

Helano Jader Cavalcante Ribeiro

A OTOBIOGRAFIA DE THOMAS BERNHARD:
por uma *Origem* indecível e redentora

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, Departamento de Língua e Literatura Vernáculas da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito para obtenção do Título de Doutor em Teoria da Literatura.

Orientação: Prof. Dr. Carlos Eduardo Capela

Desterro
2015

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Ribeiro, Helano Jader Cavalcante

A OTOBIOGRAFIA DE THOMAS BERNHARD : por uma Origem
indecidível e redentora / Helano Jader Cavalcante Ribeiro ;
orientador, Carlos Eduardo Capela - Florianópolis, SC, 2015.
204 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Autobiografia. 3. Desconstrução. I.
Capela, Carlos Eduardo. II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III.
Título.

Helano Jader Cavalcante Ribeiro

A **otobiografia** de Thomas Bernhard:
por uma *Origem* indecidível e redentora

Esta Tese foi julgada adequada para obtenção do Título de “Doutor em Teoria da Literatura”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina

Florianópolis, 23 de abril de 2015.

Prof.^a Maria Lúcia de Barros Camargo, Dr.
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof. Carlos Eduardo Capela, Dr.
Orientador
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Maria Aparecida Barbosa, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Sabrina Sedlmayer, Dr.^a
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof.^a Ana Luiza Andrade, Dr.^a
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Ruth Bohunovsky, Dr.^a
Universidade Federal do Paraná

Prof. Jorge Hoffmann Wolff, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Ao meu pai.

AGRADECIMENTOS

Meus amigos, especialmente: Abel, Aline Natureza, Davi Pessoa, Demétrio Panarotto, Eleonora Frenkel, Helena, Jeferson Cândido, Julia Studart, Laíse Ribas, Larissa da Mata, Manoel Ricardo, núcleo de estudos benjaminianos, NEBEN, Daniel e Joana [SP], Airton e Louze [CE], Joana Corona [viva em lembrança], Rafael, Edson, Inês, Simone, Top, Daniele e Leo, Nicolas Laack, os amigos e colegas de Pelotas, Jonas Tenfen e Juliana Steil, professores Ana Luiza Andrade [UFSC], Maria Aparecida Barbosa [UFSC], Joca Wolff [UFSC], Ruth Bohunovsky [UFPR] e Sabrina Sedlmayer [UFMG], Werner Heidermann [UFSC], que aceitaram acompanhar de perto esse trabalho, Carlos Eduardo Capela, orientador e amigo, pela confiança sempre. CAPES pela bolsa integral de pesquisa.

Antônio e Helena, meus pais, todos vivos, em lembrança, este universo aberto e amoroso.

Felipe, aquele que, do amor rizomático, levou a tese junto ao lado de muita alegria.

RESUMO

Esta tese tem como objetivo investigar o procedimento da escrita de si de Thomas Bernhard, sua *Origem*, a partir de uma ideia que ela mesma monta: entender os escritos de si como um exercício de escuta. Trata-se de um relato de vida do que se ouve e não do que realmente houve. Nem verdade, nem mentira, mas, ao mesmo tempo, verdade e mentira, ou seja, é falar de uma **otobiografia** que opera sorrateiramente no campo do indecível, que não se deixa enclausurar em um gênero. Essa estranha instituição bernhardiana é aberta, livre, e não permite sua apreensão pelos discursos totalitários de fechamento. Ela toma forma, assim, de uma escritura de resistência. Deste estranho limbo indecível surge o ator Thomas Bernhard [um falso mentiroso] e suas *performances* permeadas de exageros e repetições teatrais que apontam, deste modo, através de suas máscaras, para a desestabilização das representações. Esse é, sobretudo, um gesto político. No trabalho arqueológico proposto na presente tese o pulo original [*Ursprung*] a essa mesma *Origem* se revela redentor a partir do momento em que Thomas Bernhard decide contar a história dos vencidos.

Palavras-chave: otobiografia; desconstrução; redenção.

ABSTRACT

This thesis aims to investigate the self-writing procedure by Thomas Bernhard, its *Origin*, from an idea that it presents to us: understanding self-writings as a listening exercise, it is a life story of what is heard rather than what really has happened. Neither truth nor lie, but at the same time, truth and lie, that is, talking about an otobiography operating surreptitiously in the field of the undecidable, which cannot be cloistered in a genre. This strange Bernhardian institution is open, free, does not allow its apprehension by the totalitarian speeches of enclosure, and thus being shaped as a writing of resistance. From this alien, undecidable limbo arises the actor Thomas Bernhard [a false liar] and his performances permeated with exaggerations and theatrical repetitions that link, thus, through their masks, to the destabilization of representations. This is, mainly, a political gesture. In the archaeological work proposed in the following thesis the primordial leap [Ursprung] to that same *Origin* is revealed redeeming from the moment Thomas Bernhard decides to tell the history of the vanquished.

Keywords: otobiography; deconstruction; redemption

ZUSAMMENFASSUNG

Diese Arbeit hat zum Ziel, *Ursprung* von Thomas Bernhard an sich zu untersuchen, insbesondere ihre Entstehung ausgehend von der auf sich beruhenden Idee: Verstehen des Geschriebenen als eine Hörübung. Es handelt sich um einen Lebensbericht, von dem was man hörte und nicht von dem was es wirklich gab. Weder Wahrheit noch Lüge, aber zur gleichen Zeit Lüge und Wahrheit. Oder sei es, über eine **Otobiografie** zu sprechen, die heimlich das Feld des Unglaublichen bedient, die sich nicht auf eine bestimmte Art einschränken lässt. Diese merkwürdige Bernhardsche Einrichtung ist offen, frei und erlaubt kein Verständnis durch einen totalitären Diskurs der Einengung. Sie nimmt in einer Art und Weise Form einer Widerstandsschrift. Aus diesem merkwürdigen, uneindeutigen Schwebezustand heraus entspringt der Schauspieler Thomas Bernhard heraus, ein falscher Lügner, und seine dazwischenliegenden Übertreibungen und theatralischen Wiederholungen, die auf diese Art und Weise durch Masken hindurch darauf abzielen, die öffentlichen Repräsentanten zu destabilisieren. Dies ist vor allem eine politische Geste. In der dargelegten grundlegenden Arbeit handelt die gegenwärtige These vom *Ursprung* dessen und dieser gleiche *Ursprung* eröffnet sich ringsherum ab dem Moment in dem Thomas Bernhard sich entscheidet die Geschichte der Besiegten zu erzählen.

