é coletiva, não individual. O presente cheio de agoras deste passado está maculado e marcado, e só por engano se pode pisar o terreno do

presente criando uma identidade feliz; isto desemboca, ao fim e ao cabo, no vazio. Esta infância inexistente explora o próprio personagem, desligando-o da história, e assim só restam castelos de areia, de fantasia, que, se observados com acribia, estão vazios. Os tempos sombrios de Brecht (*Wir leben in finsternen Zeiten*) ecoam nesta história aqui em vista, que mantém o que parece superado, do modo mais sombrio.

Este vazio não é igual a nada, no entanto, ele traz consigo a pressão da história de tudo o que ocorreu, de todo o passado e presente e, mesmo, do futuro: é um vazio cheio, pesado, como o ar⁴⁰⁷ que prenuncia uma tempestade, que Murau sabe estar chegando (AUS, 595). Afinal de contas, é um vazio abissal, assustador, nele está toda a história explorada e toda barbárie, esquecidos e abafados. Um vazio repleto de tensões e distensões, como um rosto que boceja.

A Kindervilla não é a infância, não adianta equipará-las e tentar reescrever este capítulo de sua história, e mais, de Wolfsegg, posto que seria imoral e falsa, deixando tudo reprimido e vivo. Isto se estende até o momento em que percebe que o que chama de infância não passa de um produto para si mesmo, uma memória como auto-engano, o que o levará a buscar a verdade de sua memória, no vazio que se cria em seu lugar, projeto este que também motiva a escrita desta *Auslöschung*, e que, portanto, funciona aqui como metalinguagem, como uma escrita de bastidores. A memória não pode ser tomada pelo seu valor de face, pelos mosaicos que constroem uma determinada identidade, posto que isto se confunde com uma deturpação inaceitável. O vazio também não é o nada pois dele brota o conhecimento, a aprendizagem.

“[...] was sich jetzt als heilsamer Irrtum herausgestellt hat, denn ich werde von jetzt an nicht mehr glauben, ich brauche nur in die Kindervilla hineinzugehen, um in die Kindheit hineinzugehen.“ (AUS, 599) O caminho para se chegar a esta verdade não é nada menos do que o erro produtivo, o engano sadio. O livro consiste numa sucessão destes erros, incluindo todas as idas e vindas do narrador, suas dúvidas, vacilos, seus arrependimentos, como erros

⁴⁰⁷ Já em Wolfsegg, na madrugada antes do enterro, Murau abre a janela a espera de ar fresco: “aber [...] die Luft, die hereinkam, war warm und schwer”. (AUS, 588).

desta estirpe, sendo desta cunhagem o ganho que se tira deste romance. O mergulho no erro, ou melhor, na forma social que faz de toda vivência um produto, alheio a nós, é indispensável para se poder compreender a própria forma. Só se pode entender a mitologia penetrando a “realidade” pelo embrenhar-se nesta mesma realidade.

“Die Kindheit kannst du nicht mehr aufsuchen, weil es sie nicht mehr gibt, sagte ich mir. Die Kindervilla zeigt dir schonungslos, daß die Kindheit nicht mehr möglich ist.” (AUS, 600) Por este procedimento Murau extingue sua infância, extinção essa que, como as demais no romance, não a elimina, mas busca a sua verdade nesta falsidade. Este vazio não é existencial, mas pertence à Murau, à Áustria, ao capitalismo. A atualização da história da Kindervilla o permite vislumbrar o erro em que consistia sua própria infância, como ele a concebia, e como ele a moldava, a partir de um prédio que, assim, se torna a Memória de um Espaço, nas palavras de Steffen Vogt. “Durch ihre zeitliche Permanenz können die Orte vielmehr als Zeugen einer historischen Erfahrung beansprucht werden, die erst durch den Besuch des Ortes abgerufen wird.”⁴⁰⁸ A *Memória de um Espaço* estaria ligada, de acordo com este autor, a um dêitico, um “aqui”, que concentra uma memória que não é apenas individual, mas coletiva. “Die Sprache solcher Vergegenwärtigungsbemühungen sei daher notwendigerweise von einem deiktischen Gestus bestimmt, vom ‘Dort-Sagen’”.⁴⁰⁹

Vogt aceita a diferença entre um *Espaço de Memória*, de representação simbólica, quando os espaços podem ser transferíveis, e da *Memória de um Espaço*, descrito acima, dêitico e ligado a um espaço específico. Ele insere *Auslöschung* neste segundo grupo, embora a perspectiva alegórica que siga neste capítulo também indique um salto a partir deste Espaço específico, esteticamente construído, e veja as ruínas das cidades e a miséria do episódio da anexação austríaca em 1938 (*Anschluß*), e toda a história recente da Áustria, atualizadas neste espaço que é o romance *Auslöschung*. Deste modo, as duas perspectivas são encampadas por este projeto, que assim se constitui na *Memória de um Espaço Estético*, numa formulação possível. *Auschwitz*

⁴⁰⁸ S. Vogt, “Erinnerung bei Thomas Bernhard und Peter Weiss”, em J. Hoell et al. (orgs) *Thomas Bernhard. Traditionen und Trabanten*, p. 39-40.

⁴⁰⁹ *Op. cit.*, p. 40.

apresenta-se também como a *Memória de um Espaço*, mas limitada a um evento, espaço e momento histórico. Com isso, pode funcionar como instrumento para estigmatizar um momento histórico, comprimindo-o a um lugar e tempo específicos, como se ali estivesse as ruínas de algo acabado, terminado, feito para visitas ocasionais ao terror *dos alemães na segunda guerra mundial na Polônia contra os judeus*. Sendo assim, com Kurz: “Es ist oft von der Singularität des Menschheitsverbrechens Auschwitz gesprochen worden. [...] Aber diesen Begriff der Singularität dient gleichzeitig den westlich-demokratischen Ideologen dazu, Auschwitz aus der deutschen Geschichte, aus Demokratie, Kapitalismus und Aufklärungsvernunft hinauszumythologisieren.”⁴¹⁰

As ferramentas do *marketing* estão todas a postos para vender a sentimentalidade própria deste turismo macabro, e as linhas de trem que saem do primeiro plano para o ponto de fuga da foto, onde se encontram com os portões de entrada de Auschwitz, formam imagens gravadas nas mentes de todos. Este é o perigo das memórias que, como a infância de Murau, são construídas num determinado sentido, marcadamente como produto, o que, em *Auslöschung*, estende-se até a alma cheia de marmelada espiritual. Murau tenta esvaziar o pote de marmelada de sua infância, mas *Auschwitz* pode ser um produto pernicioso e reacionário, quando lido neste sentido acima configurado. Com Benjamin:

Die gegenständliche Umwelt des Menschen nimmt immer rücksichtsloser den Ausdruck der Ware an. Gleichzeitig geht die Reklame daran, den Warencharakter der Dinge zu überblenden. Der trügerischen Verklärung der Warenwelt widersetzt sich ihre Entstellung ins Allegorische.⁴¹¹

Auslöschung como mediação literária constrói uma “Memória de um Espaço” mediado pela literatura, que tem ambição política, visando podar a instrumentalização sentimental e o esquecimento do passado pela sua fixação na ruína, atualizando-a para ser digna do presente, por pior que este seja. A mediação pela linguagem, mais do que os sentidos, tato, olfato, audição, visão

⁴¹⁰ R. Kurz, *Schwarzbuch Kapitalismus*, p. 553.

⁴¹¹ W. Benjamin, “Zentralpark”, em *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. Citado a partir de GS I-2, p. 671.

e paladar, constitui o arcabouço desta memória; não em detrimento destes sentidos, mas por estes se reduzirem àquela. A palavra carregada de história (e de barbárie) como cultura tem primazia, e embora Wolfsegg encampe a Memória de um Espaço, este se atualiza pela linguagem, constitutivamente artificial: o castelo Wolfsegg, fotografado e presente em antologias sobre o romance, é qualitativamente distinto daquele esteticamente concebido por Bernhard. Isto posto, deve-se lembrar não ser desprezível o fato do castelo existir, posto que a imediação social faz parte de seu projeto estético, tendo uma função primordial: mas só por erro esta função está relacionada com algum pretense realismo, antes será re-criada como arte. Wolfsegg tem ambos os momentos:

Denn Wolfsegg ist nicht nur der Name für eine familiäre Vergangenheit, sondern für eine Ortschaft im Jahrhundert der Wölfe. [...] Wie allegorische Grübelbilder verlangen sie vom Leser, daß er sie deutet, daß er die Ursache findet für 'die Finsternis, die hier herrscht' (ITA, 77) ⁴¹²

Este autor alude a outros dois textos precursores deste romance sobre o tema Wolfsegg, que acompanha Bernhard por quase quarenta anos. Na década de 50, o nome Wolfsegg o remete aos lobos, e a frase sobre a escuridão vem de um fragmento da década de 60, já comentado.

Com este passo, o Espaço de Memória de Wolfsegg tem estatuto inteiramente literário, mas não fica perdido numa abstração qualquer, mas posicionado no interior da Áustria, num chão bem conhecido. Se *Auschwitz* se tornou um Espaço de Memória pela história, Wolfsegg o é pela literatura, mas isto não implica dizer que prescindia da história, pelo contrário: o projeto de Bernhard quer fazer da literatura uma política, uma reescrita da história, e para isso cria sua Wolfsegg. Sendo um artefato literário, quer ser lido com toda a dignidade que merece, como escrita inconsciente da história, ao reescrevê-la em meio às ruínas de nossa tradição, e contra a corrente. E com ganhos: se a memória de *Auschwitz* está fixa num determinado tempo e espaço, num contexto por muitos considerado de exceção, Wolfsegg é um artefato literário como alegoria da história austríaca e de sua inserção na modernidade, e suas

⁴¹² H. Höller, "Ortschaft bei Peter Weiss und Thomas Bernhard", em J. Hoell *et al.* (orgs) *Thomas Bernhard. Traditionen und Trabanten*, p. 24.

feridas continuam abertas, e valem para todos, em qualquer lugar, podendo ser atualizado pelos leitores. Wolfsegg é um lugar esteticamente concebido, como Murau é um personagem do discurso. Assim as palavras guardam o peso da história e dos discursos, o que havia sido subtraído dela sob o primado de uma concepção que a entende como transmissora de mensagens. Murau, um mediador de terrenos literários visando o “Novo”, envolve num mesmo movimento a concepção da arte como mercadoria, numa explicitação desta condição que procura realizar a politização da literatura como campo para “preparar espaços”. No centro de suas preocupações está a mediação entre literatura e sociedade. Com Schwarz: “Trata-se de ler o romance sobre fundo real e a realidade sobre fundo de romance, mais nas formas que no conteúdo. [...] Ler uma na outra até encontrar o termo de mediação” ⁴¹³.

O processo de rememoração (Parte 1): o sonho de Murau

O sonho de Murau consiste numa espécie de condensação da história de *Auslöschung* e, de quebra, da Áustria aqui em curso, como alegoria, sendo um dos caminhos para se penetrar na tessitura do romance. Já é digno de nota que um “comentário secundário” de Gambetti (AUS, 213) o tenha levado ao sonho: tudo o que aparece sob a chancela do “secundário” ganha estatuto de primeira ordem neste romance. A memória é acionada por uma palavra (*Hochgebirge*) e não por um cheiro ou uma posição do corpo.

A composição deste episódio se dá por camadas: com o telegrama em mãos, vê as fotos de seus parentes, aciona na memória os encontros com Gambetti e, numa conversa com este, faz uma associação via palavra que remete ao sonho, que ocorrera coisa de quatro ou cinco anos atrás. São vários níveis de rememoração e de mediação: das fotos, do sonho, do seu relato deste sonho a Gambetti, e da sua redação nesta *Auslöschung*.

An diesen Traum habe ich mich sehr oft erinnert und jedesmal mehr versucht, in ihn einzudringen, dieses Mal mit noch größerer Willenskraft als jemals vorher, denn ich habe mich, das Telegramm in Händen, vom Telegramm ablenken wollen auf alle Fälle,[...] (AUS, 212).

⁴¹³ R. Schwarz, “Pressupostos, salvo engano, de Dialética da Malandragem”, em *Que horas são?*, p. 140.

O sonho é recorrente e sua tentação (*heimsucht*: AUS, 214) o acomete várias vezes ao ano, mas Murau sabe exatamente onde e quando o sonhou pela primeira vez, o que insere no romance: estava de visita a parentes da mãe, numa casa Senhorial (*Herrschaftsvilla*), quando foi acometido por uma doença febril, que o deixou dois dias de cama sem comer. Mas engana quem pensa que o sonho é fantástico ou delirante: ele antes remete à escuridão (*Finsternis*) que domina o local onde o sonhou. Não custa lembrar que os espaços aqui em *Auslöschung* são decisivos para o narrador: Roma é boa por ser explosiva e caótica, alusiva do “Novo”, Wolfsegg encampa toda a história da Áustria, a kindervilla atrai pra si a infância e o nazismo, e daí que a definição exata do local do sonho não pode passar despercebida.

A rememoração de Murau não é arbitrária, além disso: o sonho não apenas é recorrente, mas o narrador se esforça para penetrá-lo cada vez mais, nas circunstâncias atuais (telegrama em mãos) ainda com mais força de vontade. Murau alude a uma tentativa de postergar o enfrentamento do telegrama como justificativa desta força de vontade, mas também posso aventar a necessidade de rever esta história, condensada neste sonho, de atualizá-la no momento de penetrar na escuridão que domina Wolfsegg.

Neste sonho, Murau combina com seus amigos Maria, Eisenberg e Zachi de se encontrar numa taberna isolada (não por acaso chamada de *zur Klause*) para discutir os poemas de Maria e a filosofia de Schopenhauer. Maria chega depois dos três, de madrugada, direto da Ópera de Paris.

“*Eisenberg, habe ich, ihn beobachtend, gedacht, hat, wie ich, nicht geschlafen und ist selbstverständlich der erste, der Maria sieht, also auch der, der ihr als erster entgegenggeht.*” (AUS, 220) Esta frase colossal, em que as palavras são isoladas e seccionadas por vírgulas, sem perder o sentido, apresenta seu processo construtivo em miniatura: a frase foi desfigurada, cortada, fazendo dela mesmo alvo das atenções, conferindo destaque a cada palavra. E representa ainda a emoção, com falta de ar, deste momento do sonho, que tem algo de romântico; na neve, às cinco da manhã, um homem e uma mulher vão ao encontro um do outro, observados por um terceiro pela janela. Deste cenário quase idílico, emocionado, explode um estrondo no sonho, introduzido por uma frase que amalgama todos os tempos em jogo neste episódio, numa espécie de concentração temporal que atualiza o próprio

sonho, que ganha ainda maior relevo em virtude do telegrama. Este estrondo prenuncia toda a catástrofe presente, que está por receber voz tanto no sonho quanto no romance.

Maria war stehengeblieben und Eisenberg trat zu ihr, sagte ich zu Gambetti, dachte ich jetzt, am Fenster meines Arbeitszimmers stehend, auf die Piazza Minerva hinunterschauend, da hörte ich, sagte ich zu Gambetti in meiner Traumerzählung, einen fürchterlichen Knall, wie ein Donner, und die ganze Erde bebte im Augenblick. (AUS, 221).

Este estrondo (*Knall*), que faz o mundo tremer e o tira dos eixos, será percebido apenas por ele, no sonho. A expulsão dos quatro pelo dono da taberna xenófobo e anti-semita, com laivos de assassino em pele de inofensivo, já está indicada por este tremor. Este estrondo é um momento de compressão, de quebra, de concentração e tensão até o grau máximo, em consonância com uma concepção monadológica de história, que converge para este *Big Bang* não cosmológico, mas histórico, que irrompe pela palavra⁴¹⁴. Vejamos o procedimento da compressão: (...) *sagte ich zu Gambetti* (1), *dachte ich jetzt* (3), *am Fenster meines Arbeitszimmers stehend* (3), *auf die Piazza Minerva hinunterschauend* (3), *da hörte* (4) *ich, sagte* (2) *ich zu Gambetti in meiner Traumerzählung* (1), etc. Sendo (1) conversa no Pincio com Gambetti, (2) narração, (3) telegrama e (4) sonho, passado atualizado.