Keywords: Otobiografie; Dekonstruktion; Erlösung

LISTA DE LIVROS

Thomas Bernhard obra completa em 22 volumes [lista de livros até agora publicados]:

Volume 1: *Frost* [*Geada*]

Volume 2: *Verstörung* [*Perturbação*]

Volume 3: *Das Kalkwerk* [*Fábrica de calcário*]

Volume 4: *Korrektur* [*Correção*]

Volume 5: *Beton* [*Concreto*]

Volume 6: *Der Untergeher* [*O naufrago*]

Volume 7: *Holzfällen* [*Árvores abatidas*]

Volume 8: *Alte Meister* [*Velhos mestres*]

Volume 9: *Auslöschung* [*Extinção*]

Volume 10: *Autobiographie* [*Autobiografia*]

Volume 11: *Erzählungen* [*Contos*] – *In der Höhe* [*No alto*]; *Amras*; *Der Italiener* [*O italiano*]; *Der Kulterer* [*O Kulturur*]

Volume 12: *Erzählungen* [*Contos*] – *Ungenach*; *Watten* [*Algodões*]; *Gehen* [*Ir*]

Volume 13: *Erzählungen* [*Contos*] – *Ja* [*Sim*], *Die Billigesser*; *Wittgensteins Neffe* [*O sobrinho de Wittgenstein*]

Volume 14: *Erzählungen* [*Contos*] – *Prosa*; *An der Baumgrenze* [*No limite da obra*]; *Midland in Stils*; *Ereignisse* [*Acontecimentos*]; *Der Stimmenimitator* [*O imitador de vozes*]

Volume 15: *Drama* (1) – *Ein Fest für Boris* [*Uma festa para Boris*]; *Der Ignorant und der Wahnsinnige* [*O ignorante e o louco*]; *Die Jagdgesellschaft* [*A sociedade de caça*]

Volume 16: *Drama* (2) – *Die Macht der Gewohnheit* [*O poder do costume*]; *Der Präsident* [*O presidente*]; *Die Berühmten* [*Os famosos*]

Volume 17: *Drama* (3) – *Minetti*; *Immanuel Kant*; *Der Weltverbesserer* [*O melhorador do mundo*]; *Der deutsche Mittagstisch* [*O almoço alemão*]; *A Doda*; *Maiandacht*; *Match*; *Freispruch* [*Sentença livre*]; *Eis* [*Gelo*]; *Alles oder nichts* [*Tudo ou nada*]

Volume 18: *Drama* (4) – *Vor dem Ruhestand* [*Antes da aposentadoria*]; *Über allen Gipfeln ist Ruh* [*Sobre todos os picos está a paz*]; *Am Ziel* [*No alvo*]

Volume 19: *Drama* (5) – *Der Theatermacher* [*O fazedor de teatro*]; *Utzbach wie Butzbach* [*Utzbach como Butzbach*]; *Ritter, Dene, Voss*

Volume 20: *Drama* (6) – *Heldenplatz* [*Praça dos Heróis*]; *Elisabeth II*

Volume 21: *Gedichte* [*Poesia*]

Volume 22: *Der »öffentliche« Bernhard* [*O Bernhard »público«*]

SUMÁRIO

SUMÁRIO	17
1. ABERTURA [continuum]	19
1.1 UM PULO PRIMEVO.....	19
1.2 COMO CONTAMINA?	43
1.3 ABERTURA INDECIDÍVEL.....	46
1.4 MÁSCARAS DE SI.....	57
1.5 REPETIR PARA NÃO REPETIR [VACILO COMO POTÊNCIA].....	66
1.6 ABSURDIDADE COMO ALVO	77
1.7 UM ESTRANHO INDÍCIO	83
2. FECHAMENTOS [uma interferência]	101
2.1 FECHAMENTOS	101
2.2 FECHAMENTO DO COSMOS	101
2.3 FECHAMENTO DO OLHO.....	105
2.4 FECHAMENTO DA <i>BÍOS</i>	109
2.5 QUEIMA DE ARQUIVO [UM MAL DO ARQUIVO]	112
2.6 DES-NAZIFICAÇÃO [REABERTURA].....	116
3. REABERTURA	117
3.1 UM PULO BENJAMINIANO À <i>ORIGEM</i>	117
3.2 O TRAÇO À ESPERA.....	130
3.3 ARQUEOLOGIA DA COISA PRIMEVA	137
4. OTOFICÇÃO	145
4.1 OTOFICÇÃO.....	145
4.2 <i>ANÓMON</i>	154
4.3 EU É OUTRO [LOUCO]	164
5. OUTRA ABERTURA	175
5.1 TERCEIRA ABERTURA [O SIMULACRO].....	175
6. ABERTURA [PARA ALÉM DO FECHAMENTO]	185
6.1 ALÉM DOS FECHAMENTOS	185
REFERÊNCIAS	191

1. ABERTURA [continuum]

1.1 UM PULO PRIMEVO

Thomas Bernhard [1931-1989] foi um dos maiores traidores do Estado da Áustria, o escritor infame e incômodo em um país, que, segundo ele, ainda se fazia guiar pelo pensamento nacional-socialista. Ele representou o papel de *enfant terrible*, o *Nestbeschmutzer*¹, o insatisfeito filho ilegítimo e neto do fracassado escritor Johannes Freumbichler. Nascido como um *outsider* e criado por seu avô, Bernhard herdou o legado de escritor maldito e solitário. Assim, como um escriba marginal, virou-se contra a política da Áustria tornando-se rapidamente *persona non grata*. Segundo o crítico Manfred Mittermeyer, em seu livro *Thomas Bernhard. Leben, Werk, Wirkung*:

No ensaio “Devoção Política Matinal”, de 1966, ele protesta contra o grande e reluzente Estado austríaco, que para ele caiu em um grande nada no decurso de apenas meio século. Em 1978 ele escreveu para a antologia Feliz Áustria, um artigo em que ele denomina o povo austríaco de “Um povo de sonhadores e diletantes da vida” [...].²

Na extensa obra de Bernhard, – narrativas de histórias doentias: romances, peças, contos e uma autobiografia reunida em cinco volumes – , em seu mundo linguístico que se repete [ou seu discurso enciclopédico³]

¹ Expressão que significa traidor, mas que ao pé da letra poderia ser traduzida por **o sujador de ninho**. Bernhard foi chamado por muitos críticos que o apontavam como um traidor do Estado da Áustria.

² *In dem Essay “Politische Morgenandacht” von 1966, klagte er darüber, von was für glänzenden Höhen Österreich im Laufe von nur einem halben Jahrhundert in sein endgültiges Nichts gestürzt sei. 1978 schrieb er für die Anthologie Glückliches Österreich einen Beitrag, in dem er das österreichische Volk ein „Volk von Träumern, Lebensdiletanten“ nannte [...]. MITTERMAYER, Manfred. **Thomas Bernhard. Leben. Werk. Wirkung**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2006, p. 124. [todas as traduções do alemão e de outras línguas são minhas].*

³ Importante lembrar que a palavra *ἐγκύκλιος παιδεία* [enciclopédia], em sua origem etimológica, significa conhecimento circular. Cito um trecho deste discurso enciclopédico, aqui já fazendo referência a um recurso estilístico bastante recorrente e estudado na obra de Bernhard, a saber, a estética da repetição: “Minha mãe sempre vestiu minhas irmãs como **bonecas**, porque em última análise também sempre as tratou como **bonecas**, nunca viu suas filhas senão como **bonecas** [...] ela considerou suas filhas como **bonecas** [...] pusera suas filhas no mundo como **bonecas** [...] ela ainda quis ter uma ou várias **bonecas**” [grifos meus]. BERNHARD, Thomas.

coabitam suicidas, psicopatas, marginalizados, neuróticos, obsessivos compulsivos, desesperados à beira do abismo, que parecem desarmar o estranhamento de um mundo – que lhes é totalmente alheio – e a alienação intelectual existentes na Literatura Alemã desde 1945. Sua obra amiúde se revela como uma escritura de revolta, ele tenciona/tensiona, assim, **resistência:**

O cérebro precisa de resistências. [...] Resistência quando se olha para fora da janela, resistência, quando devemos escrever uma carta – não queremos isso de forma alguma, *recebemos* uma carta, de novo uma resistência. [...] Saímos para a rua, compramos algo, tomamos uma cerveja, para alguém é algo de importuno, isso tudo é resistência. Ficamos doentes, vamos ao hospital, fica difícil – de novo resistência. De repente surgem doenças fatais, desaparecem mais uma vez, ficam impregnadas em nós – claro que resistências.⁴

Essa resistência, que surge essencialmente em um contexto no tempo de aqui e agora, ao mostrar que **as cinzas de uma história maculada pela guerra ainda queimam**. Bernhard sempre foi considerado pela crítica um escritor polêmico, mantendo uma relação de amor e ódio com a Áustria. Este ressentimento se faz presente no seu testamento, em que proíbe a publicação de qualquer obra póstuma – como cartas e anotações – em território austríaco. Dois dias antes de sua morte, ele encontra seu tabelião na cidade de Salzburgo com o objetivo de elaborar o testamento:

Fica expresso de modo veemente o fato de eu não ter nada a ver com a Áustria, e posiciono-me não somente contra qualquer interferência, mas também contra qualquer aproximação da Áustria que atinja meu trabalho futuro. Depois de minha morte, fica proibida a publicação de qualquer material literário póstumo,

Extinção: uma derrocada. Tradução de José Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 91.

⁴ *Das Gehirn braucht Widerstände. [...] Widerstand, wenn man hinausschaut beim Fenster, Widerstand, wenn man einen Brief schreiben soll – man will das alles gar nicht, man bekommt einen Brief, wieder ein Widerstand. [...] Man geht auf die Straße, man kauft was ein, man trinkt ein Bier, es ist einem alles lästig, das ist alles Widerstand. Man wird krank, man kommt in ein Spital, es wird schwierig – wieder Widerstand. Plötzlich tauchen Todeskrankheiten auf, verschwinden wieder, sie bleiben an einem hängen – Widerstände natürlich.* BERNHARD, Thomas. **Der Italiener.** Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1989, p. 81-82.

sejam cartas ou anotações, nenhuma palavra deve ser publicada.⁵

Mesmo após sua morte, suas obras, especialmente as peças, foram objeto de controvérsia e polémica, aí incluída talvez a mais conhecida e comentada entre os críticos, *Heldenplatz* [*Praça dos Heróis*]⁶, de 1988, em que Bernhard denuncia o ressentimento antisemita remanescente na Áustria do pós-guerra⁷. Ainda de acordo com o crítico Manfred Mittermeyer:

Um acontecimento que contribuiu para a notoriedade de Thomas Bernhard como um crítico descompromissado da Áustria foi sua peça *Heldenplatz*, de 1988, em que um dos protagonistas conclui que as estruturas do pensamento nacional-socialista ainda se faziam eficazes na Áustria.⁸

Heldenplatz [A Praça dos heróis] é uma praça em Viena, em que, no dia 15 de Março de 1938, Adolf Hitler pronunciou, para uma massa embevecida, a anexação da Áustria ao *Reich* alemão. A peça de Bernhard denuncia, através do suicídio de um professor de matemática, na mesma praça, 50 anos depois do discurso do *Führer*, as vozes do nacional-socialismo que ainda reverberam. Como analisa Hans Höller:

Praça dos Heróis é uma sátira social com os traços e máscaras linguísticos deste gênero. Na linguagem do velho judeu Professor Robert Schuster estão as características contraditórias da *Wiener Moderne*.