Este estrondo ainda remonta à força de aniquilação necessária como pressuposto para o Novo, um terremoto, uma explosão que retira uma dada época do contínuo da história, com Benjamin, em várias de suas teses Sobre o Conceito de História.⁴¹⁵ Mais à frente, Murau diz que talvez ouça, ainda, um estrondo (*Knall*) de Gambetti mandando tudo para os ares. (AUS, 543). Em seu afã de repisar a história, Murau fica à janela e procura acompanhar, retrazar os passos que os dois deram na neve, que deixa marcas, até o mais longe possível.

⁴¹⁴ Walter Benjamin conceitua assim: "Wo das denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation plötzlich einhält, da erteilt es derselben einen Chock, durch den es sich als Monade kristallisiert". "Über den Begriff der Geschichte". GS I.2, p.702.

⁴¹⁵ Walter Benjamin. Nas teses XV, XVI (aufsprengen), XIV, XVII (heraussprengen), por exemplo. GS I.2, p. 701-3.

Ich stand noch eine Weile am Fenster [...] und versuchte, die Spuren der Schritte, die Eisenberg und Maria auf ihrem Weg zum Zur Klause gemacht hatten, so weit zurückzufolgen, wie möglich. An die Hundertzwanzig Eintritte habe ich gezählt, ich erinnere mich genau, [...] als träumte ich diesen Traum *jetzt* und hätte ihn nicht schon vor vier oder fünf Jahren geträumt. (AUS, 222)

Entre os procedimentos-chave de sua rememoração estão a concentração dos tempos num agora (*jetzt*, em itálico), convergindo na concepção de história como mônada⁴¹⁶ cheia de tensões, mediada pela linguagem, além do esforço de contar as pegadas na neve, de não perder as marcas do passado, atualizando-o sempre e tão completamente seja possível. Nenhum passo pode ser perdido, e cada um dos seus momentos deve poder ser trazido à consciência sempre que necessário, como se em cada um deles estivesse sonhando-o de novo, agora, em itálico, potencializado: este agora (*jetzt*) refere-se ao momento com Gambetti, mas também se refere ao momento em que está com o telegrama em mãos, e também o da escrita deste texto; a bem da verdade, sempre que Murau comenta que estava em Roma, à janela, pode-se pensar no tempo da narrativa, do telegrama, e no da narração, ambos em Roma. Este agora se espraia mesmo para o momento da leitura, em que nós o atualizamos como leitores. Da frente pra trás sem perder nenhum dos traços de vista, sempre com um ponto de vista do presente, que se torna cada vez mais denso e complexo.

De repente, após o taberneiro reclamar que os quatro deveriam retirar os livros da mesa para que pudesse servi-los, ele enerva-se com o comportamento deles (Eisenberg e Maria haviam trocado de sapatos, etc) e resolve jogar os livros no chão, o que Eisenberg proíbe e, sendo mais rápido que o taberneiro, alcança-os primeiro. “Solche Leute gehörten eingesperrt, rief er plötzlich aus, und [...] diese Bärte von Leute getragen werden, die aufgehängt gehörten. [...] soe in Gesindel wie Sie (also wie wir) gehöre *ausgerottet*. Mehrere Male schrie er uns das Wort *ausgerottet* ins Gesicht.” (AUS, 226).

Um homem conhecido por ser calmo, e que estoura pela banalidade de não poder arrumar a mesa, de fazer o seu trabalho, cumprir suas obrigações

⁴¹⁶ Mônadas como as dos átomos que, considerada a menor partícula e indissociável, provou-se mais tarde fracionável e dotada de uma energia interna monstruosa, e muito explosiva.

(uma das defesas de Waldheim para a eleição presidencial de 1986), e que chega a dizer, sem meias palavras, de um modo que, nem mesmo no enterro poderia ser expresso tão abertamente. O que se ouve pela boca do taberneiro no sonho pode ser entendido como as entrelinhas do discurso dos ex-nazistas no enterro dos pais. Se o local e nome da taberna indicam o afastamento da sociedade, o taberneiro fará com que esta volte do nada com toda a força, com uma violência desmedida e irracional. Eles procuram isolar-se, mas não é possível: a arte e a filosofia não conseguem se evadir da história, ela os pega quando menos se espera. E o comentário dos outros três participantes do sonho, assim como Gambetti, quando o ouviram, foi o silêncio, sintomático deste tipo de extinção em forma de sonho que, como já disse, não deve ser creditado à conta da fantasia, como a arte também não: trata-se de forma social, mediada pelo sonho.

O processo de rememoração (Parte 2): a arte do lembrar como exigência após Auschwitz

Antes de mais nada, não é sem razão que Heidelberger-Leonard identifica no título *Auslöschung* a proximidade acústica com *Auschwitz* ⁴¹⁷, o que já mostra como se pode ativar o passado mesmo por uma única associação entre palavras.

A ativação da memória e a atualização do passado ganham ainda uma exposição no romance que, assim, deixa explícito mais uma vez um de seus princípios constitutivos. Com Murau: “ [...] ich denke, daß wir sehr oft an Einzelheiten, sogenannte Nebensächlichkeiten genau erinnern, wenn wir sie festhalten und in sie eindringen in unserer Betrachtung.” (AUS, 617) Aqui, os primeiros pontos desta rememoração: ela se refere a pormenores, detalhes, unidades menores de um todo (*Einzelheiten*), que são encontradas no aparentemente secundário, como no caso do sonho, às quais trazemos à memória ao se concentrar nelas e penetrá-las.

Wenn wir uns für diese Nebensächlichkeiten und Einzelheiten zur Verfügung stellen, sie zuerst *anschauen*, dann *durchschauen*, zum Beispiel, daß ich genau

⁴¹⁷ I. Heidelberger-Leonard, “Auschwitz als Pflichtfach für Schriftsteller”, em H. Höller *et al.* (orgs), *Antiautobiografie*, p. 181.

beobachtet habe auf dem Weg von der Kindervilla zum Büro, wie sich die Wolken hinter der Kindervilla zu einem Drachen mit weitaufgerissenem Maul geordnet haben (AUS, 618).

Interessante a mudança de perspectiva: o observador se coloca à disposição do objeto visto, não o contrário, mas sem se anular, pois age. Primeiro ver (*anschauen*), em seguida entender o princípio que rege aquilo, suas características, mesmo suas intenções, uma penetração que interpreta, que tenta entender as conexões íntimas daquilo com o todo (*durchschauen*). Este passo é significativo, pois ao levar em conta estas conexões, mesmo o primeiro momento (*anschauen*) pode mudar; a visão (e os outros sentidos) não pode prescindir do peso da história, e a sensibilização visual representa apenas a primeira etapa deste processo complexo, que vai conduzir, inclusive, na deturpação desta percepção, que a refina por excesso. Afinal de contas, o dragão não é um dragão, mas uma invenção de Murau, uma ficção do observador. Ver bem não significa nitidez ou clareza, mas conseguir entender todas as conexões que dão sentido àquilo, o que inclui a atualização do passado. O exemplo da nuvem com formato de dragão com boca aberta, tendo em vista tudo o que ocorreu e está para acontecer em Wolfsegg, aparece como secundário: deve, portanto, ser decisivo. Logo, este exemplo é mais complexo do que parece à primeira vista: a nuvem, ou seja, o dragão, está atrás da Kindervilla, de onde acabou de sair com o saldo de uma infância extinta, aniquilada pelo passado devastador, que não pode ser apagado. O dragão também faz parte das fantasias infantis: tudo remete à sua infância, a uma inocência perdida do fantástico, ao produto que acalmava sua alma com a promessa da reconstrução. Sendo assim, este dragão está de boca aberta, prestes a engolir e destruir tudo com um bafejo de fogo, o que remete à aniquilação da própria infância que acaba de realizar, remete ao vazio como *gähnende Leere*. Este vazio também é o da concepção de história que Benjamin quer substituir pela do historiador materialista: "Ihr Verfahren [do Historismo] ist additiv: sie bieten die Masse der Fakten auf, um die homogene und leere Zeit auszufüllen. Der materialistischen Geschichtsschreibung ihrerseits liegt ein konstruktives Prinzip zugrunde."⁴¹⁸. Murau discorre sobre um

⁴¹⁸ W. Benjamin. "Über den Begriff der Geschichte". GS I.2, p. 702, tese XVII.

princípio construtivo, que depende de mediações para se chegar ao “teor de verdade da mentira”. E Continua Murau:

Auch in der Erinnerung kann uns ein solches Nebensächliches dann deutlich sein, wir sehen dann unter Umständen, wochenlang später, monatelang, jahrelang später, den genauen Bewegungsablauf dieser Wolkenformation, denke ich, wir rufen ihn uns ohne die geringste Schwierigkeit ins Gedächtnis, vollziehen ihn sozusagen auf Befehl unseres Gehirns wie zum Beispiel auch die Bewegung eines Gesichts, das wir einmal, jahrelang zurückliegend, gesehen haben, es macht uns nicht die geringste Schwierigkeit, [...] jetzt die Gesichter der Meinigen, wie sie vor den Särgen gestanden sind, genau so zu sehen, wie sie sich damals, als ich sie gesehen habe, mir gezeigt haben, in ihren genauen Bewegungen, denn auch das sogenannte starre Gesicht ist vollkommen in Bewegung, weil es nicht tot ist, selbst das tote Gesicht, weil es in Wirklichkeit nicht tot ist, undsofort. (AUS, 618).

“Sob circunstâncias” (*Unter Umständen*) é a chave aqui: sob determinadas condições uma dada configuração poderá ganhar sentido e significado. Estas condições são históricas, não climáticas. Não se trata de significar numa série em que cada momento conduz ao outro, mas o de esperar o momento em que aquela experiência faça sentido, reviva, num agora repleto de passado, que se torna presente⁴¹⁹. As circunstâncias adequadas são o pressuposto daquela visão (como durchschauen). Neste momento pode-se compreender o significado do mover-se destas nuvens, metáfora da história; o movimento da história pelas afinidades eletivas, com Goethe, ou pelas semelhanças, analogias, que faz, com Benjamin, Roma explodir na Revolução Francesa. Esta quebra que produz sentido e significado se ouve como um estrondo (*Knall*).

Central ainda que este rememorar não é involuntário; deve ser tomado na memória, sem a menor dificuldade (dado o exercício constante), como uma ordem dada ao nosso cérebro. A relação chega a ser mesmo de violência, de poder em relação a estas memórias. Não são lembranças sentimentais nem completas, ou que afloram quase que por mágica, mas se ordena que venham à tona. Aqui se busca o contraponto extremo da memória involuntária, ela não apenas é voluntária, como deve ser tomada à força, pois esta rememoração é

⁴¹⁹ O que segue de perto a teoria do *Jetztzeit* de Benjamin. “Er [o historiador materialista] erfaßt die Konstellation, in die seine eigene Epoche mit einer ganz bestimmten früheren getreten ist. Er begründet so einen Begriff der Gegenwart als der ‚Jetztzeit‘, [...]” “Über den Begriff der Geschichte”. GS I.2, p. 704.

uma necessidade. O exemplo da nuvem já havia saído do âmbito dos dragões e chegado à história, sendo metáfora, neste momento, pois entender o movimento destas ,nuvens' não se esgota na nuvem mesmo, mas depende de condições específicas.

E chega-se a um novo exemplo: agora se concentra no rosto humano, em seus movimentos, tema dos mais caros a este narrador, que observa os rostos nas fotos, olha o rosto dos mortos, quer ver o da mãe de qualquer modo, nenhum movimento escapa a este exímio observador. O rosto humano condensa toda a história individual e coletiva, quando visto a partir de um contexto específico. Mesmo o movimento dos rostos mortos pode ser perscrutável a partir da memória, com o que ganham vida novamente. O rosto paralisado está totalmente em movimento, pois não está morto, e mesmo o rosto morto se movimenta, pois em verdade não está morto. Primeiro: um rosto imóvel está em movimento, de modo que o aparentemente estável falseia um movimento incessante por trás dos bastidores, por trás da máscara. Segundo, o imóvel é a condição do desesperado, que está perdido, e vai e vem, em pensamentos, sem sair do lugar, como Murau em seu apartamento em Roma. Em terceiro lugar, o movimento incessante entre dois pontos se expressa não raro pela imobilidade. Quarto, um rosto morto não está morto pela putrefação, e por último, o discurso do morto pode estar mais vivo do que nunca, seu mundo presente: daí a luta de morte de Murau por não ser o pai, nem a mãe, etc. A repetição do mesmo, imobilidade, é movimento, como os rostos.

E continua o treinamento da memória “Wir können jahrelang danach noch präzise sehen und hören, wenn wir diesen Mechanismus beherrschen, der es uns möglich macht. Genauso verhält es sich mit dem Geruchsinne, wie wir wissen” (AUS, 618-9) Perceba-se que a visão, a audição e o olfato, aqui, não abrem mão também das circunstâncias, a percepção não se resume a um pragmatismo dos sentidos, mas dependem de analogias, paralelos, comparações, contextualizações, para ganhar sentido, de modo que podemos ver, ouvir e cheirar o visto, ouvido e cheirado no futuro, pela memória, mas apenas quando as condições o permitirem. Se as condições históricas não estão dadas, nada é possível, mesmo o mais ingênuo olhar se torna falso, e deve-se suspeitar de tudo. Os sentidos dependem da memória, da sua ativação e atualização num futuro e, ainda, de uma interpretação. A história

penetra todos os âmbitos da experiência humana, sempre mediada pela língua e dependendo de interpretação, sendo constitutivamente dialógica.

“Diesen Mechanismus habe ich mir aus dem natürlichen zu einer Kunst gemacht, denke ich, die ich jeden Tag ausübe und ich werde mich in dieser Kunst noch steigern.” (AUS, 619) Aqui o final desta aula, que remete à constituição desta *Auslöschung*. Do natural dos sentidos se faz uma arte, artificial, mediada como toda arte, e que pode, nesta condição, ser treinada, com método, não mais dependente do biológico ou do acaso. Murau se coloca como um mestre nesta arte, exercitando este mecanismo todos os dias para se tornar cada dia mais penetrante.

Também Proust será “citado” nesta passagem, quando diz que, “naturalmente”, o olfato também entra nesta conta. Mais ainda: num exemplo, diz que, andando por Paris, é possível acordar a memória de algo ocorrido vinte ou trinta anos atrás. Dado tudo o que foi dito a respeito desta aula sobre atualização da memória, esta citação é típica de Bernhard. O que aqui se espera é outra teoria da rememoração: se em Proust ela é arbitrária, casual, involuntária e pessoal, aqui se trata de uma ativação necessária, que deve ser arrancada da memória à força, por vontade férrea daquele que lembra. Ela é coletiva posto que não pode se deixar de lado a experiência terrível que se quer envolver, e que impede a fuga na infância individual, em favor da exposição das relações sociais que levaram ao nazismo, por exemplo. O treinamento desta memória deixa claro como é indispensável nos tempos de hoje; não apenas as impressões, mas as conexões, vistas em chave negativa, devem ser expostas. Nas palavras de Bennholdt-Thomsen: “Diese [...] Funktion des Erinnerns bei Bernhard hat freilich im Vergleich zu Proust eine neue Dimension der Notwendigkeit erhalten. Sie setzt den Zweiten Weltkrieg voraus, [...]”.⁴²⁰

O passado deve vir integral em cada visão, cheiro e voz; em *Heldenplatz*, a esposa do prof. Schuster, que ouve o júbilo dos vienenses na acolhida ao *Führer* na *Heldenplatz* em 1938 cinquenta anos depois, agora ainda mais sonoro, consiste num exemplo pungente deste ouvir. E ainda mais, esta peça marca o caráter coletivo deste rememorar: se é verdade que apenas a Frau

⁴²⁰ A. Bennholdt-Thomsen, “Zu Thomas Bernhards Gedächtnis-Kunst”, em J. Hoell *et al.* (orgs), *Thomas Bernhard. Traditionen und Trabanten*, p. 17.