⁵ *Ausdrücklich betone ich, daß ich mit dem österreichischen Staat nichts zu tun haben will und ich verwahre mich nicht nur gegen jede Einmischung, sondern auch gegen jede Annäherung dieses österreichischen Staates, meine Person und meine Arbeit betreffend in aller Zukunft. Nach meinem Tod darf aus meinem eventuell gleich wo noch vorhadenen literarischen Nachlaß, worunter auch Briefe und Zettel zu verstehen sind, kein Wort mehr veröffentlicht werden.* HÖLLER, Hans. **Thomas Bernhard**. Hamburgo: Rowohlt Taschenbuch GmbH, 1994. p. 7.

⁶ Nenhuma de suas muitas peças foi publicada no Brasil.

⁷ Giorgio Agamben, fazendo também uma leitura destes restos, sopro nacional-socialista, aponta para o perigo iminente: “De um ponto de vista estritamente político, fascismo e nazismo não foram superados e é sob o seu signo que vivemos ainda”. AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução de António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993, p. 50.

⁸ *Ein Ereignis, das wesentlich zu Bernhards Ruf als kompromisslosem Kritiker Österreichs beitrug, war der Skandal um sein Stück Heldenplatz 1988, in dem einer der Protagonisten feststellt, dass die Denkstrukturen des Nazionalsozialismus in Österreich noch immer wirksam seien.* apud MITTERMAYER, Manfred. **Thomas Bernhard**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2006, p. 7.

Suas tiradas lembram, até à palavra, a polêmica de Karl Kraus contra os social-democratas austríacos, mas também contra o escuro, perturbado sistema de Otto Weininger, que apresenta um elemento importante da mentalidade cultural ressentida, uma constituinte da mentalidade da burguesia estatal-austríaca.⁹

Diante desta análise crítica da história, tomo como escolha concentrada para o objeto de leitura dessa tese algumas questões que atravessam seus textos de cunho autobiográfico, sobretudo sua autobiografia *Origem* e o texto ficcional-autobiográfico *Wittgensteins Neffe* [*O Sobrinho de Wittgenstein*], o que nos leva a problematizar essa tênue e confusa fronteira entre verdade e invenção. Trata-se aqui de história crítica e memória. Será, então, necessário falar de memória.

Para falar de memória: não há recordação do passado, mas um sequestro seu pelo presente. Para falar de memória: é preciso pensar nessa clausura, resultado do atropelo entre os movimentos de ida e volta ao passado. *A anamnese* não é passiva, ela é não somente uma tentativa de restaurar o passado “mas também uma transformação do presente tal que, se o passado perdido aí for reencontrado, ele não fique o mesmo, mas seja, ele também, retomado e transformado.”¹⁰

Pensando com Jeanne Marie Gagnebin, a rememoração proclama a **redenção**, ela pode expor os restos, revelar o feio, o abjeto, a face melancólica dos anjos entediados, restaurar os elementos quase perdidos e devolver-lhes à superfície no tempo de agora, num gesto de redenção ao modo da arte barroca.¹¹ O presente está desvinculado da linearidade e dos

⁹ *Heldenplatz ist eine Gesellschaftssatire mit den für diese Gattung charakteristischen Zügen und Sprachmasken. In der Sprache des alten jüdischen Professors Robert Schuster sind die widersprüchlichen Züge der Wiener Moderne angelegt. Seine Tiraden erinnern, bis ins Wort, an Karl Kraus' Polemik gegen die österreichische Sozialdemokratie, aber auch an das dunkle, verstörende System eines Otto Weininger, das einen wichtigen*

Bestandteil der ressentimentgeladenen kulturellen Mentalität der österreichischen Ständestaats-Bourgeoisie ausmachte. HÖLLER, Hans. **Thomas Bernhard**. Hamburgo: Rowohlt Taschenbuch GmbH, 1994. p. 15.

¹⁰ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p.16.

¹¹ Em *Origem do drama trágico alemão*, Walter Benjamin trabalha com a ideia de que o drama trágico, ao contrário do que costuma ser afirmado, não está estreitamente ligado ao mito, mas sim à história. Historicidade, com todo enlaçamento político de referências, gera tanto conteúdo como estilo. Associado às vanguardas modernas, Benjamin foi, no entanto, formado decisivamente pela visão barroca da história que

ditames da história: as ações de hoje não são pré-determinadas por eventos anteriores. Essa escavação arqueológica¹² das memórias não deixa de se revelar saturnina¹³, visto que implica no maquirar de um passado incômodo, indesejado. Esse trabalho de escavação das memórias, a busca de uma *arché* [origem, poder] tida como perdida, ao que nos parece, é o único recurso de acesso à crítica do presente.

É preciso, assim, **recordar, repetir e elaborar**¹⁴: a autobiografia de Thomas Bernhard, objeto principal desta tese, composta de cinco livros, não se encerra em uma cronologia linear, visto que o último dos cinco livros publicados por Bernhard, intitulado *Ein Kind [Uma criança]*, de 1982, não representa o desfecho cronológico de sua trajetória autobiográfica, ou seja, não é fechamento, mas sim, fenda, sintoma. Esse sintoma se apresenta como uma abertura dessas imagens da infância e de seu contato com a história, ele é o fragmento, a quebra do tempo linear, que, assim, se esparrama em uma multiplicidade de tempos que olham para o passado e são impelidos para o futuro, ou como diria Didi-Huberman:

ele procuraria transpor para o entendimento da própria modernidade. A análise de Benjamin consiste em trazer para a modernidade sua leitura do barroco, procurando mostrar especialmente a semelhança de condições históricas vividas pelo barroco e pelo moderno: a situação de dissolução das certezas inquestionáveis da modernidade.¹² As reflexões esboçadas aqui apenas expõem parte da discussão que se pretende empreender a partir dos estudos de Michel Foucault sobre a história. Somente se poderá jogar luz sobre os conflitos apresentados, tornar visíveis os discursos interditos, por meio da exposição das contradições, dos fragmentos, da **busca arqueológica** das evidências descontínuas da tentativa de consolidação de uma história. História essa que se pretende universal com diferenças constituídas sobre uma mesma base fundante, contemplada por uma dada visão de mundo, permeada por um sistema de valores, coerente, por óbvio, com um discurso dominante.