Professor Schüster ouve estes gritos em 1988, as rubricas indicam que este som, paulatinamente, toma conta da sala, e os personagens têm que falar cada vez mais alto, mesmo sem o perceber, e o público mal consegue ouvir estes diálogos gritados, entrecortados cada vez mais pela pressão quase física dos júbilos, representado pela postura tesa da personagem que re-ouve. Os gritos afetam todos os personagens e o público, embora os personagens não o sintam (falhas na percepção?), não se restringindo a uma alucinação da personagem.⁴²¹

O processo de rememoração (Parte 3): rememoração e reescrita da história como turvação da vista limpa

De volta a *Auslöschung*, aqui também se encontra a negação da mera percepção dos sentidos pela busca da verdade histórica, de modo que o tempo de outrora se adensa no agora, num salto (*Sprung*) entre tempos com “afinidades eletivas”, assim como Benjamin lembra que Roma era citada na Revolução Francesa. Mas a citação de Bernhard rema sempre contra a corrente, desconfiada, compondo uma imitação que não imita, almejando escapar da concepção da história como tempo vazio completo por uma sucessão de acontecimentos famosos, o que o leva aos saltos que atualizam este passado, quando as circunstâncias o permitirem e o indivíduo montar constelações favoráveis com o que tem à mão.

A sobreposição que turva a percepção e impede que se perca a oportunidade de atualizar a história aparece quando Murau olha as fotos das irmãs: “[...] ich kann sie [as irmãs,] nicht sehen gehen, ohne daß ich sehe, daß sie im Grunde noch immer so hysterisch hüpfen, wie als ganz kleine Kinder” (AUS, 97). Este é um primeiro exemplo eloqüente desta prática de rememoração, que pode tanto advir de uma palavra quanto de uma observação. Murau as vê andando mas, ao mesmo tempo, as vê saltitando: na verdade, sabe o narrador, elas andam, mas a atualização da memória as mostra aniquiladas pela mãe (e pelo narrador), o que se expressa naquela maneira histórica de se locomover. A sua visão não perde nenhum dos momentos, tem a consciência de que andam, não está delirando ou sonhando,

⁴²¹ Thomas Bernhard. *Heldenplatz*. F/M: Suhrkamp, 1988, p.159-165.

mas justamente esta percepção será abalroada pela rememoração, restando uma coisa e outra. Do mesmo modo o riso sarcástico (*spöttische Gesichter*) delas, também presente nas fotos, não pode ser apagado da memória em favor de uma nova visada. “[...] mit diesen Gesichter werde ich leben müssen, meine Existenz zu führen haben, [...]” (AUS, 245). Esta frase se alinha com aquela da ‘descrição’ dos parentes, no capítulo sobre a linguagem.

De modo semelhante, o pai usava na fotografia que Murau tem em mãos uma *Habigpumphose* (AUS, 246), de trinta anos de idade, que também ostentava durante todo o período nazista. E mostra, novamente, este mecanismo de atualização da memória, mesmo que doloroso, não pode deixar de ser ativado. “Auch wenn er eine ganz andere trägt, hat er für mich diese Pumphose des Herrn Habig an. Er sagt fortwährend Heil Hitler in dieser Habigpumphose, [...]” (AUS, 246) Estes exemplos mostram como até mesmo a percepção não está livre, não pode estar livre deste exercício necessário à atualização desta história dos vencidos. A história tem que ser entendida como Todo, mesmo que isto turve a vista. E completa que, afinal de contas, não pode destruir estes risos rasgando as fotos, eles ficariam ainda mais fortes e penetrantes. (AUS, 246).

Mediação pela fotografia e pelos jornais como autênticas pela sua falsidade

Em certa altura do texto, Murau explica que não existe mais nada que seja natural no mundo, nem mesmo pessoas. “ [...] gibt es ja heute schon nurmehr noch Kunstmenschen, künstliche Menschen, keine natürlichen, [...]. Alles ist künstlich, alles ist Kunst. Es gibt keine Natur mehr.” (AUS, 125-6) Este pode ser considerado como um dos pontos de fuga do romance, e aponta para necessária mediação de tudo em sociedade, o que confere até mesmo um caráter privilegiado para a arte, necessariamente composta por um material.

O estudo da arte é caminho privilegiado, em primeiro lugar, porque na obra de arte as tensões podem ser mais facilmente mapeadas, visto que construídas e acabadas por uma subjetividade na qual se interpenetram as forças objetivas da sociedade, ganhando expressão formal. Além disso, numa perspectiva histórica, a vida na sociedade do espetáculo reifica as imagens que

saturam nossa vivência cotidiana, e a construção estética destas imagens é constitutiva para a identidade dos indivíduos que as consomem. Para Jameson,

se aceitarmos a argumento de Debord sobre a onipresença e onipotência da imagem no capitalismo de consumo hoje, então as prioridades do real tornam-se, no mínimo, invertidas, e tudo é mediado pela cultura, até o ponto em que mesmo os 'níveis' político e ideológico devem ser previamente desemaranhados de seu modo primário de representação, que é cultural.⁴²²

Desta forma, a cultura não pode ser a “*leitura de um bom livro por mês*”, mas “*o elemento-chave da própria sociedade de consumo.*”⁴²³ Assim se faz o diagnóstico de uma sociedade caracterizada pela esteticização da vida cotidiana, questão essa que exige um tratamento formal para a compreensão da abrangência de seu alcance. Como uma obra-de-arte, no entanto, constroem-se também identidades, e aqui a forma artística não desempenha um papel secundário. Para Kurz,

Voraussetzungen [para o conceito de ‘Lebensästheten’ tornar-se massificado] sind die volle kapitalistische Monadisierung des Subjekts [...] sowie die volle Kommerzialisierung der Reproduktion und die Totalisierung der Warenästhetik als demokratische Nachkriegsresultate, die nach der fordistischen Inkubationsepoche erst in den 80er Jahren zur Blüte gelangten und erst in den 90er Jahren ihre Früchtchen tragen [...]⁴²⁴.

Daí o papel da obra de arte nos dias de hoje, e de sua crítica, que pode voltar suas baterias para o discurso das corporações transnacionais, para a propaganda – como fez Barthes em seu livro *Mitologias*⁴²⁵ –, para os filmes

⁴²² F. Jameson, “Reificação e utopia na cultura de massa”, em *As marcas do visível*, p. 22.

⁴²³ *Op. cit.*, p. 22.

⁴²⁴ R. Kurz, *Schwarzbuch Kapitalismus*, p. 27.

⁴²⁵ R. Barthes, *Mitologias*, 1975. Há ensaios com títulos como “Publicidade da profundidade”, “Cozinha Ornamental”, entre outros. Sobre a mitologia da modernidade, assunto central para Benjamin na *Obra das Passagens*, Barthes dirá, no mesmo livro, no ensaio “O mito é uma fala despolitizada”: “A semiologia ensinou-nos que a função do mito é transformar uma intenção histórica em natureza, uma contingência em eternidade. Ora, este processo é o próprio processo da ideologia burguesa. Se a nossa sociedade é objetivamente o campo privilegiado das significações míticas, é porque o mito é formalmente o instrumento mais apropriado para a inversão ideológica que a define: a todos os níveis da comunicação humana, o mito realiza a

comerciais da indústria do entretenimento – como fez Fredric Jameson no supracitado *As marcas do visível* –, na maioria das vezes com resultados notáveis. Esta linha de argumentação se situa no mesmo âmbito das discussões de Benjamin sobre o estatuto da obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica, do enfraquecimento do conceito de original e da difusão por novos meios e contextos, criando novos significados. Estes aspectos todos vão irromper na dialética entre forma social e forma literária, como já foi visto antes.

“Hatte man vordem vielen vergeblichen Scharfsinn an die Entscheidung der Frage gewandt, ob die Photographie eine Kunst sei – ohne die Vorfrage sich gestellt zu haben: ob nicht durch die Erfindung der Photographie der Gesamtcharakter der Kunst sich verändert habe [...]”⁴²⁶ Aqui estamos pisando no terreno da mediação artística, que elimina qualquer vestígio do natural falso da forma social reificada, e da possibilidade de sua autenticidade. Em *Auslöschung*, tanto a fotografia quanto o jornal entram nesta discussão.

Meine Eltern (...) waren auf einmal über Nacht auf dieses groteske und lächerliche Foto zusammenschrumpft, das ich jetzt auf dem Schreibtisch liegen hatte und mit der größten Eindringlichkeit und Schamlosigkeit betrachtete. (AUS, 25)

Os pais, do estatuto de linguagem que assumiram quando se tratava de sua ‘descrição’, agora são vistos sob a mediação da fotografia, com o que ficam grotescos, ridículos, risíveis e deformados. O futuro da narrativa reserva para eles papel de cenário no teatro de seu enterro, entre o trágico e a sátira, e ainda matéria de jornal. Há sempre uma mediação a mais, além da literária, que os penetra, aumentando o caráter de sua exposição indireta e alegórica. A artificialidade completa da obra de arte fica assim instituída e reforçada, em prol do abandono de um realismo e de um natural(ismo) vulgares. Por conta

inversão da anti-physis em pseudo-physis. [...] A função do mito é evacuar o real: literalmente, o mito é um escoamento incessante, uma hemorragia, ou, se se prefere, uma evaporação; em suma, uma ausência sensível. É possível completar agora a definição semiológica do mito na sociedade burguesa: **o mito é uma fala despolitizada**. [...] O mito não nega as coisas; a sua função é, pelo contrário, falar delas; simplesmente purifica-as, inocenta-as, fundamenta-as em natureza e em eternidade, dá-lhes uma clareza, não de explicação, mas de constatação; se constato a imperialidade francesa sem explicá-la, pouco falta para que a ache normal, **decorrente da natureza das coisas**: fico tranquilo.” (p. 162-163)

⁴²⁶ W. Benjamin. ‘Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.’ (p. 471-508). Em GS I-2, 1991, p. 486.

desta mediação fica evidente o caráter de construção destes pais, ao sabor dos interesses do narrador. A rigor, como a própria aspiração de uma expressão verdadeira (no sentido de factual) será rechaçada pela constituição mesma da língua e da realidade, não faz sentido caracterizar o escrito como mentira ou verdade, pois toda comunicação depende de uma mediação. Pertinente seria perguntar pelo ‘teor de verdade da mentira’, com Bernhard, pela autenticidade do escrito.

Sie [as pessoas] halten auf ihren Fotos eine pervers verzerrte Welt fest, die mit der wirklichen nichts als diese perverse Verzerrung gemeint hat, an welcher sie sich schuldig gemacht haben. [...] Das Fotografieren ist eine gemeine Sucht, won welcher nach und nach die ganze Menschheit erfaßt ist, weil sie in die Verzerrung und die Perversität nicht nur verliebt, sondern vernarrt ist und tatsächlich vor lauter Fotografieren mit der Zeit die verzerrte und die perverse Welt für die einzige Wahre nimmt. [...] Die Menschen sind auf ihren Fotografien lächerliche, bis zur Unkenntlichkeit verschobene, ja verstümmelte Puppen, die erschrocken in ihre gemeine Linse starren, stumpfsinnig, widerwärtig. (AUS, 29).

O tempo dos antigos viajantes, com suas experiências do distante, do diferente, já quase não existe. Hoje, a memória das viagens se resume em grande medida às fotos que restam delas: sem estes objetos externos uma viagem pode chegar ao ponto de deixar de ter acontecido, tal o grau de aderência da vivência (já nem falo em experiências) às imagens gravadas. O homem esvazia-se, e deixa as relações para a mercadoria realizar. Mas isto não mais causa comoção, uma vez que a relação do próprio corpo com o indivíduo deixou de ser imediata: a mediação do silicone e do botox ganha as ruas. Já não se tem vergonha destas “correções da natureza”, em busca da juventude eterna, que não precisa mais ser “natural”: por sinal, “natural” é aceitar estas operações plásticas sem sobressaltos, e estranhar quem não entra na sanha. Isto chegou a tal ponto que os seios, hoje em dia, são exageradamente grandes, como os cabelos pintados com cores aberrantes, que não existem na natureza: a moda é a da passagem no artificial, no objeto. Não se trata de outra coisa senão da composição estética do sujeito pós-moderno, com o qual brinca a sério Menasse⁴²⁷, ao falar a respeito do

⁴²⁷ R. Menasse, “Der Name der Rose ist Dr. Kurt Waldheim. Der erste postmoderne Bundespräsident”, em *Das war Österreich*, p. 249-65.

presidente pós-moderno Kurt Waldheim, que tenta se reconstruir com farrapos de memória afeitos à perspectiva de que foi uma vítima dos nazistas, na pior das hipóteses alguém que cumpriu seus deveres.

A mediação exagerada por este processo descrito não indica, entretanto, qualquer possibilidade de crítica pela maior visibilidade a que está exposta. Isto porque ocorre a naturalização desta mediação, tomada a partir de então como imediata: a criação estética de si mesmo deixa de se apresentar como um absurdo contra a natureza humana e a beleza da imperfeição “natural”, e se transmuta em expressão da “liberdade” do indivíduo de ser como quiser – ou como o capital, via *marketing*, o queira, em última análise.

Numa sociedade em que todas as relações são mediadas pelo dinheiro, que de meio se torna fim, e que se apaga como mediador ao ser “naturalizado” e “ontologizado”, não há mais fronteiras intransponíveis, mas apenas o prazo para que o desdobramento da forma se espraie para outro âmbito da vida. Essa espera não é determinada por uma maturação e aceitação ética e dos costumes, mas fica na dependência do avanço da tecnologia e, claro, da massificação do processo, que o torne acessível economicamente.

A autenticidade da fotografia

Die Fotografie zeigt nur den grotesken und den komischen Augenblick, dachte ich, sie zeigt nicht den Menschen, [...] die Fotografie ist eine heimtückische perverse Fälschung, [...] eine gemeine Unmenschlichkeit. **Andererseits** empfand ich die beiden Fotos als geradezu ungeheuer charakteristisch [...] für meine Eltern genauso wie für meinen Bruder. [...]. Hier habe ich keine idealisierten Eltern, [...] hier habe ich meine Eltern, wie sie sind, wie sie waren, verbessert ich mich. [...] Sie waren alle drei so scheu, so gemein, so komisch. Ich hätte ja, dachte ich, keine Verfälschung meiner Eltern und und meines Bruders in meinem Schreibtisch geduldet. Nur die tatsächlichen, die wahren Abbilder. **Nur das absolut Authentische**, und ist es noch so grotesk, möglicherweise sogar widerwärtig. (AUS, 27; negritos meus)

A fotografia, ao mesmo tempo, falseia o homem, até a desumanização completa, não vê o homem, integralmente; por outro lado, ao fazer isso, expressa a forma desta humanidade que concebeu a fotografia, aniquilada, seccionada, perdida, e neste sentido a foto ganha autenticidade. O homem,

atravessado por mediações em todos os sentidos de sua existência, do dinheiro à sua própria constituição como produto, exigindo a foto, por exemplo, para recriar suas vivências mais íntimas, só pode ser expresso por esta fotografia. Noutras palavras, a realidade está cada vez mais dependente desta mediação, sem a qual nada mais existe. De fato, em sendo assim, tudo é falso, como se diz no começo desta passagem, não se pode sequer imaginar um ser humano integral, dadas as condições atuais de fragmentação até o esvaziamento da experiência humana, que será reconstruída de modo idealizada por fotos.

Murau foge desta idealização pela dialética: pois sabendo que não vai acreditar na imediação que tenta fazer das fotos a verdade das pessoas, ele as desacredita e desvaloriza; caindo sua máscara, fica evidente a exposição das ruínas que tentava esconder, e essas ruínas são a verdade desta mediação e, portanto, da própria necessidade da mediação como “imediação” salvadora. Deste modo, no entanto, não se chega à verdade de uma foto em específico, mas à autenticidade da própria mediação, que exige uma consciência redobrada do caráter de mediação da fotografia. Não é outra a perspectiva de Bernhard com uma de suas frases fundamentais: “In meinen Büchern ist alles künstlich“, como já se sabe.