¹³ Como regente da melancolia encontramos o planeta Saturno, considerado “o planeta mais maligno”. AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 36.

¹⁴ “Recordar, repetir, elaborar” é um texto de Sigmund Freud de 1914. Nele, é trabalhado o conceito de repetição como uma forma de rememoração. Mostra que a repetição se coloca no lugar do recordar e que isto somente é possível em estados nos quais as resistências tenham sido trabalhadas. Para isso demonstra sua ligação com o fenômeno da transferência. Em relação a um paciente fictício diz: “Enquanto ele permanecer em tratamento, não se livrará desta compulsão à repetição; por fim compreendemos que este é o seu modo de recordar”. FREUD, Sigmund. “Recordar, repetir e elaborar”. In: *Obras completas. Vol. 10*. Tradução de Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 201. Faço alusão desde já, visto que trataremos mais adiante de uma das características mais marcantes da obra de Thomas Bernhard, à sua chamada **estética da repetição**.

O paradoxo visual é o da aparência: um sintoma aparece, um sintoma sobrevive, interrompe o curso normal das coisas segundo um direito tão soberano como subterrâneo- que resiste à observação banal. O que a imagem-sintoma interrompe não é outra coisa que o curso normal da representação. [...] O que o tempo de sintoma interrompe não é outra coisa senão o curso normal da representação. O que o sintoma-tempo interrompe não é outra coisa senão o curso da história.¹⁵

Em *Uma criança*, ainda, o narrador processa, em primeira pessoa, através dessas imagens sobreviventes [aparições e desaparecimentos], os primeiros treze anos de vida marcados por descobertas e contemplações de um mundo que já lhe parecia estranho. Como num *dégradé*, é mostrada a erosão daquele mesmo paraíso para o início de pensamentos de suicídio associados à entrada do período nazista. Este livro é um **pulo** à infância inicial do narrador, talvez a fase mais feliz de sua vida, mas que, no entanto, mostra as constantes ameaças à sua **sobrevivência** [temática que perpassa toda sua trajetória autobiográfica].

Numa mistura de fantasia e realidade, típicas de tais apelos à recordação, o leitor é confrontado, sucessivamente, com a vida de um infante que cresce como filho ilegítimo e indesejado, rejeitado pela mãe e isolado na escola, encontrando consolo somente em seu avô. Curiosa é a citação de abertura, retirada de Voltaire: “Ninguém encontrou nem jamais vai encontrar”¹⁶ Não encontrou o quê? Uma suposta **origem**, ou respostas para essa origem arcaica que se importa menos com sua ancestralidade do que com um trato crítico da história. Esse é um dos pontos-chave em nossa tese: uma escrita de si que propõe mais uma crítica da história maculada pela guerra do que um mero relato descompromissado.

No volume *Die Ursache. Eine Andeutung* [A causa. Uma indicação], de 1975, a primeira publicação autobiográfica de Bernhard,

¹⁵ *La paradoja visual es la de la aparición: un síntoma aparece, un síntoma sobrevive, interrumpe el curso normal de las cosas según una ley –tan soberana como subterránea– que resiste a la observación banal. Lo que la imagen-síntoma interrumpe no es otra cosa que el curso normal de la representación. [...] Lo que el síntoma-tiempo interrumpe no es otra cosa que el curso de la historia.* DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Tradução para o espanhol: Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005, p. 65-66.

¹⁶ BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 11.

temos o relato do narrador em primeira pessoa, no período da Segunda Guerra, já com treze anos de idade, partilhando sua história ao lado do emblemático Grünkranz. Ele é o diretor sádico do colégio nacional-socialista, em que ele havia estudado. É tema central a mistura [troca de planos, de esferas] irracional do nazismo e do catolicismo no mesmo internato. Para o narrador de Bernhard, neste período traumático só havia restado a fuga através de pensamentos de suicídio, tema que é caro ao autor em todo seu percurso literário. Para os jovens na cidade de Salzburgo essa parecia a única forma de enfrentamento ao estado de exceção instaurado. A escola aparece aqui como instituição de vigilância e controle absolutos, em que professores

Nada mais eram do que executores a serviço de uma sociedade corrupta e fundamentalmente hostil ao espírito e, por isso mesmo, corruptos e hostis ao espírito também eles, e os alunos, solicitados a se transformarem na vida adulta em pessoas igualmente corruptas e hostis ao espírito.¹⁷

Em *Der Keller. Eine Entziehung [O porão. Um recolhimento]*, de 1976, Bernhard retrata o mundo do trabalho e da sociedade, mas não somente isso, fala pelos desterrados em Salzburgo, cujas vidas convergem em uma pequena mercearia, é um painel grave em torno de uma história que ainda se sentia manchada pela Segunda Guerra. A citação de abertura [de Montaigne], neste volume, deixa claro o desapego do narrador de Bernhard pela linearidade: “Tudo é movimento irregular e contínuo, sem direção e sem meta.”¹⁸ Retirar a força de *chrónos* e atribuir a intensidade da memória a *kairós* é acreditar no movimento de uma história **não-linear**. Mesmo que *chrónos* tenha sido a palavra comum entre nós, não é a única para designar o tempo entre os gregos. Outra é *kairós*, que significa **medida, proporção**, e, em relação ao tempo, **momento crítico, temporada**. Esta assertiva é importante em nossa tese, visto que esse percurso de sensações intensas, esse atropelo do linear, se mostra mais eficiente como crítica de uma história em ruínas a que nos propomos.