Este é um outro caminho para se chegar à busca da verdade pela obra de arte, o que leva a uma das frases mais recorrentes em seus romances, presente em quase todas as situações: “Das ist die Wahrheit.”⁴²⁸ Almeja-se a verdade da forma. Sendo assim, o livro se concentra em levar para a forma as questões decisivas sobre a história austríaca, não obstante tematizar esta história. Mas a verdade procurada não se encontra com facilidade, pois a verdade dos temas não pode ser expressa, mas sim a formal, o que o narrador não deixa de explicitar a cada página, pelo processo de sua extinção.

Um exemplo: Murau comete um lapso ao dizer que os pais ainda “são”, o que corrige com o “eram”. Ao escrever o texto em Roma, Murau poderia ter suprimido um dos termos: se escrevesse apenas no presente (são) ou no passado (eram), o trecho passaria despercebido. Do modo como fez,

⁴²⁸ Em *Auslöschung*, por exemplo, nas páginas 143, 193, 197, 299, 364, com variantes expressivas como na página 291: “Das ist die österreichische Wahrheit”, falando sobre o nazismo e suas continuidades e desdobramentos em terreno austríaco.

colocando frente a frente o vivo e o morto, impede que este lapso passe em brancas nuvens. No fim das contas, deste lapso trata o romance: esta é a autenticidade da forma. Os pais estão vivos e continuarão vivos em Murau, posto que ele não os pode suprimir (*Abschaffen*) por palavras. E deste modo eles estão tanto vivos como mortos. (*wie sie sind, sie waren*) De novo, aqui, o passado e o presente se combinam e se sobrepõem, na forma deste lapso. Este que, para o leitor desatento, indica apenas uma correção irônica sem conseqüências maiores, não tem nada de ingênua e casual, remetendo para a verdade que Bernhard pretende exprimir. O modo como redige esta passagem mostra um aspecto central de sua escrita e da sua concepção de história e de rememoração, além, é claro, de escrita da história. Ele se corrige, mas mantém o corrigido como válido, escrito. Interessa antes o processo dialético que mantém os dois termos e impede uma concepção de história como uma sequência de acontecimentos diários dignos dos jornais. Sendo assim, não poderia escrever de outra maneira que não esta.

Neste sentido é necessária uma mediação para se chegar a qualquer autenticidade no mundo de hoje, e a foto se presta bem a este papel, ao expressar uma verdade da forma social: a retirada do fotografado de um contexto significativo, base para a rememoração e a significação em *Auslöschung*, como visto, (*Unter Umständen*) implicando na deformação e construção de uma vivência via montagem. Não é à toa que, mais à frente, Murau reorganize as três fotos que têm em mãos (pais, irmão e irmãs) para reconfigurar seu passado e presente, para reescrever a história. Ao criar uma nova constelação, um novo contexto, irrompe uma nova significação. “Ich legte die drei Fotografien jetzt so übereinander auf den Schreibtisch, daß, obwohl er darauf gar nicht abgebildet ist, (...) mein Onkel Georg zuoberst und also über meine Eltern sozusagen als erster eingeordnet war, unter meinen Eltern mein Bruder Johannes.” (AUS, 54) A posição destas fotos será crucial para sua rememoração, que é uma recriação, como se estas fotos fossem farrapos de memória, com as quais Murau, ativamente, tem que reconstruir a sua própria identidade e, ainda mais, a história, que nunca prescinde de um contexto e de um ponto de vista. Mesmo os ausentes (mortos, ou emudecidos) têm vez e participam desta construção, que não se prende, como já se viu, ao que está efetivamente retratado: o tio Georg, mesmo ausente nas fotos, fica acima de

todos os retratados. A percepção ganha com a presença do ausente, que turva a vista, mas chega mais próximo da verdade aqui perseguida, a da forma. Sendo assim, se consegue ao mesmo tempo, nas fotografias, tanto a deformação e falsidade até a irreconhecibilidade, quanto a verdade, a autenticidade máxima que se pode obter.

[...] je länger ich sie betrachte, hinter der Perversität und der Verzerrung doch die Wahrheit und die Wirklichkeit dieser sozusagen Abfotografierten, weil ich mich nicht um die Fotos kümmere und die darauf Dargestellten nicht, wie sie das Foto in seiner gemeinen Verzerrung und Perversität zeigt, sehe, sondern wie *ich* sie sehe. (AUS, 30, itálicos do autor).

A fotografia, atacada por Murau atacada como a maior tragédia do século XX (AUS, 30), concomitantemente aspira à verdade da forma, à sua autenticidade, mas seria um erro pensar que este autêntico é um universal. Há a necessidade da interpretação do sujeito que olha, que organiza o material e o significa. Assim, a foto é antes um *Medium-de-Reflexão*,⁴²⁹ no sentido benjaminiano, que não pode por ela mesma chegar a algo positivo, mas apenas em um observador.

Quanto mais deformada e inverídica, mais autêntica, de onde não apenas a dignidade dos meios tecnológicos é atestada para as condições atuais, como suas qualidades acabam plasmadas na forma do romance, que brota do mesmo contexto. O filme *Der Italiener*, de 1970, que pode ser visto como uma etapa anterior de aproximação da matéria social formalizada em *Auslöschung* – o tema Wolfsegg –, mostra a afinidade entre a linguagem cinematográfica e a forma literária do romance. Numa das rubricas para a direção deste filme, Bernhard escreve: “Die Kamera ist jetzt die rücksichtsloseste”⁴³⁰, o que remete à passagem em que Murau observa de modo desavergonhado as fotos (AUS, 25: *Schamlosigkeit*). Não o meio fotografia – ou cinema, com Murau, “quadros em movimento” –, mas a forma social é desavergonhada.

⁴²⁹ W. Benjamin, “Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik”. Em GS I.1, p.7-122, especialmente entre as páginas 62 e 72. Ver, por exemplo: “Jede kritische Erkenntnis eines Gebildes ist als Reflexion in ihm nichts anderes, als ein höherer selbsttätig entsprungener Bewußtseinsgrad desselben. Diese Bewußtseinssteigerung in der Kritik ist prinzipiell unendlich, die Kritik ist also das Medium, auf die Unendlichkeit der Kunst bezieht [...]”, p. 67.

⁴³⁰ T. Bernhard, *Der Italiener*, p. 22.

Sendo correta esta argumentação, não se trata de crítica desabrida contra a fotografia, mas a discussão sobre a forma da arte e seus encobrimentos astutos. Mais do que isso, com Benjamin, no seu ensaio sobre a história da fotografia,⁴³¹ a forma social antecipa e estabelece as direções para os avanços tecnológicos, de onde se depreende que a questão nunca poderia ser a da demonização da foto, mas muito antes a de entender e penetrar no arcabouço da forma social e, daí, da literária. Não custa lembrar que a passagem em que Murau observa as fotos e reconstrói seu presente e passado toma mais de 300 páginas do romance, não sendo algo periférico, mas central na arquitetura do mesmo.

De acordo com esta leitura, não há como concordar com o argumento de Marquardt⁴³², para quem a altercação com as fotografias constitui um exemplo claro de ambigüidade constitutiva, resultando numa expressão paroxística que se acaba em si mesma. Para mim, no entanto, a falsidade da foto e a destruição da dignidade humana não criam um paradoxo frente à autenticidade e verdade conferida às fotografias, pois o primeiro lado desta equação funciona como pressuposto para o segundo, sendo que um trabalha no âmbito temático (falsidade), e o outro formal (autenticidade); este último confere dignidade e validade àquela falsidade.

Num determinado momento, Murau se pergunta porque guardou justamente aquelas três fotos e não outras, entre muitas em que seus pais apareciam como pessoas sérias, e não aquelas caricaturas que tinha em mãos. Mas há uma justificativa que Murau não usa, mas que é pertinente: especificamente nestas fotos, os pais e os irmãos se enquadram muito a contento na concepção brechtiana de *Gestus* social:

Den Bereich der Haltungen, welche die Figuren zueinander einnehmen, nenn wir den gestischen Bereich. Körperhaltung, Tonfall und Gesichtsausdruck sind von einem gesellschaftlichen *Gestus* bestimmt: die Figuren beschimpfen, komplimentieren, belehren einander und so weiter. Zu den Haltungen, eingenommen von Menschen zu Menschen, gehören selbst die anscheinend ganz privaten, wie die Äußerungen des körperlichen Schmerzes in der Krankheit oder die religiösen. Diese gestischen Äußerungen sind meist recht kompliziert und

⁴³¹ W. Benjamin, "Kleine Geschichte der Photographie", em GS II.1, p. 382.

⁴³² E. Marquardt, "Die halbe Wahrheit. Bernhards antithetische Schreibweise am Beispiel des Romans Auslöschung", em M. Huber *et al.* (orgs), *Wissenschaft als Finsternis?*, p. 89.

widerspruchvoll, so daß sie sich mit einem einzigen Wort nicht wiedergeben lassen. [...] ⁴³³.

A partir deste excerto sobre o *Gestus* social estas fotos ganham outra dimensão, e a escolha delas não se resume mais à uma questão de gosto pessoal, mas de representação da forma social. Vide que à postura corporal do pai (*Körperhaltung*) corresponde sua constituição social, pois a foto expressa sua consciência pesada, nas palavras de Murau (AUS, 24: *Die Körperhaltung meines Vaters sein schlechtes Gewissen [...] nicht verbergen kann*), assim como o pescoço longo da mãe (AUS, 24: *etwas zu langen Hals*) que sabemos marca do nazismo, mais tarde, por causa do seu torcicolo permanente; do mesmo modo, o riso abobado no rosto das irmãs e a expressão atormentada do irmão nas suas fotos apontam pra sua aniquilação e extinção social. Este caráter social é fundamental para emprestar autenticidade a estas fotos, facilitando o acesso a esta verdade formal, pelo seu caráter alegórico.

A discussão sobre os jornais está alinhada com a acima realizada sobre a fotografia. Ela se faz decisiva quando se tem em mente *Auslöschung* como ponto de fuga da obra de Bernhard, e se sabe que o autor começou sua carreira nos jornais, escrevendo sobre processos criminais e paisagens austríacas, entre outros assuntos, quando entrou em contato, por exemplo, com o nome Wolfsegg, vinte e seis anos antes da publicação deste romance. ⁴³⁴ A imitação que não imita, típica de Bernhard e seu procedimento de citação, que em geral deturpa, ou mesmo põe de cabeça pra baixo o citado, encontra seu expoente maior na forma dos jornais. Em especial no livro *Der Stimmenimitator*, já comentado, este aspecto ganha o relevo que vai ostentar ao longo da obra.

De volta a *Auslöschung*, o tema aparece quando Murau vai à cozinha e vê uma pilha de jornais sobre a mesa, em que o acidente é retratado e relatado.

⁴³³ B. Brecht, "Kleines Organon für das Theater", n° 6 1, *Gesammelte Werke 16. Schriften zum Theater 2*, p. 690.

⁴³⁴ "Ja, aber da ist nun Wolfsegg, das mit seinem Schloßberg und Markt hoch über der Landschaft thront, und sein Name erinnert an die Wölfe, die einst hier gehaust haben sollen. Auch die Haltstelle Wolfshütte bewahrt das Andenken an diese Bestien, die bis nach 1800 Standwild in Oberösterreich waren". T. Bernhard, *Geheimnisse der Ortsnamen*, em *Demokratisches Volksblatt*, 19/09/1953, apud H. Höller, "Politische Philologie des Wolfseggs-Themas", em *Antiautobiografie*, p. 48.

Ao ver as fotos da mãe decepada, repudia estes jornais pelo sensacionalismo barato a que se entregam para aumentar suas tiragens. Murau fica, ao mesmo tempo, enojado e atraído, posto que confessa ser um ávido leitor de jornais. Entrega-se à leitura dos jornais, por um lado, mas fica à espreita da chegada de alguém que o flagrasse nesta infâmia, nos termos dele. Como já foi visto, a entrada da cozinheira vai debelar uma luta ferrenha com esta, mas isto já foi alvo de considerações.

[...] ich hatte während des Lesens den Eindruck, die Zeitungen schreiben zwar mit der allergrößten Verlogenheit, gleichzeitig aber auch nichts als die Tatsachen, daß sie zwar alles in diesen Berichten bis zur Unkenntlichkeit verstümmeln, wie sie selbst es über die Leiche meiner Mütter schreiben, daß sie aber gleichzeitig nichts als authentisch sind. [...] je verlogener sie schreiben, desto wahrer ist es. (AUS, 405).

O aparente absurdo, como já visto, não é nenhum absurdo: é mentira e, ao mesmo tempo, o fato. O jornal esquarteja todos os seus temas e, ao fazê-lo, tem autenticidade. O jornal é a mídia mais adequada e correspondente a uma realidade aparentemente factual, em que os fatos não precisariam de contextos e de sujeitos para assumirem um significado: eles falam por si sós, e se bastam. O homem que consome informação é entendido como tabula rasa, que recebe os blocos de significação prontos, sem que haja qualquer espaço para questionamentos. Benjamin, depois de lembrar que a imprensa se constitui num dos mais importantes instrumentos do alto capitalismo nas mãos da burguesia, comenta sobre as informações que preenchem seus espaços:

Die Information aber macht den Anspruch auf prompte Nachprüfbarkeit. Da ist es das erste, daß sie 'an und für sich verständlich' auftritt. Sie ist oft nicht exakter als die Kunde früherer Jahrhunderte es gewesen ist. Aber während diese gern vom Wunder borgte, ist es für die Information unerlässlich, daß sie plausibel klingt.⁴³⁵

E a mídia jornal ainda conta com outros elementos importantes para se entender sua forma. A falta de contornos claros entre propaganda e texto jornalístico, especialmente nos dias de hoje, faz deste meio ainda mais autêntico, pois a sua verdade última, o aspecto econômico da atividade, não

⁴³⁵ W. Benjamin, *Der Erzähler*, p.438-465. Em GS II.2, p. 444.

está restrita ao espaço exclusiva e abertamente publicitário, estando presente em todas as suas matérias, que dependem, também elas, da venda do jornal. Quando uma empresa de alimentos banca um estudo que a privilegie, e este ganha as folhas dos jornais como notícia, já não se pode diferenciar os dois momentos.

Quanto mais o jornal distorce, mais longe da realidade complexa que envolve o acontecido, e assim mais próxima do espírito do tempo, da desfiguração, isolamento e equiparação de tudo pelo denominador comum do dinheiro: em última análise, o que se publica se dobra a este poder moderador, que se conforma, por seu turno, ao mercado. Karl Kraus cunha uma expressão que vai direto ao ponto, ainda com pitadas de ironia, em 1901:

“Nimm das gedruckte Wort nicht ehrfürchtig für bare Münze! Denn deine Heiligen haben zuvor für das gedruckte Wort bare Münze genommen.”⁴³⁶ O trocadilho com ‘bare Münze’ (numa tradição literal “dinheiro vivo”) é um achado, pois na primeira frase, como expressão idiomática, significa “favas contadas” ou “verdadeiro”, com o que o dinheiro passaria a ser algo verdadeiro, não falsificável, que efetivamente valeria o que estampa em sua face: isto aponta justamente para a astúcia da informação jornalística, que se finge de factual e inquestionável, em suma, expressa aquilo que o meio jornal pretende como maneira de esconder sua verdade formal. No entanto, sendo o dinheiro uma abstração da relação social entre pessoas, que se finge de mero equivalente de troca, temos uma mentira a ser desmascarada. O que ocorre na frase seguinte, pela mesma expressão, ‘bare Münze’, agora tomada literalmente, que explicita o caráter interessado deste dinheiro e, por extensão, do texto jornalístico. A moeda volta a ser moeda e perde a aura de verdade, mesma queda que sofrem os santos (*Heiligen*) imaculados que escrevem estas notícias. Que não haja enganos: trata-se de um produto que se arroga o estatuto de detentor de verdades inquestionáveis. No fundo, no entanto, importa mesmo se foi auferido lucro que possa manter a empresa funcionando. A brincadeira com as palavras, além disso, também dirige uma crítica à língua tomada como transmissora de mensagens denotativas: Kraus entende a língua como interessada e partícipe do jogo de significações, o que se dá pela própria

⁴³⁶ J. Pötschke, “Karl Kraus. Spruch und Widerspruch”, em *Karl Kraus. Polemiken Glossen Verse und Szenen*, p. 350.

história, que penetra a linguagem e faz dela um campo de batalhas ideológico por excelência. (numa formação bakhtiniana).