Der Atem. Eine Entscheidung [A respiração. Uma decisão], de 1978, é o delineamento crítico narrado em torno do sistema de saúde [clínica] como uma máquina de controle da ordem e seus dispositivos: **deixar viver-morrer** [ou algo semelhante vivido pelos judeus nas mãos

¹⁷ BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 190.

¹⁸ BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 219.

dos nazistas]. Logo na página de apresentação lê-se um trecho retirado de Blaise Pascal: “Incapazes de superar a morte, a miséria e a ignorância, os homens, para serem felizes, concordaram em não pensar no assunto”¹⁹ Essa **felicidade falsa** [ignorante] faz uma alusão à sociedade austríaca pós-guerra que insistia em não falar sobre o horror ocorrido, que preferia ficar calada para fazer esquecer o **in-esquecível**. Isto pode ser lido através do relato do narrador acerca de um general, paciente de saúde debilitada que se encontrava internado na mesma clínica. O narrador diz:

O que me chamava mais atenção naquele homem, que sabe-se lá sob que condições havia chegado a general, era o seu silêncio; não o fato de ele ser calado, mas seu silêncio absoluto, ninguém jamais ouvira coisa alguma dele, ninguém nunca lhe dirigira a palavra, e nas vezes em que as irmãs ou os médicos lhe haviam dito alguma coisa, ele nada respondera.²⁰

No trecho citado, o narrador de *Origem*, através do pulo em suas memórias, se volta para todo um cenário relacionado à guerra, apontando para a crise da arte de narrar. E se antigas histórias, que eram passadas de geração para geração, deixavam de ser transmitidas por aqueles que viveram nos campos de batalha [o general] e retornaram calados, é porque o trauma **experenciado**, as imagens do horror da guerra, foram fatores que contribuíram para a destruição da memória e do relato. Em um trecho retirado de *A causa* vê-se bem:

Os mortos da taverna nunca foram salvos, mas sim, como centenas de outras pessoas, foram jogados em um entulho e empilhados uns em cima dos outros [...]²¹ Hoje em dia há uma casa no lugar e **ninguém sabe contar** qualquer coisa sobre isso quando eu pergunto.²² [grifos meus]

Ninguém sabe, ou quer, ou pode contar? Nesse sentido, o pulo do narrador traz à tona o tempo da narração que, segundo um trecho retirado de jornal, seria o ano de 1975, ou um tempo posterior a essa data, o tempo

¹⁹ BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 321.

²⁰ BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 362.

²¹ Esta cena não difere muito da apresentada no documentário *Noite e Neblina* (1955) de Alain Resnais. As imagens chocantes de restos humanos sendo jogados em valas, uns em cima dos outros, mostrando os horrores da guerra.

²² BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 74.

narrado que é datado, essencialmente, entre 1943 e 1944, ou o período da Segunda Guerra. Nas duas autobiografias, *Uma criança* e *A causa*, Bernhard delinea um quadro de como a experiência da guerra proporcionou o empobrecimento da transmissão de histórias, que se faz percebido através do mutismo de soldados retornados para casa e pela inércia dos relatos das pessoas que simplesmente não conseguiam falar sobre o ocorrido.

Essas questões tocam muito de perto o pensamento de Walter Benjamin e suas análises em torno da chamada *Erfahrung* [experiência coletiva], que vinha perdendo seu lugar na modernidade para a *Erlebnis* [experiência individual]. Benjamin demonstra que sobretudo as [sobre] vivências dos campos de guerra seriam as grandes responsáveis pela diminuição da chamada experiência coletiva, já que os soldados voltavam para casa com sua capacidade de relato quase destruída. Segundo ele:

Está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. (...) os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais **pobres em experiência comunicável**, e não mais ricos. [grifos meus]²³

Em consequência, entra a capacidade narrativa em uma via de mão única, tendendo para sua extinção. Já para Giorgio Agamben, em seu livro *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*, a simples existência em uma grande cidade é o suficiente para a **destruição** da experiência: “Nós sabemos hoje que, para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de modo algum necessária, e que a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente.”²⁴

No primeiro texto, intitulado “Infância e história: ensaio sobre a destruição da experiência”, Agamben propõe que o homem passa a **experenci**ar não mais pela transmissão de avós e artesãos, mas substitui a experiência pelo experimento, mostrando a penetração do eu cartesiano cada vez mais profusamente na Modernidade. Os sujeitos são, dessa forma, desapropriados de sua subjetividade, deixando apenas lugar para

²³ BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: *Mágia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas Vol 1. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 114-115.

²⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História. Destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 21-22.

o *cogito ergo sum*. Aqui, Agamben une experiência e linguagem atribuídas à entrada da criança na história, ou seja, entra-se no mundo de significantes, constitui-se como sujeito histórico:

Todo discurso sobre a experiência deve partir atualmente da constatação de que ela não é mais algo que ainda nos seja dado fazer. Pois assim como foi privado da sua biografia o homem contemporâneo foi expropriado de sua experiência: aliás, a incapacidade de fazer e transmitir experiências talvez seja um dos poucos dados certos de que disponha sobre si mesmo.²⁵

Por sua vez, Bernhard não está apontando para o desaparecimento, **extinção** da experiência, mas deixa-a em aberto: como um processo, não como procedimento. Aqui temos todo um cenário de crise da arte de narrar. Os personagens de Bernhard, vítimas das imagens **anestésiantes** da guerra, já não conseguem falar sobre o ocorrido. O **choque** da barbárie se gravara em suas memórias, de modo que não podiam externar seu relato.

No ensaio intitulado *Estética e anestésica: o 'Ensaio sobre a obra de arte' de Walter Benjamin reconsiderado*, Susan Buck-Morss traça uma análise acerca da estetização da política e sua consequente espetacularização, iniciada com os futuristas no início do século, e conduzida, *a posteriori*, pelo regime fascista. A ocorrência de tal estetização resulta em um processo de autoalienação da humanidade, no qual esta passa a ser “capaz de experimentar [erleben] a sua própria destruição enquanto prazer [Genuss] estético da mais alta ordem. Assim também com a estetização da política, que tem sido levada a cabo pelo fascismo.”²⁶ Como resposta à alienação sensorial que resulta desse processo, Benjamin, segundo Buck-Morss, confere à arte a difícil tarefa de “desfazer a alienação do aparato sensorial do corpo, restaurar o poder instintual dos sentidos corporais humanos em nome da auto-preservação da humanidade.”²⁷ Necessário advertir, entretanto, que no decurso da era

²⁵ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História. Destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 21-22.

²⁶ BUCK-MORSS, Susan. “Estética e Anestésica. O ensaio sobre a arte de Walter Benjamin reconsiderado”. *Travessia* 33. Tradução de Rafael Lopes Azize. Revista de Literatura da Pós-Graduação, EDUFSC, 1995, p. 12

²⁷ BUCK-MORSS, Susan. “Estética e Anestésica. O ensaio sobre a arte de Walter Benjamin reconsiderado”. *Travessia* 33. Tradução de Rafael Lopes Azize. Revista de Literatura da Pós-Graduação, EDUFSC, 1995, p. 12.

moderna se deu uma inversão substancial no sentido do termo **estética**, uma vez que ele passa a se referir antes às formas culturais que às experiências sensíveis, ao imaginário mais que ao empírico; o contrário do que seu étimo precisa: *Aistitikos* é a palavra grega antiga para aquilo que é “perceptivo através do tato [*perceptive of feelings*]. *Aistisis* é a experiência sensorial da percepção. O campo original da estética não é a arte, mas a realidade – a natureza corpórea material.”²⁸

A compreensão desse processo de transformação se torna, então, imprescindível. Afinal, segundo argumentação benjaminiana fundamentada em Freud, a experiência do campo de guerra se tornou norma na vida moderna, impossibilitando que a consciência proteja o organismo contra estímulos excessivos recebidos do exterior e a sua consequente impressão na memória. Desse modo, sem a dimensão da memória, responder aos estímulos externos sem pensar, estando aí implícito também um **sem-sentir [anestesia]**, torna-se uma necessidade de sobrevivência.

Seria correto, então, afirmar que Thomas Bernhard aponta para a necessidade de se continuar a transmitir a experiência. Deste modo, ele está escovando a contrapelo²⁹ uma história que insiste em avançar pela marcha cronológica e descarta os ensinamentos do vilão³⁰, do camponês, dos mais velhos. Talvez tenha sido um dos papéis mais importantes de

²⁸ BUCK-MORSS, Susan. “Estética e Anestésica. O ensaio sobre a arte de Walter Benjamin reconsiderado”. *Travessia* 33. Tradução de Rafael Lopes Azize. Revista de Literatura da Pós-Graduação, EDUFSC, 1995, p. 13.

²⁹ Para Benjamin, o **estado de exceção** em que vivemos não constitui uma exceção, mas uma regra geral. O conceito de história não se assemelha à verdade experimentada. Trata-se de uma história cuja narrativa é o relato das constantes vitórias da classe dominante [um inimigo que está vencendo]. Seria preciso, pois, fundar um novo conceito de história, que corresponda às necessidades do tempo presente, do *Jetztzeit* [tempo do aqui e agora] e dos vencidos.

³⁰ Em sua *Genealogia da Moral*, Nietzsche faz uma análise morfológica da palavra alemã *schlecht* [ruim]. Em seus estudos, descobre que esta palavra é idêntica à *schlicht* [simples], de modo que ele chega à *schlechtweg* [simplesmente] e *schlechterdings* [simplesmente], o que mostra, desde suas origens, a função de designar o homem simples, plebeu. Tudo isso serve para demonstrar que as palavras nascem dentro de circunstâncias arbitrárias. Isso revela que a classe dominante acabou associando a classe plebeia ao conceito daquilo que é mau, o oposto da classe nobre. Por isso, os homens que se sentem e são privilegiados [classe nobre] são aqueles que refletem o conceito de **bom**: “Esta me parece uma percepção essencial, no que toca a uma genealogia da moral; que tenha surgido tão tarde deve-se ao efeito inibidor que no mundo moderno exerce o preconceito democrático, no tocante a qualquer questão relativa às origens.” NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral: uma polêmica*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 21.

seu avô, o escritor Johannes Freumbichler, personagem recorrente em toda sua escrita de si, a transmissão da experiência: “Os passeios com o meu avô compunham-se sempre de história natural, filosofia, matemática, geometria, ensinamentos que traziam felicidade.”³¹ De fato, seu avô surge em vários textos como uma das figuras mais importantes da vida dos narradores, o que, de certa forma, é uma leitura de mundo um tanto quanto patriarcal, mas, ao mesmo tempo, excêntrica, visto que Freumbichler foi uma artista *outsider*, o que resultou em interlocuções ricas de conhecimento e afeto. Segundo Manfred Mittermayer: “Acima de tudo, a estreita relação com o avô lhe dá o abrigo necessário da vida.”³² Em um trecho retirado do livro *Uma criança* fica claro que o narrador partilha o pensamento de que

Há milênios, os avós enfiam a cabeça dos netos onde ao menos há algo de interessante, ainda que nem sempre elementar, para se ver e, com essa atenção sempre voltada para o essencial, nos redimem da pobreza desoladora em que, sem eles, logo sufocaríamos inexoravelmente. Meu avô materno me salvou do embotamento e do fedor monótono da tragédia terrena, na qual bilhões e bilhões de pessoas já sufocaram. Cedo o bastante e sem poupar de dolorosos castigos, ele me arrancou do pântano universal: para minha sorte, primeiro a cabeça, depois o resto. Cedo o bastante, e na realidade foi o único a fazê-lo, ele me fez atentar para o fato de que o ser humano possui uma cabeça e para o que isso significa: que a capacidade de andar deve se fazer acompanhar, tão logo seja possível, da capacidade de pensar.³³

Assim, poderíamos pensar mais uma vez com Benjamin sobre aqueles que eram os grandes responsáveis pela transmissão da *Erfahrung*. Em seu texto “Experiência e pobreza” diz:

Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias;

³¹ BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 60.