A perspectiva do texto de *Auslöschung*, para continuar em alto nível com Kraus, está alinhada a um outro aforismo dele, publicado num dos cadernos de *Die Fackel* do ano de 1912: “*Die Verzerrung der Realität im Bericht ist die wahrheitsgetreue Bericht über die Realität.*”⁴³⁷ Mais do que na mesma perspectiva: a frase de Kraus resume e explica o suposto absurdo do texto de Bernhard, e não me refiro apenas à esta passagem específica. A deturpação do relatado – a informação – expressa a forma verdadeira da matéria social que se pretende expor: mutilação, nivelamento, extinção. O jornal, como Benjamin analisa tendo em vista Kraus, é antes de tudo forma:

Die Presse ist das Ereignis. Ist die Presse ein Bote? Nein: das Ereignis. Eine Rede? Nein: das Leben.“ (Kraus, citado em Benji). „Die Zeitung ist ein Instrument der Macht. Sie kann ihren Wert nur von der Charakter der Macht haben, die sie bedient; nicht nur in dem, was sie vertritt, auch in dem, wie sie es tut, ist sie ihr Ausdruck. Wenn aber der Hochkapitalismus nicht nur ihre Zwecke, sondern auch ihre Mittel entwürdigt, so ist eine neue Blüte paradiesischer Allmenschlichkeit von einer (...) Macht so wenig zu gewärtigen.”⁴³⁸

Quando Murau coloca em discussão este meio de comunicação (a palavra *meio* já engana, por seu caráter de transferência, de não participação) e a construção de uma realidade por este, no caso dos artigos sobre o acidente, sua crítica se alinha a esta acima. Ao criar uma história com personagens, o acidente se torna uma mercadoria editorial travestida de informação objetiva. Isto não se restringe à Áustria, embora aí ganhe uma conformação própria, como os tablóides de mexericos ingleses são diferentes dos alemães, mas a lógica subjacente é a mesma. A lógica da destruição do outro, tomado como objeto da ciência, aparece na relação de Konrad com sua esposa, em *Das Kalkwerk*, de modo explícito, e a tortura/estudo científico ocorrem tendo em vista um estudo sobre a linguagem. A frieza com que ele age não seria possível sem a racionalidade técnica e o isolamento do Eu realizados pela revolução industrial, que irá culminar numa: “industrielle

⁴³⁷ J. Pötschke, “Karl Kraus. Spruch und Widerspruch”, em *Karl Kraus. Polemiken Glossen Verse und Szenen*, p. 353.

⁴³⁸ W. Benjamin, “Karl Kraus”, em *GS II-1*, p. 344.

Menschenvernichtung des letzten Jahrhunderts”⁴³⁹. Uma possível tradução deste trecho evidencia a relação entre a forma capitalista e o Holocausto, se se pensa que esta ‘aniquilação humana industrial’ é tanto fruto da industrialização [capitalismo], mas também realizada como indústria e seus padrões de eficiência [Holocausto]. Com Adorno ganha o argumento seus contornos finais:

Wäre sie [a frieza, die Kälte] nicht ein Grundzug der Anthropologie, also der Beschaffenheit der Menschen, wie sie in unserer Gesellschaft tatsächlich sind; wären sie also nicht zutiefst gleichgültig gegen das, was mit allen anderen geschieht außer den paar, mit denen sie eng und womöglich durch handgreifliche Interessen verbunden sind, so wäre Auschwitz nicht möglich gewesen, die Menschen hätten es dann nicht hingenommen. (...) Die Kälte der gesellschaftlichen Monade, des isolierten Konkurrenten, war als Indifferenz gegen das Schicksal der anderen die Voraussetzung dafür, daß nur ganz wenige sich regten.⁴⁴⁰

O isolamento propiciado pelo capitalismo e a frieza das relações humanas, mecanizadas e substituídas por relações entre mercadorias, são um pressuposto para a indiferença ante o genocídio, de modo que as pontas se fecham do que aqui se discute, e a ponte entre a forma dos jornais e da fotografia e o nazismo ganha contornos nítidos, mediados pela forma social totalizadora.⁴⁴¹ Esta aniquilação realizada pelos jornais faz dos vivos cadáveres, como Bernhard comenta numa entrevista dada por ocasião do lançamento desta *Auslöschung*, em Madrid: “Fleischmann: Und wie ist es eigentlich, wenn Sie etwas über sich selbst in der Zeitung lesen? Bernhard: Ich bin immer die Leiche gewesen [...] Das war ja der große Vorteil, das man das weiß, daß man die Selbstleiche ist” Mas longe de repudiar isto, Bernhard continua como deve, sendo a necessidade de se transformar em mercadoria editorial um modo de conseguir uma voz, mesmo que seja deturpada, pois assim, como morto publicado, volta à vida, a das mercadorias. A entrevista continua: “Ich bin die Leiche, die ewig lebt in diesem Sinne.”⁴⁴²

⁴³⁹ H. Höller, “Bernhards Wissenschaft”, em M. Huber e W. Schmidt-Dengler (orgs.), *Wissenschaft als Finsternis?*, p. 23.

⁴⁴⁰ T. W. Adorno, “Erziehung nach Auschwitz”, em *Gesammelte Schriften vol 10: Kulturkritik und Gesellschaft I/II*, p. 687.

⁴⁴¹ A pensar assim, as bases materiais e intelectuais estão todas presentes, e o espanto não é ter havido Auschwitz, mas ainda não ter ocorrido de novo; pelo menos não na Europa Central.

⁴⁴² T. Bernhard *apud* K. Fleischmann, *Thomas Bernhard. Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*, p. 149.

O esvaziamento humano e sua extinção são formais no romance de Bernhard. A necessidade da arte do exagero, da desfiguração, da mediação fortemente marcada, em suma, a condução à necessária artificialidade do texto, serve à configuração estética desta realidade, ao preço de aniquilar sua própria configuração, em termos da proposta da “descrição” (*Abschaffen*) e da doação final do romance. “A desfiguração da realidade no relato é o relato mais verdadeiro desta realidade”: a mediação dos jornais para conseguir acesso ao acidente coloca a discussão sobre a linguagem jornalística em primeiro plano, e Murau não se esquivava de lidar com este “como” (*wie*) que, ao fim e ao cabo, é para o narrador mais importante do que o tema mesmo (*was*). Isto nos remete à “imitação” desta forma operada já em *Der Stimmenimitator* (1975), que não por acaso numa versão anterior se chamaria “provável improvável” (*wahrscheinlich unwarscheinlich*), em que a forma de construção da realidade pela linguagem jornalística (o provável) conduz aos maiores absurdos resultados (improváveis).

Kraus e Benjamin recorriam também aos jornais cotidianos para buscar a verdade do seu tempo, citando-os, com o intuito de salvar esta realidade, presente nestes textos. Pötschke critica erradamente em Kraus esta técnica de citação, pela suposta dependência de Kraus deste meio: por seu (de Pötschke) raciocínio, se o jornal desfigura a realidade, a sua citação por Kraus conduziria a uma desfiguração em segunda potência. O erro desta interpretação está em não perceber que a ênfase recai, no procedimento de Kraus, justamente no caráter de desfiguração da realidade perpetrada pelo jornal. Assim, mostra outras leituras que não a única objetiva daqueles veículos de comunicação. Acossado por duas (ou mais) leituras conflitantes, espera-se dos leitores que busquem as relações de interesse e os contextos em que aqueles textos surgiram e conseguiram seu efeito, fazendo do mesmo meio – jornal – o caminho crítico que lhe falta. Assim, a desfiguração da desfiguração teria o intuito de se aproximar da verdade e autenticidade daquele meio, que necessita de uma outra mediação para perder a aura de verdade que assumiu no desenvolvimento social e econômico real, em que se configurou como mitologia da modernidade.

Assim também se configura o projeto de Bernhard na composição por citação, seja dos jornais, seja da realidade mesma, da matéria social (entrando

imediate na obra-de-arte, mas sem deixar de ser completamente mediada). Também a auto-citação, seja em entrevistas, seja nos romances, que remetem uns aos outros, seja na citação de filósofos e escritores, numa gama bastante extensa utilizada pelo autor. Perceba-se que a citação nunca permite, em Bernhard, uma relação de filiação incondicional, nem a uma escola filosófica, nem a uma dada tradição literária. Quanto mais fiel a “citação”, por exemplo, dos escritores em *Holzfällen*, mais se deve desconfiar do interesse em mimetizar esta realidade, ou seja, maior atenção deve ser reservada à forma da obra de arte e, conseqüentemente, da sociedade. A citação sempre atualiza o citado, em Bernhard, de acordo com um determinado ponto de vista. Não é à toa que, justamente em *Holzfällen* – um romance-provocação que, programaticamente, tenta atacar o mais imediatamente possível determinadas pessoas e instituições – o narrador é, ao mesmo tempo, o mais subjetivo (no sentido de afetado e auto-centrado) e abstrato (sem se dar ao menos um nome) de todos os narradores desta última fase, ou seja, dos romances dos anos 80; o narrador mais destruidor e o mais destruído, num romance em que tudo é levado às últimas conseqüências.

Em suma: a fotografia, o cinema e os jornais abrem espaço no romance para a penetração na modernidade. Como assinala com razão Höller⁴⁴³, a composição em série dos acontecimentos, a seqüência musical e a imagética do filme *Der Italiener* estão presentes em *Auslöschung*, porém concentrados e formalizados pelo monólogo de Murau. Nesta mesma perspectiva se entende aqui o diálogo pela rememoração com Gambetti – e assim, ausente –, que se contrapõe ao diálogo efetivo em *Der Italiener* (no filme e no fragmento anterior, de 1964, de 10 páginas). Isto também se verifica na metáfora do teatro, que remete, no filme e no fragmento, efetivamente a uma peça teatral, malograda pelo suicídio do *Senhor de Wolfsegg*, e em *Auslöschung* se estende a uma alegoria da vida como encenação, e não se prende a um evento pontual, que deixou de acontecer. Levando este raciocínio adiante, nota-se uma concentração maior no romance de 651 páginas do que no fragmento de 10, pelo processo de formalização dos temas no corpo do romance. Este temas

⁴⁴³ H. Höller, *Antiautobiografie*, p. 45.

serão superados e mantidos, em sentido dialético, ao serem assumidos pela forma, nível da sedimentação social por excelência.

A passagem destes temas para a forma, no espectro que vai da década de 60 para os anos 80, mostra o quanto este material social ganhou profundidade, por um lado, e, por outro, a obra de Bernhard ganhou em vigor e pertinência. Isto não ocorre em detrimento dos temas pois, por um mecanismo já estudado, a recepção da obra, seja por seu aspecto dito “formal” seja pelo seu “tema”, volta à obra como forma, como provocação, estímulo, choque. Em outras palavras: os temas, em Bernhard, sofrem uma redução (no sentido de concentração), e o romance deixa de lado a elaboração de um enredo tradicional, como se viu. O tema não tem como fugir de discutir a forma.

Mediação pela linguagem e imediação da realidade social em *Auslöschung*

Em *Auslöschung*, de um modo mais explícito do que ocorre nas demais obras, o ponto de fuga da composição aponta para o futuro, para “O Novo”, sem no entanto desenhá-lo, contentando-se com sua alusão, com certeza mais estimulante do que um exercício de futurologia qualquer poderia ser. Tanto o futuro como o passado se atualizam e se presentificam na linguagem, e devo me voltar a esta para tentar entender como se dá este procedimento no romance, que, nas palavras de Weinzierl, seria o único livro decididamente político de Bernhard⁴⁴⁴, o que não implica dizer que o livro não tenha seu centro organizador na linguagem; antes no jogo extremo entre a mediação nítida e afirmada, por um lado, e a imediação da forma social, trazida para a superfície da narrativa, por outro, se pode encontrar a verdade formal desta obra e desta forma social. Desta feita, a fuga seja para o formalismo que chamo de vulgar, que se prende e se fecha na artificialidade desta escrita, seja para os temas e a recepção das obras, deixando de lado seu material e sua mediação, são caminhos vulneráveis e não fazem jus à obra.

Nas palavras pregnantas de Michael Scharang: “Diejenigen, die bei Bernhard in Tod und Metaphysik flüchten, flüchten in der Realität leicht in den

⁴⁴⁴ U. Weinzierl, “Bernhard als Erzieher. Thomas Bernhards *Auslöschung*”, em P. M. Lützeler (org), *Spätmoderne und Postmoderne*, p. 192.

Faschismus”⁴⁴⁵. Se o medo e o temor que se extrai de *Auslöschung* são da estirpe do *Angst* metafísico Heideggeriano, como quer Scheu⁴⁴⁶, para quem a angústia de Murau é despida de objeto, visto os pais estarem mortos, então todo o passado aqui em jogo, mais vivo que nunca e alegorizado na figura dos pais, “nazistas de nascimento” – mas que ainda se espraia à Era Metternich e ao Austrofascismo, culminando na situação complexa e ambígua da Segunda República Austríaca – estará relegado a um segundo plano, enfraquecido e esquecido. E quem se refugia no inegável realismo temático não vê as formas de sua representação, eliminando a mediação, envernizando os temas com a pátina da naturalização, e assim o assimilam, tomando como verdade o valor de face da letra do texto de Bernhard, o que não está à altura da obra: “In meinen Büchern ist alles künstlich” é uma das suas frases fundamentais e insuperáveis. Bernhard não aceita nenhuma destas duas perspectivas, mas conhecia o risco que corria – e ainda corre – por conta destas interpretações unilaterais e, deste modo, aniquiladoras, dado que a recepção das obras as recriam com o passar do tempo, em parte determinando sua interpretação. Daí a exortação de Bachmann para que o futuro releia esta obra e a atualize.

Infelizmente leituras unidimensionais prescindem mesmo de uma intenção malévola dos agentes, visto que o método científico tradicional prega e preza a segmentação e isolamento das esferas analíticas como prerrogativa da exegese, fórmula que ainda está longe de perder vigência e poder nos meios acadêmicos, que com isso deixam evidente seu caráter conservador e mesmo reacionário, não obstante tudo que se diz a respeito de mudanças paradigmáticas na epistemologia das “ciências humanas”.

Com razão diz Betz: “Obwohl er [Bernhard] keine Ideologische Ziele verfolge, käme es durch seine Form des Monologs zu einer Vermittlung zweier Literaturlinien: Sie sei weder engagiert noch reine (auf Wort und Musik konzentrierte) Literatur, aber beides zugleich.”⁴⁴⁷ Noutras palavras, há um entrelaçamento necessário entre a mediação pela linguagem e a imediação

⁴⁴⁵ M. Scharang, *apud* W. Schmidt-Dengler, “Die Tragödien sind die Komödien”, em W. Bayer (org), *Kontinent Bernhard*, p. 23.

⁴⁴⁶ A. B. Scheu, “Ich schreibe eine ungeheure Schrift. Sprache und Identitätsverlust in Thomas Bernhards *Auslöschung*”, em M. Huber *et al.* (orgs), *Thomas Bernhard Jahrbuch 2004*, p. 60. Como por exemplo, quando fala do medo que Murau tem dos pais, dirá ela: “Die ‚Ungeheruerlichkeit‘, die Murau nun bedroht, ist keine Furcht mehr, sondern objektlose Angst. Gerade deshalb sind auch seine ganzen Fluchtversuche nutzlos”.

⁴⁴⁷ U. Betz, *Polyphone Räume und karnavalisiertes Erbe*, p. 220.

com a realidade social – em certo sentido, este emaranhado aponta para seu projeto clássico, acertando em cheio na forma social, explicitando-a, ao mesmo tempo em que não abdica da participação ativa no debate daquele momento na Áustria; importante ainda notar que estes projetos não se dão em paralelo, mas pelo seu entrecruzamento, pois a relação complicada e complexa que explode a partir da concepção de linguagem exige que se leve em conta aquele momento histórico, envolvendo-o. A impureza da forma estética é exigida pela busca do teor de verdade da expressão, em sintonia com a forma social. A provocação imediata retorna como mediação literária.

Sendo assim, não se pode falar num movimento único no sentido da concentração na linguagem, que se fecharia sobre si mesma como no sentido geométrico de ponto, abstração pura, nem se deve restringir apenas à dissolução de toda criação estético-literária no material social, na crítica à Áustria e na tentativa de chocar o público, mas antes encontrar na dinâmica entre estes dois pólos o teor de verdade da obra, alvo do trabalho da crítica, que não se contenta em diluir-se em mero comentário, com Benjamin.⁴⁴⁸

A crítica também se submete à essa dinâmica: Hans Höller resumirá isso ao formular que não há, por parte da obra e da crítica, uma frase definitiva que não seja, logo a seguir, desmentida por outra tão – senão mais – categórica quanto a anterior⁴⁴⁹. Assim o movimento da obra alcança a recepção, envolvendo-a e fazendo dela parte do projeto estético do autor, sendo continuamente relida e revista. Como se sabe, esta é a estrutura mesma de uma obra que se constrói pela destruição, e que quer tirar desta destruição mais do que o aniquilamento, nada menos que o “Novo”, que no entanto não ganha contornos, mas sim um espaço em meio às ruínas repisadas e revolvidas.

(Doação) Final: Sobre a composição do romance e sua falha que acerta em cheio

O projeto de composição, pautado por uma concepção de linguagem, memória, história e, sobretudo, escrita da história, será abalado, abandonado,

⁴⁴⁸ W. Benjamin, “Goethes Wahlverwandschaften”, em *GS I-1*, p. 123 – 202.

⁴⁴⁹ H. Höller, “Rekonstruktion des Romans im Spektrum der Zeitungsrezensionen”, em H. Höller *et al* (orgs), *Antiautobiografie*, p. 54.

numa palavra, extinto, pela doação do espólio à comunidade israelita de Viena. Esta doação, sem dúvida, abre espaço para ser interpretada de diversas maneiras. A crítica se divide entre entendê-la como a redenção da história de Wolfsegg, num extremo, e o abandono de seu projeto de enfrentamento deste passado, relegando o peso deste aos interessados, ou seja, àqueles que sofreram, o que leva a uma amputação do passado, nas palavras de Heidelberger-Leonard:

Die Erbverweigerung als solche, die sich [...] in *Auslöschung* ganz spezifisch auf die im Schloß Wolfsegg verräumlichte NS-Geschichte bezieht, kann als Amputation der eigenen Vergangenheit nur als Akt der Verdrängung schlimmster Art verstanden werden. Sie ist in der Tat nichts anderes als explizite Verweigerung, die Last der österreichischen Geschichte zu tragen.⁴⁵⁰

Considero esta argumentação correta, o que em certo sentido bate de frente com o projeto de escrita deste romance, levando-se em conta a concepção de língua e de história e mesmo à de escrita da história nele elaborado, no sentido de uma '*Abschaffen*', de atualizar este passado, projeto de escrita desta *Auslöschung*, apontando para a fraqueza do narrador em primeira pessoa, filho pródigo deste seio, mesmo sendo seu antagonista, o que foi discutido nos capítulos anteriores. Heidelberger-Leonard centra esforços em criticar o autor Bernhard por conta desta doação final, que equivaleria a algo como comprar uma indulgência para o passado austríaco. Ela se esquece, porém, que o autor Bernhard e o personagem Murau não podem ser confundidos. O fracasso da forma do romance se reverte, dialeticamente, em seu ponto alto, pois atesta um fracasso da forma social, e Bernhard tem isso em vista.

A discussão sobre o passado austríaco trazida a lume nos anos 80 mudou radicalmente a discussão sobre este tema, é bem verdade, mas isso não implica concordar que esta mudança tenha sido positiva, no sentido de atualizar e reconhecer o próprio passado. O que se viu foi antes a continuação da encenação, a céu aberto, do que antes permanecia escondido, e não a realização de uma reescrita desta história, pelo menos de torná-la questionável, argumentos que se apóiam em Menasse, Haslinger, Gehler,

⁴⁵⁰ I. Heidelberger-Leonard, "Auschwitz als Pflichtfach für Schriftsteller", em H. Höller *et al* (orgs), *op. cit.*, p. 191.

Volcelka, Albrich, entre tantos outros autores. A vitória de Waldheim e o espaço político ocupado por Haider deixam claro este estado de coisas: a ampliação de seu peso político e seu discurso xenófobo deixam pouca margem para erro de avaliação. Quando seu partido foi acusado de assumir parte do discurso nazista como cálculo político, Haider saiu-se com a seguinte tirada: “Wenn die FPÖ (seu partido então) die Nachfolgeorganisation der NSDAP wäre, hätte sie die absolute Mehrheit.”⁴⁵¹ Menasse dirá que, antes de Waldheim, um político poderia ser antisemita, mas não poderia dizê-lo em público; pós Waldheim, não só pode dizê-lo, mas mesmo dispor dele como cálculo político, sabendo que com isso receberá votos⁴⁵².

Esta a grande mudança que Bernhard poderia anotar e que, como visto, faz do momento o ideal para a publicação do romance: era hora da Áustria falar.⁴⁵³ As condições objetivas para a superação desta forma social não estão dadas, o que impede o surgimento de algo qualitativa e efetivamente novo, e o fracasso da concepção da obra *Auslöschung* indica esta impossibilidade histórica. “Aber zu einer solchen grundlegenden und elementaren Revolution sind wir heute noch zu schwach, wir sind noch nicht reif dafür, [...]” (AUS, 146)

Menasse conta o episódio significativo para minha argumentação. Quando, nos idos dos anos 90, aventou-se a hipótese da criação de uma Casa da História (*Haus der Geschichte*) em Viena para guardar a memória da história da Áustria, um dos líderes do ÖVP (Andreas Kohl) sugere que, em verdade, deveriam ser duas casas: Uma da Tolerância (*Haus der Toleranz*), sobre o massacre dos judeus, e outra a Casa da História (*Haus der Zeitgeschichte*), para tratar do sucesso da Segunda República. A Casa da Tolerância não poderia ficar no Palácio Epstein, mas na periferia, segundo seu plano. Menasse as chama de Casa da Crítica (*Kritikhaus*) e casa do Júbilo (*Jubelhaus*).

Das Kritikhaus soll, so Kohls Vorschlag, ‘eine zeitgeschichtlich interessierte Sponsorengemeinde’ finanzieren – das ist das eleganteste Synonym für ‘die alten

⁴⁵¹ Folheto sobre a montagem de Heldenplatz, citando jornais da época.

⁴⁵² R. Menasse, “Ein verrücktes Land”, em *Das war Österreich*, p. 269.

⁴⁵³ Schmidt-Dengler diz que Bernhard faz a Áustria falar, o que já foi citado neste trabalho, aqui lembrado.

Geldjuden', das ich je gelesen habe –, während das Jubelhaus 'ein Projekt der Bürgergesellschaft' wäre – also natürlich der öffentlichen Hand.⁴⁵⁴

Uma pessoa pode propor o que bem quiser, é bem verdade, mas já ganha outra dimensão quando esta pessoa é um dos políticos mais influentes de um dos dois maiores partidos do país. Mas não parou aí: a sugestão recebeu sonoros elogios por parte do *Kronen Zeitung*, um dos maiores do país, e praticamente nenhuma crítica, mesmo com a xenofobia explícita ali presente. Nenhum escândalo, nada. O episódio vem bem a calhar com esta doação final de *Auslöschung*, para deixar claro em que sentido se afirma que as condições para uma outra perspectiva de altercação com a História não estão dadas. Assim se pretende fazer: a Casa da Tolerância deve ficar fora do centro, paga pelos interessados e desvinculada da História Austríaca. Assim também a perspectiva da doação de Murau: os judeus, que não sabem onde se pendurava a bandeira com a suástica, nem que os nazistas foram escondidos na Kindervilla, ou seja, que não têm como fazer jus a esta História, recebem o Castelo como uma compensação. Sendo assim, favorece que a Áustria se desligue deste passado, tema para os “outros”. Neste sentido, a doação parece estar bem afeita aos tempos. A doação funciona como uma evasão, é bem verdade, contra o projeto do romance, o que o faz acertar em cheio.

Assim, tanto o projeto de, pela linguagem, “eliminar os seus”, quanto seus projetos arquitetônicos, que ambicionavam reconstruir a *Kindervilla*, terminam malsucedidos pois esbarram na impossibilidade de se contornar a história e de reescrevê-la sem trazer para esta reescrita todos os seus momentos. Na última página Murau relata ao leitor, de chofre, que realizou a doação incondicional de Wolfsegg ‘und alles Dazugehörende’ à comunidade israelita, com o quê procura fazer o que sabe impossível: eliminar o passado, relegando-o a uma questão de preço, realizando uma espécie de ressarcimento. Como se a revisão e restauração de um passado pudesse ser realizada por um terceiro. A regressão acaba sendo uma regressão em relação ao desenvolvimento da concepção de linguagem e de escrita da história do romance, sendo assim fiel ao próprio movimento supressivo e aniquilador, traindo seu princípio constitutivo.

⁴⁵⁴ R. Menasse, “Pro- bzw. Analepse (Vor- bzw. Rückblende)”, em *Das war Österreich*, p. 291.

Que seja lembrada aqui a frase de Adorno: “die obersten Werke nicht die reinsten sind sondern einen außerkünstlerischen Überschuß, zumal unverwandelt Stoffliches zu enthalten pflegen, zu lasten ihrer immanenten Komposition.”⁴⁵⁵ A falha formal de Bernhard é desta cepa, que acaba sendo um acerto. Hens irá notar:

Das wäre also ein Ansatzpunkt, das Stoffliche bei Bernhard, worunter die zahlreiche autobiographischen und biographischen Durchbrüche genauso zählen wie die Schimpftiraden auf Staat und Kirche, wie die Hinweise auf Nazizeit und Holocaust, in ein Verhältnis zu dem ausgeprägten Kunstwillen des Autors zu bringen. Anders gesagt: Der bekannte Bernhard-Satz ‚In meinen Büchern ist alles **künstlich**‘ (ITA, 82) ist über dieses Verständnis einer notwendig verunreinigten Autonomie am Ende der Moderne mit den immer wieder in diese Prosa einfließenden, zum Teil sogar als rührend zu bezeichnenden Lebenswirklichkeiten zu vereinbaren.⁴⁵⁶

Este desarranjo formal – posto que se trata do pano de fundo formal da obra, que inclui a concepção de linguagem, da escrita da história e atualização da memória – acaba, afinal, dialeticamente, sendo um grande acerto, visto que aponta para a forma social subjacente, que é falha neste mesmo sentido no que tange ao enfrentamento desta história. Em outras palavras: a doação não é uma falha do romance, antes o seu ganho mais decisivo, posto que senão seria mais uma ilusão ou sonho de emancipação do que fiel à matéria social que formaliza, ou seja, perderia o chão da realidade. A doação extingue, nada dialeticamente, as esperanças que o texto havia criado, o que não indica uma disposição niilista do autor, mas uma exigência da forma, que com este passo se extingue, mantendo-se, ao se destruir cedendo espaço para o “Novo” que Bachmann vira na prosa de Bernhard.

O leitor deve ficar irritado e sentir-se traído mas, fosse diferente o final, seria falso: este romance não nos apresenta uma utopia redentora, projeto impossível, e frustra na mesma medida em que a realidade frustra. Terminando com Brecht, faço minhas as palavras finais de Arturo Ui: “Daß keiner uns zu

⁴⁵⁵ T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 271.

⁴⁵⁶ G. Hens, “Jaja, sie schreiben...”, em M. Huber e W. Schmidt-Dengler (orgs) *Wissenschaft als Finsternis?*, p. 100.

früh da triumphiert – / Der Schoß ist fruchtbar noch, aus dem das kroch!”⁴⁵⁷,
aludindo não por acaso às continuidades das formas sociais que ensejaram o
nazismo em versos que, infelizmente, de Brecht até nós não perderam o fio.

⁴⁵⁷ B. Brecht, “Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui”, em *Gesammelte Werke in 20 Bänden. Band 4. Stücke 4*, p. 1834.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Wie vergeht Zeit in der Finsternis?

(Gerhardt Fritsch, *Fasching*)

A pergunta que consta no romance *Fasching* pode ser vista como um dos pontos centrais da estética de Thomas Bernhard, conforme se acompanhou ao longo desta tese: “como transcorre o tempo na escuridão?” Sua última peça de teatro, *Heldenplatz*, escrita e encenada em 1988, funciona como a materialização desta discussão: cinquenta anos depois da anexação nazista, os gritos de júbilo na “Praça dos Heróis” soam ainda mais altos.

Esta peça e o escândalo armado em sua volta trazem à tona as duas linhas de estudo desenvolvidas ao longo desta tese. O alemão Claus Peymann, então diretor artístico do *Burgtheater* de Viena, o mais respeitado palco da Áustria, encomendara ao amigo e colaborador Bernhard uma peça para ser montada no jubileu de cem anos da fundação do teatro, 1988, coincidindo com os cinquenta anos da anexação nazista. Um grande circo estava sendo armado em torno destas comemorações, buscando repisar a velha tecla da vitimização da Áustria e dos austríacos. Os eventos procuravam, em especial, esquecer o escândalo da eleição à presidência de Kurt Waldheim, em 1986. Bernhard posiciona-se exatamente na contramão desta leitura, recebendo inclusive a crítica de Waldheim, que diz: “Ich halte dieses Stück für eine grobe Beleidigung des österreichischen Volkes”. Bernhard responde prontamente: “Ja, mein Stück ist scheußlich. Aber das Stück, daß jetzt drum-herum aufgeführt wird, ist genauso scheußlich.”⁴⁵⁸ Desta feita, Bernhard faz da realidade ficção, e mostra como a mediação entre forma social e forma literária ilumina ambas. Se a realidade é terrível, a obra de arte também o será, na mesma medida.

A peça apresentada para a ocasião intitulava-se *Heldenplatz*, local onde, cinquenta anos atrás (exatamente no dia 15 de março), Hitler fora recebido com júbilo e festa pelos vienenses. Perto deste local, a família e os amigos do professor Schuster estão reunidos para o enterro deste, que se suicidara após constatar que a situação da Áustria estaria pior agora (1988) do que cinquenta anos antes, no que tange à disseminação de um ideário nazista.

⁴⁵⁸ T. Bernhard, *Heldenplatz*. Comentários na contracapa da edição utilizada.

A crítica teatral Sigrid Löffler consegue trechos da peça e os publica na revista *Profil*, em primeiro de agosto e dezenove de setembro de 1988 (a peça estréia em quatro de novembro), o que instaura um escândalo pelas invectivas dos personagens contra a Áustria e os austríacos, chamados ao longo da peça de débeis-mentais, nazistas e católicos.⁴⁵⁹ Como no caso de *Holzfällen*, Bernhard quer controlar esta recepção. Após o vazamento de parte do texto, inicia-se um escândalo em torno da montagem. Muitos jornais e políticos posicionam-se contra ela, outros políticos (como a Ministra da Cultura da época) e artistas, a favor da liberdade de expressão. Ao lado disso, surgem campanhas de difamação contra o alemão Peymann e o *Nestbeschmutzer* (quem suja o próprio ninho) Bernhard que, de certa forma, realizam os piores horrores contidos na peça, ainda não encenada. A apresentação foi marcada por vaias e aclamações sonoras, vindas da platéia.

Ora, como quer Winkler, Bernhard escreve contra seu público de estréia: a provocação se eleva à forma, o que fica evidente quando se compara com uma encenação realizada na França, que tenta ser fiel ao texto, e não à forma, realizando assim uma crítica desabrida à Áustria. Sua verdadeira índole assoma ao primeiro plano pela única alteração introduzida por esta montagem: na passagem em que os socialistas são considerados colaboradores dos nazistas, sem especificação, a adaptação insere uma palavrinha: os socialistas **austríacos** teriam agido assim.⁴⁶⁰ Deste modo, os encenadores evitam que se confunda esta montagem – que se quer estéril – com uma crítica à colaboração dos socialistas com o governo de Vichy. Entre eles, como se aventava, estaria o próprio primeiro-ministro François Mitterrand. Ou seja: esta encenação funciona como um panfleto contra a Áustria, sem citar nem de perto o contexto francês. Isto difere muito do caso austríaco que, a despeito das oposições, foi encenada no *Burgtheater*, com todo o escândalo tanto dentro quanto fora do teatro.

Qualquer adaptação que se preze não pode deixar de lado esta provocação formal, que inclui um efeito e uma recepção vinculados à obra, ao

⁴⁵⁹ Cf. A. Millner, “Theater um das Burgtheater. Eine kleine Skandalogie”, em W. Schmidt-Dengler et al. (orgs.), *Konflikte – Skandale – Dichterfehden in der österreichischen Literatur*, p. 249 ss.

⁴⁶⁰ Cf. J.-M. Winkler, “Rezeption und/oder Interpretation”, em M. Huber e W. Schmidt-Dengler (orgs.), *Wissenschaft als Finsternis?*, p. 168 ss.

voltar-se sobre ela. Esta provocação não pode ser apenas fogo fátuo, mas deve estar ancorada em questões históricas e sociais relevantes, como no caso em questão: qual o papel dos austríacos no nazismo? Qual a situação hoje? E como lidar com este passado, dado que estamos vivendo no escuro, numa construção baseada na repressão e esquecimento de um passado indesejável?

O final da peça já foi discutido: a esposa do professor Schuster, que diz escutar o júbilo em *Heldenplatz* de cinquenta anos passados, ouve o discurso de Hitler, assim como os espectadores. Permanece imóvel, sem mais tomar a sopa à sua frente. O som se torna cada vez mais alto, perto do limite do suportável, embora apenas ela o ouça, além da platéia, até que ela cai morta, com a cara na sopa, fechando a peça.

Num outro texto de Bernhard, *Der deutsche Mittagstisch*, há uma personagem de nome Bernhard. Sua esposa, Frau Bernhard, querendo evitar a discussão sobre o nazismo entre os familiares na mesa de jantar, diz:

FRAU BERNHARD Hört auf mit der Politik

eßt die Suppe.

HERR BERNHARD *springt auf*

Jetzt hab ich aber genug

In jeder Suppe findet ihr die

Nazis

Schlägt mit den Händen in den noch vollen Suppenteller

und schreit

Nazisuppe

Nazisuppe

Nazisuppe.⁴⁶¹

Não há mais saída, não há como fugir da discussão política nem durante a refeição, pois as esferas da experiência social não podem mais ser isoladas umas das outras, assim como a realidade do autor Bernhard torna-se ficção neste *Dramolette*, como o autor o chama.

Tanto no que concerne à necessária atualização da história, por uma releitura que não se quer isenta (*Auslöschung*), quanto no que diz respeito à

⁴⁶¹ T. Bernhard, *Der deutsche Mittagstisch*, p. 92.

provocação formal (*Holzfällen*), nada falta a *Heldenplatz*, inclusive a mediação estética necessária para a aproximação com a realidade, o que reforça o papel da linguagem. Em *Heldenplatz*:

Professor Robert: Was die Schriftsteller schreiben
ist ja nichts gegen die Wirklichkeit
[...] die Wirklichkeit ist so schlimm
daß sie nicht beschreiben werden kann. (HELD, 115)

Mas não há outro caminho para procurar o “teor de verdade” da sociedade, a não ser na “mentira” estética, pela letra: esta “sopa nazista” só se pode entender pela letra viva.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia de Thomas Bernhard

BERNHARD, Thomas. "Geheimnisse der Ortsnamen." Em *Demokratisches Volksblatt*, 19. set. 1953.

_____. ***Frost*. Frankfurt am Main: Insel, 1963.**

_____. ***Amras*. Frankfurt am Main: Insel, 1964.**

_____. "Politische Morgenandacht". Em *Wort in der Zeit*, 12 de janeiro de 1966, p. 11-13.

_____. ***Verstörung*. Frankfurt am Main: Insel, 1967.**

_____. ***Ereignisse*. Berlin: LCB, 1969.**

_____. ***Das Kalkwerk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970.**

_____. *Der Italiener*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1989. [1971]

_____. *Gehen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971.

_____. *Korrektur. Roman*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1975.

_____. *Die Ursache. Eine Andeutung*. Salzburg und Wien: Residenz Verlag, 1998. [1975]

_____. *Der Keller. Eine Entziehung*. Salzburg und Wien, Residenz Verlag, 1998. [1976]

_____. *Der Atem. Eine Entscheidung*. Salzburg und Wien, Residenz Verlag, 1998. [1978]

_____. ***Ja*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978.**

_____. ***Der Stimmenimitator*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978.**

_____. ***Erzählungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1979.**

____. ***Die Billigesser.*** Frankfurt am Main:
Suhrkamp Verlag, 1980.

- ____. *Die Kälte. Eine Isolation.* Salzburg und Wien: Residenz Verlag, 1998. [1981]
____. *Ein Kind.* Salzburg und Wien: Residenz Verlag, 1998. [1982]
____. *Beton.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982.
____. *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982.
____. *Der Untergeher.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1983.
____. *Holzfällen. Eine Erregung.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1984.
____. *Alte Meister. Komödie.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985.

____. ***Auslöschung. Ein Zerfall.*** Frankfurt am
Main: Suhrkamp Verlag, 1986.

____. ***Heldenplatz.*** Frankfurt am Main:
Suhrkamp Verlag, 1988.

- ____. *Stücke. Vier Bände.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988(a).
____. *In der Höhe. Rettungsversuch, Unsinn.* Salzburg/Wien: Residenz, 1989.
____. *Gesammelte Gedichte.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1993.
____. *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen. Drei Dramolette.* Berliner Ensemble, Programmheft Nr. 20, Premiere 14.03.2001.
____. *Der deutsche Mittagstisch. Dramolette von Thomas Bernhard.* Berliner Ensemble, Programmheft Nr. 53, Premiere 19.12.2003.
____. *Werke.* (22 volumes). M. Huber e W. Schmidt-Dengler (orgs). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002 (término previsto para 2009).
____. *Árvores Abatidas.* Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
____. *Extinção.* Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Bibliografia Geral

- ADORNO, Theodor W. *Gesammelte Schriften.* Rolf Tiedemann (org). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1986.

- ____. *Minima Moralia. Reflexões a partir da vida danificada*. Tradução de Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1992.
- ____. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2003.
- ADORNO, Theodor W. / HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento. Fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- AGUIAR E SILVA, Vitor. *Teoria da literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1982.
- ANDERS, Günther. *Kafka: pró e contra*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1993.
- ARANTES, Paulo E. *Guerra sem névoa. Uma digressão sobre o filme 'The fog of war: eleven lessons from the life of Robert S. McNamara'*. Na internet.
- ____. *Sentimento da Dialética*. São Paulo / Rio: Paz e Terra, 1992.
- ARNOLD, Heinz L. (org). *Text + Kritik. Thomas Bernhard*. Heft 43. München: Verlag edition text + kritik GmbH, 1991.
- ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém – um relato sobre a banalidade do mal*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Em Obras Completas, vol. I, p. 809-944. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1979. [1899].
- AUCKENTHALER, Karlheinz F. *Zeitschrift Österreich in Geschichte und Literatur (mit Geographie)*, n°38, Caderno 3, ano 1994.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis - a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.
- BACHMANN, Ingeborg. *Sämtliche Erzählungen*. München: Piper Verlag, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1992.
- ____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: Editora da Unb, 1993.
- ____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- ____. *Questões de literatura e estética - a teoria do romance*. São Paulo: Editora Unesp/ Hucitec, 1998.

- BARNER, Wilfrid (org). *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, München: Verlag C.H. Beck, 1994.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. São Paulo / Rio de Janeiro: Difel, 1975.
- BARTSCH, Kurt /GOLTSCHNIGG, Dietmar /MELZER, Gerhard (orgs). *Für und wider eine österreichische Literatur*, Königstein/TS: Athenäum, 1982.
- BAYER, Wolfram (org). *Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa*. Wien/ Köln/ Weimar: Böhlau, 1995.
- BECK, Ulrich. *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1986.
- BEIL, Hermann. *Theaternarren leben länger*. Wien: Zsolnay Verlag, 2000.
- BEIL, Hermann /FERBERS, Jutta /PEYMAN, Claus /THIELE, Rita (orgs). *Weltkomödie Österreich. 13 Jahre Burgtheater 1986-1999*. Wien: Zsolnay Verlag, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser (orgs). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972-1989.
- ____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- ____. *Obras escolhidas*, 3 volumes. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- ____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- BENZ, Oliver. *Thomas Bernhard. Dichtung als Skandal*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.
- BETZ, Uwe. *Polyphone Räume und karnavalistisches Erbe. Analyse des Werks Thomas Bernhards auf der Basis Bachtinscher Theoreme*. Würzburg: Ergon Verlag, 1997.
- BLIKSTEIN, Izidoro. *Kaspar Hauser ou A Fabricação da Realidade*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- BOGDAL, Klaus-Michael / SCHOLZ, Rüdiger (orgs). *Literaturtheorie und Geschichte*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996.
- BÖLL, Heinrich. *Nicht nur zur Weihnachtszeit. Erzählungen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999.

- BOLLE, Willi. "Gêneros literários urbanos: Berlim, Paris, São Paulo". Em *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, número 132, p. 75-94, jan/mar 1998.
- _____. *Fisiognomia da metrópole moderna: Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 2000.
- BOLZ, Norbert. "Onde encontrar a diferença entre uma Obra de Arte e uma mercadoria?". Tradução de George Bernard Sperber. Em *Revista da USP - Dossiê Walter Benjamin*, número 15, set/out/nov 1992, p. 90-101.
- BOTOND, Anneliese (org). *Über Thomas Bernhard*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970.
- BRECHT, Bertolt. *Die Dreigroschenoper*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1958.
- _____. *Gesammelte Werke* (in 20 Bänden). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967.
- _____. *A Santa Joana dos Matadouros*. Tradução de Roberto Schwarz. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- BROCH, Hermann. *Création Littéraire et Connaissance*. Paris: Galimard, 1966.
- _____. *Hofmannsthal und seine Zeit*. Paul Michael Lützeler (org). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.
- BUCK-MORSS, Susan. *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the arcades project*. Cambridge /London: The MIT Press, 1989.
- BURGER, Rudolf. "Warenform und Denkform. Alfred Sohn-Rethels marxistische Liquidation des Sozialismus". Em *Kapitalismus oder Barbarei?* Merkur – Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. Heft 9/10, Jahrgang Sep/Okt 2003, p. 872-880.
- CAMPOS, Roberto. "Em defesa dos bodes". Em *Revista Veja*, seção Ponto de Vista. Edição de 12 de janeiro de 2000, p. 20.
- CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, s/d.
- _____. *Na sala de aula*. São Paulo: Ed. Ática, 1986.
- _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993.
- CHIAPPINNI, Ligia. *O foco narrativo*. São Paulo: Ed. Ática, 1987.
- CHKLOVSKI, V. "A arte como procedimento". Em *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1973.

- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles /GUATTARI, Félix. *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Tradução do francês de Gabriele Ricke e Ronald Voullié. Berlin: Merve, 1997.
- DREISSINGER, Sepp (org). *Thomas Bernhard. Portraits. Bilder & Texte*. Weitra: Bibliothek der Provinz, 1991.
- DITTMAR, Jens (org). *Thomas Bernhard Werkgeschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Materialien, 2002.
- _____. (org) *Sehr Gescherte Reaktion. Leserbrief-Schlachten um Thomas Bernhard*. Wien: Edition S, 1993.
- _____. (org) *Aus dem Gerichtssaal. Thomas Bernhards Salzburg in den 50er Jahren*. Wien: Österreichische Staatsdruckerei, 1992.
- DJASSEMY, Irina. *Der "Produktivgehalt kritischer Zerstörerarbeit": Kulturkritik bei Karl Kraus und Theodor W. Adorno*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.
- DONNENBERG, Josef. *Thomas Bernhard (und Österreich). Studien zu Werk und Wirkung 1970-1989*. Stuttgart: Hans-Dieter Heinz Verlag und Akademischer Verlag, 1997.
- DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *Crime e Castigo*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2001.
- _____. *Memórias do subsolo*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000.
- EAGLETON, Terry. *Criticism & Ideology. A Study in Marxist Literary Theory*. London: Verso Edition, 1978.
- _____. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001.
- ENDRES, Ria. *Am Ende angekommen. Dargestellt am wahnhaften Dunkel der Männerportraits des Thomas Bernhard*. Frankfurt am Main: 1980.
- ENTZENSBERGER, Hans-Magnus. *Guerra Civil*. Tradução de Marcos Branda Lacerda. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- FLORY, Suely F. V. *O leitor e o labirinto*. São Paulo: Arte & Ciência, 1997.

- FONTENELLE, Isleide. *O nome da marca*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- FRITSCH, Gerhard. *Fasching*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
- FISCHER, Ernst. *Geschichte der Literatur in Österreich. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Herbert Zeman (org). Band 7. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1994.
- FLEISCHMANN, Krista. *Thomas Bernhard. Eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Teologia e Messianismo no pensamento de Walter Benjamin". Em *Estudos Avançados* 37. São Paulo: Set/Dez 1999.
- GEBESMAIR, Franz /PITTERTSCHATSCHER, Alfred. *Bernhard-Tage Ohlsdorf. Materialien*. Weitra: Bibliothek der Provinz, 1994.
- GEHLER, Michael. *Europa*. Frankfurt am Main: Fischer, 2002.
- GENETTE, Gérard. *Discours de récit*. Figures III. Paris: Ed. du Seuil, 1972.
- GIDDENS, Anthony /BECK, Ulrich /LASH, Scott. *Modernização Reflexiva. Política, tradição e estética na ordem social moderna*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1997.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Faust*. Erich Trunz (org). München: C. H. Beck Verlag, 1986.
- ____. *Fausto. Uma tragédia*. Primeira parte. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2004.
- GOGOL, Nicolai. *O capote e outras novelas de Gogol*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- GÖßLING, Andreas. *„Die Eisenbergrichtung“: Versuch über Thomas Bernhards Auslöschung*. Münster: Kleinheinrich, 1988.
- GREINER, Ulrich. *Der Tod des Nachsommers. Aufsätze, Porträts, Kritiken zur österreichischen Gegenwartsliteratur*. München: Hanser, 1979.
- HACKL, Wolfgang. *Kein Bollwerk der alten Garde – kein Experimentierbude*. Wort in der Zeit (1955-1965). Eine österreichische Literaturzeitschrift. Innsbruck: Institut für Germanistik, 1988.
- HAMMER, Michael / CHAMPY, J. *Reengineering the corporation: A manifesto for Business Revolution*. New York: HarperBusiness, 1993.

- HASLINGER, Josef . *Politik der Gefühle. Ein Essay über Österreich*. Frankfurt am Main: Fischer, 2001.
- HAUG, Wolfgang Fritz. *Crítica da estética da mercadoria*. Tradução de Erlon José Paschoal. Coleção Biblioteca básica. São Paulo: Editora UNESP, 1997. (Originalausgabe 1971 Suhrkamp Verlag).
- HENS, Gregor. *Thomas Bernhards Trilogie der Künste. Der Untergeher, Holzfällen, Alte Meister*. NY: Camden House, 1999.
- HERMAND, Jost / WINDFUHR, Manfred (orgs). *Zur Literatur der Restaurationsepoche 1815 – 1848*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1970.
- HOELL, Joachim. *Thomas Bernhard*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000.
- HOELL, Joachim /HONOLD, Alexander /LUEHRS-KAISER, Kai (orgs) *Thomas Bernhard – eine Einschärfung*. Berlin: Vorwerk 8, 1999.
- HOELL, Joachim /LUEHRS-KAISER, Kai (orgs). *Thomas Bernhard. Traditionen und Trabanten*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999.
- HOFFMANN, ROBERT. *Mythos Salzburg. Bilder einer Stadt*. Salzburg/München: Pustet, 2002.
- HOFMANN, KURT. *Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2001.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Jedermann*. Stuttgart: Reclam, 2000.
- ____. *Gesammelte Werke Band I. Gedichte und Prosa*. Dieter Lamping (org). Düsseldorf und Zürich: Artemis & Winkler, 2003.
- HÖLLER, Hans. *Kritik einer literarischen Form. Versuch über Thomas Bernhard*. Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz, 1979.
- ____. *Thomas Bernhard*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1993.
- HÖLLER, Hans /HEIDELBERGER-LEONARD, Irene. *Antiautobiografie: Thomas Bernhards 'Auslöschung'*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1995.
- HÖLLER, Hans /HUBER, Martin /MITTERMAYER, Manfred (orgs). *Thomas Bernhard. Werke 14. Erzählungen. Kurzprosa*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003.

- HONOLD, Alexander /JOCH, Markus (orgs). *Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999.
- HORKHEIMER, Max. "Teoria tradicional e teoria crítica". Em *Textos escolhidos. Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- HORVÁTH, Odon von. *Jugend ohne Gott*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.
- HUBER, Martin. *Thomas Bernhards Philosophisches Lachprogramm*. Wien: WUV-Universitätsverlag, 1992.
- HUBER, Martin /SCHMIDT-DENGLER, Wendelin (orgs). *Wissenschaft als Finsternis? Jahrbuch der Thomas-Bernhard Privatstiftung in Kooperation mit dem Österreichischen Literaturarchiv*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag, 2002.
- HUBER, Martin /MITTERMAYER, Manfred /SCHMIDT-DENGLER, Wendelin (orgs). *Thomas Bernhard Jahrbuch 2003*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag, 2003.
- HUBER, Martin /MITTERMAYER, Manfred /SCHMIDT-DENGLER, Wendelin /VIDULIC, Svjetlan Lacko (orgs). *Thomas Bernhard Jahrbuch 2004*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag, 2005.
- HUGUET, Louis. *Chronologie. Johannes Freumbichler. Thomas Bernhard*. Tradução de Renate Langer. Wien/Linz/Weitra: Bibliothek der Provinz, s/d.
- HUNTEMANN, Willi. *Artistik & Rollenspiel: Das System Thomas Bernhard*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1990.
- IBSEN, Henrik. *Die Wildente*. Übersetzung von Angelika Gundlach. Berliner Ensemble, Programmheft Nr. 56.
- JAHRAUS, Oliver. *Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im OEuvre Thomas Bernhards*. Frankfurt am Main: 1991.
- JAMESON, Fredric. *Marxism and Form. Twentieth-century dialectical theories of literature*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1971.
- ____. *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University, 1991.
- ____. *As marcas do visível*. Tradução de João Roberto Martins Filho. Rio de Janeiro: Graal, 1995.
- ____. *Marxism and Form. Twentieth-century dialectical theories of literature*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1971.

- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática, 1994.
- JAUSS, Hans R. et alii. *A literatura e o leitor. Textos de estética da recepção*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- JIMENEZ, Marc. *Para ler Adorno*. Tradução de Roberto Ventura. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- JURGENSEN, Manfred (org). *Bernhard. Annäherungen*. Bern: Francke, 1981.
- KEYNES, John Maynard. *Teoria Geral do Emprego, do Juro e da Moeda*. Tradução de Mario Ribeiro da Cruz. São Paulo Ed. Atlas, 1992.
- KLEIN, Naomi. *Sem Logo*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. Record, 2002.
- KLUG, Christian. *Thomas Bernhards Theaterstücke*. Stuttgart: Metzler, 1991.
- KONZETT, Matthias. *The rhetoric of national dissent in Thomas Bernhard, Peter Handke and Elfriede Jelinek*. NY: Camden House, 2000.
- KRAUS, Karl. *Das Karl Kraus Lesebuch*. Hans Wollschläger (org). Zürich: Diogenes Verlag, 1980.
- _____. *Polemiken, Glossen, Verse und Szenen*. Leipzig: Reclam, 1987.
- _____. *Die letzten Tage der Menschheit. Bühnenfassung des Autors*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.
- KURZ, Robert. *O colapso da modernização*. Tradução de Karen Elsabe Barbosa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- _____. *Os últimos combates*. Coleção Zero à Esquerda. Petrópolis: Vozes, 1998.
- _____. *Die Welt als Wille und Design. Postmoderne, Lifestyle-Linke und die Ästhetisierung der Krise*. Berlin: Tiamat, 1999.
- _____. *A honra perdida do trabalho*. (cópia mimeografada). São Paulo, 2002.
- _____. *Schwarzbuch Kapitalismus*. Ullstein Verlag, 2003.
- _____. *Die antideutsche Ideologie*. Münster: Unrast, 2003.
- _____. 'Parábolas do meio-irmão.' Em *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais, 1º de junho de 2003, p. 14-15.
- _____. *Das Weltkapital*. Berlin: Tiamat, 2005.
- LÄMMERT, Eberhard. "História é um esboço: a nova autenticidade narrativa na historiografia e no romance". Tradução de Marcus Mazzari. Em *Estudos*

- Avançados* número 23. Revista do Instituto de Estudos Avançados da USP, 1995, p. 289-308.
- LASH, Scott /URRY, John. *Economies of signs and space*. London: Sage Publications, 1994.
- LEBERT, Hans. *Wolfshaut*. Frankfurt am Main: Fischer, 1993.
- LEGGE, Karen. *Human Resource Management – Rhetorics and Realities*. London: Macmillan Press, 1995.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Coleção Espírito Crítico. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2000.
- _____. *História e Consciência de Classe*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. 'Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister.' Em Anexo à Goethe, J. W. *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*. São Paulo: Ensaio, 1994, p. 593-613, escrito em 1936.
- LÜTZELER, Paul Michael (org). *Spätmoderne und postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1991.
- MAGRIS, Claudio. *Der habsburgische Mythos in der Österreichischen Literatur*. 2.Auflage, Salzburg: Otto Müller Verlag 1988 [1966]; original Editora Torino, 1963, *Il Mito Absburgico nella letteratura Austriaca Moderna*. Übersetzung von Madeleine von Pásztor, Vorwort zur 2. Auflage übersetzt von Walter Weiss.
- MAIER, Andreas. *Die Verführung Thomas Bernhards Prosa*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2004.
- MAISLINGER, Andreas. "Den Nationalsozialisten in die Hände getrieben. Zur Geschichtspolitik der SPÖ von 1970 bis 2000". Em *Europäische Rundschau*, Ausgabe 3, 2001, s/n.
- MARQUARDT, Eva. *Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1990.
- MARX, Karl. *O Capital*. vol. 1. Tradução de Reginaldo Santana. São Paulo: Difel, 1985.
- _____. *Das Kapital*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1989.

- _____. *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política 1 (Grundrisse) 1857-1858*, 1989.
- MENASSE, Robert. *Das war Österreich*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005.
- MEYERHOFFER, Nicholas. *Thomas Bernhard*. Berlin: Colloquium Verlag, 1989.
- MEZAN, Renato. *Freud, pensador da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- MITTERMAYER, Manfred /VEITS-FALK, Sabine (orgs). *Thomas Bernhard und Salzburg. 22 Annäherungen*. Salzburg: Jung und Jung, 2001.
- MITTERMAYER, Manfred. *Thomas Bernhard*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.
- MORGAN, Gareth. *Imagens da organização*. Tradução de Roberto Coda e Cecília Bergamini. São Paulo: Atlas, 1996.
- MORITZ Stefan. *Grüss Gott und Heil Hitler! Katholische Kirche und Nationalsozialismus in Österreich*. Wien: Picus, 2002.
- MÜLLER, André. *André Müller im Gespräch mit Thomas Bernhard*. Weitra: Bibliothek der Provinz, 1992.
- MÜLLER, Heiner. "Auschwitz kein Ende. Ein Gespräch mit jungen französischen Regisseuren". Em *Berliner Ensemble. Drucksache 16*. Berlin, September 1992, p. 603.
- MUSIL, Robert. *Über die Dummheit*. Berlin: Alexander Verlag, 2001.
- _____. *Der Mann ohne Eigenschaften. Roman*. Adolf Frisé (org). Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2005.
- NADLER, Josef. *Literaturgeschichte Österreichs*. Salzburg: 1948.
- NICK, Rainer /PELINKA, Anton. *Bürgerkrieg - Sozialpartnerschaft. Das politische System Österreichs. 1. und 2. Republik. Ein Vergleich*. Wien: Jugend und Volk, 1982.
- NOBRE, Marcos. *A dialética negativa de Theodor W. Adorno – a ontologia do estado falso*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- ÖHLER, Dolf. *Quadros parisienses (1830-1848). Estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine*. Tradução de José Marcos Macedo e Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

- ____. *O velho mundo desce aos infernos. Auto-análise da modernidade após o trauma de 1848 em Paris*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- OPITZ, Michael /WIZISLA, Erdmut (orgs). *Benjamins Begriffe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2000.
- PAGÈS, Max /BONETI, Michel /DE GAULEJAC, V. /DESCENDRE, D. *O poder das organizações*. Tradução de Maria Cecília Pereira Tavares e Sonia Simas Favatti. São Paulo: Atlas, 1993.
- PASTA Jr., José Antonio. *Trabalho de Brecht. Breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Ática, 1986.
- ____. "O romance de Rosa – Temas do *Grande Sertão* e do Brasil". Em *Novos Estudos Cebrap*, número 55, novembro/1999, p. 61-70.
- ____. "Perspectivas de Viva o Povo Brasileiro". Em *Novos Estudos Cebrap*, número 64, novembro/2002.
- PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro. Do Romantismo à Vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PELINKA, Anton. *Sozialpartnerschaft und Interessenverbände*. Wien: Verlag für Geschichte und Politik, 1986.
- PFABIGAN, Alfred. *Thomas Bernhard: Ein österreichisches Weltexperiment*. Wien: Zsolnay Verlag, 1999.
- PORTER, Michael. *Competitive Advantage: Creating and Sustaining Superior Performance*. New York: Free Press, 1985.
- POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix / Edusp, 1974.
- RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere*. Rio de Janeiro/São Paulo, Ed. Record, 1984.
- RIFKIN, Jeremy. *O fim dos empregos – o declínio inevitável dos níveis dos empregos e a redução da força global de trabalho*. Tradução de Ruth Gabriela Bahr. São Paulo: Makron Books, 1995.
- ROBBINS, Stephen. *Administração: mudanças e perspectivas*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Saraiva, 2001.
- ROUANET, Sérgio Paulo. "O Sertão da dialética negativa". Em *Folha de S. Paulo*. Caderno Mais. São Paulo, Domingo, 1º de dezembro de 2002.

- RUMLER, Franz. "Alpen-Beckett und Menschenfeind". Em: *Der Spiegel*, 31 de julho de 1972.
- SAINT, González J. A. "Thomas Bernhard o La Estetica de la Abyeccion". Em *Archipiélago, Cuadernos de Crítica de la Cultura*, Número 2, Madrid, Editorial Pamiela, 1989, pp. 95 - 109.
- SCHLEIERMACHER, F. D. E. *Hermeneutik*. (Nach der Handschriften neu herausgegeben und eingeleitet von Heinz Kimmerle). Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1974.
- _____. *Hermenêutica*. Tradução de Celso Reni Braida, Petrópolis: Ed. Vozes, 1999.
- SCHLICHTMANN, Silke. *Das Erzählprinzip 'Auslöschung': Zum Umgang mit Geschichte in Thomas Bernhards Roman Auslöschung. Ein Zerfall*. Wien/ Frankfurt am Main/ Berlin/ Bern/ New York/ Paris: Peter Lang Verlag, 1996.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Editora Duas Cidades / Editora 34, 2000 (1ª ed 1977).
- _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- _____. *A sereia e o desconfiado. Ensaaios críticos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- _____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *Seqüências Brasileiras*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo. Machado de Assis*. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2000.
- _____. "Entrevista com Roberto Schwarz". Em *Literatura e Sociedade*, FFLCH-USP, Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, número 6, São Paulo, 2001-2002, p.14-39.
- SCHMELING, Manfred. *Der labyrinthische Diskurs. Vom Mythos zum Erzählmodell*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1987.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin. *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*. Salzburg und Wien: Residenz Verlag, 1996.
- _____. *Der Übertreibungskünstler. Zu Thomas Bernhard*. Wien: Sonderzahl, 3., erweiterte Auflage, 1997.
- _____. *Vorlesung über österreichische Literatur, 1990-2000*. Cópia mimeografada.
- _____. *Nestroy: Die Laune des Glückes*. Wien: Zsolnay Verlag, 2001.

- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin /HUBER, Martin (orgs). *Statt Bernhard. Über Misanthropie im Werk Thomas Bernhards*. Wien: Edition S, 1987.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin / SONNLEITNER, Johann /ZEYRINGER, Klaus. *Konflikte – Skandale – Dichterfehden in der österreichischen Literatur*. Berlin: Erich Schmidt, 1995.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin / SONNLEITNER, Johann /ZEYRINGER, Klaus. *Komik in der österreichischen Literatur*. Berlin: Erich Schmidt, 1996.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin /STEVENS, Adrian /WAGNER, Fred (orgs). *Thomas Bernhard. Beiträge zur Fiktion der Postmoderne*. Londoner Symposion: Peter Lang Verlag 1997.
- SEBALD, W. G. *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*. Frankfurt am Main: Fischer, 2003.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo. Walter Benjamin: Romantismo e crítica literária*. São Paulo: FAPESP/ Iluminuras, 1999.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (org). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP/ Annablume, 1999.
- SHÖßLER, Franziska /Villinger, Ingeborg (orgs). *Politik und Medien bei Thomas Bernhard*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.
- SIEDER, Reinhard /STEINERT, Heinz /TÁLOS, Emmerich (orgs). *Österreich 1945-1955. Gesellschaft, Politik, Kultur*.
- SIMMEL, Georg. "Die religion". *Gesamtausgabe*. Band 10. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991.
- ____. "Philosophie des Geldes". *Gesamtausgabe*. Band VI. D. P. Frisby/ K. C. Köhnke (orgs). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991.
- STEININGER, Rolf /GEHLER, Michael. (orgs). *Österreich im 20 Jahrhundert. Von der Monarchie bis zum Zweiten Weltkrieg*. Wien: Böhlau, 1997.
- ____. *Österreich im 20 Jahrhundert. Vom Zweiten Weltkrieg bis zur Gegenwart*. Wien: Böhlau, 1997.
- STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- SZONDI, Peter. *Einführung in die literarische Hermeneutik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, s/d.

- TOFLER, Alvin. *A empresa flexível*. Tradução de A. B. Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: Record, 1985.
- ULRAM, Peter A. *Hegemonie und Erosion. Politische Kultur und politischer Wandel in Österreich*. Wien: 1990.
- VOCELKA, Karl. *Österreichische Geschichte*. München: C. H. Beck Verlag, 2005.
- WAIZBORT, Leopoldo. *As Aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- WEBER, Max. *A ética protestante e o 'espírito' do capitalismo*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- WEBER, Norbert. *Das gesellschaftlich Vermittelte der Romane österreichischer Schriftsteller seit 1970*. Frankfurt am Main / Berlin / Cirencester: Peter Lang Verlag, 1980.
- WEISS, Gernot. *Auslöschung der Philosophie*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1993.
- WOLLSCHLÄGER, Hans (org). *Das Karl Kraus Lesebuch*. Zürich: Diogenes Verlag, 1980.
- ZEMAN, Herbert (org). *Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart. (1880-1980)*. Graz: 1989, volume 2.
- ZEYRINGER, Klaus. *Innerlichkeit und Öffentlichkeit: österreichische Literatur der achtziger Jahre*. Tübingen: Francke, 1992.
- ZIZEK, Slavoj (org). *Um mapa da ideologia*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.