³² *Vor Allem die enge Beziehung zum Großvater sorgt für die lebensnotwendige Geborgenheit*. MITTERMAYER, Manfred. *Thomas Bernhard*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2006, p. 13.

³³ BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 24.

muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos.³⁴

Bernhard, porém, deixa a experiência em aberto. Insere metaforicamente em seu discurso aquelas figuras que, segundo Didi-Huberman, ainda apresentam resistência, relutância aos holofotes das luzes da glória e do poder, os **vaga-lumes**: o valor da experiência caiu de cotação, mas cabe somente a nós, em cada situação particular, erguer essa queda à dignidade, à “nova beleza” de uma coreografia, de uma invenção de formas.³⁵ Se há um lampejo único de experiência, que ele seja percebido através destas singularidades, destes **vaga-lumes**: os camponeses, os aldeões, os mais velhos. É a isso que Bernhard se refere.

A leitura crítica da história se repete em sua diferença no livro *Die Kälte. Eine Isolation [O frio. Um isolamento]*, de 1981. Bernhard faz um recorte do período de internamento devido a sua tuberculose: as curas e recaídas dentro e fora de um sanatório. Desta vez, a citação de abertura, retirada de Novalis³⁶, deixa claro de que trata esse volume autobiográfico: “Toda **doença** [grifo meu] pode ser chamada doença da alma”³⁷ Nesta esfera, o narrador de Bernhard afasta-se aparentemente de suas críticas à cidade de Salzburgo e ao nacional-socialismo e se volta ao relato de um **eu** enfermo, mas que mostra todo um sistema de saúde e suas práticas de tratamentos torturante. A citação de Novalis sugere que cada doença pode ser interpretada idiossincraticamente como uma experiência individual relacionada ao corpo. É importante, no entanto, que se diga: essa escritura dificilmente teria sido concebida neste modo tão singular sem a experiência direta, sensível, da doença.

A **doença da alma** também era o sentimento de culpa do povo austríaco devedor. Os restos do nazismo, no entanto, são apontados por Bernhard, como se bem vê pela descrição de um dos médicos-chefes: “Já

³⁴ BENJAMIN, Walter. “A ”obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Mágia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas Vol 1*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996, p.114.

³⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte; Editora UFMG, 2011, p. 127.

³⁶ Georg Philipp Friedrich von Hardenberg ou Barão de Hardenberg, mais conhecido pelo pseudônimo Novalis, foi um dos mais importantes representantes do primeiro romantismo alemão do final do século XVIII e um dos participantes da *Blaue Blume* [Flor Azul], um dos símbolos mais duráveis do movimento romântico.

³⁷ BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 411.

era médico-chefe ali durante a guerra e, embora nacional-socialista, não o haviam escorraçado dali [...] ³⁸

O narrador, então, prefere voltar às memórias da infância inicial no último livro, *Uma criança*. Dá um pulo sobre os anos de luta contra uma tuberculose pulmonar intratável – **uma intrusa** que marcaria todo seu trajeto como escritor, descrito especialmente nos livros *A respiração* e *O frio*. Essa **intrusa** aparece em forma de arranjo-desarranjo na física do corpo. A **intrusa**, ainda, pode ser lida como uma dobra ou o fim da segurança de se ter um corpo saudável, é aquilo que tira o narrador de Bernhard de seu eixo. Ela desestabiliza, trata-se de uma estrangeira, ela mesma, esse corpo estranho que o torna um estrangeiro. Segundo Jean-Luc Nancy: “O intruso se introduz à força, por surpresa ou por astúcia; em todo caso, sem direito e sem ter sido admitido de antemão. É indispensável que no estrangeiro haja algo de intruso, pois sem ele perde seu direito laboral.” ³⁹ Esse parece ser um dos motes principais destes dois volumes autobiográficos: o intruso não só mecânico [o pneumoperitônio], o aparelho que lhe introduzia ar nos pulmões, mas também o convívio de toda uma existência com um germe intratável e sua própria condição de estrangeiro exilado em si mesmo [excluído]:

Sob a data da instalação do meu pneumoperitônio lia-se *Pneumoper.* – estava feito. Ter um pneumoperitônio era algo extraordinário, muito singular, e era assim que eu me sentia; a quem quisesse saber, eu explicava o que era um pneumoperitônio, como era instalado e que preparativos eram necessários para tanto. Sabia também quais os efeitos e tinha conhecimento dos perigos resultantes. Uma vez injetado, o ar forçou e abriu passagem por todas as partes do meu corpo em que pôde penetrar; por baixo da pele, subiu-me até o pescoço e até abaixo do queixo, achei que ia morrer, sentia-me trapaceado, como uma cobaia na qual um novo engodo estava sendo testado. ⁴⁰

³⁸ BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 422.

³⁹ “*El intruso se introduce por fuerza, por sorpresa o por astucia; en todo caso, sin derecho y sin haber sido admitido de antemano. Es indispensable que en el extranjero haya algo del intruso, pues sin ello pierde su ajenidad.*” NANCY, Jean-Luc. *El intruso*. Tradução de Margarita Martínez. Buenos Aires: Amorrortu, 2006, p. 11.

⁴⁰ BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 474.

A doença, nesse contexto, também se apresenta como potência, não pelo dito [a doença em si não diz nada], mas pelo desarticular de um mundo saudável, produtivo. A contaminação é parte de um jogo de uma autobiografia que se revela impura, híbrida, que já nasce concebida pelo signo da enfermidade. A respiração falha penetra na escritura, o que nos faz pensar que talvez ela mesma seja responsável pelo fazer poético da repetição, ou um estilo quase asmático, algo muito semelhante ao que Benjamin descreve em relação a Marcel Proust: “Sua sintaxe imita o ritmo de suas crises de asfixia. Sua reflexão irônica, filosófica, didática, é sua maneira de recobrar o fôlego quando se liberta do peso de suas reminiscências.”⁴¹

Enquanto o último volume, *Uma criança*, se ocupa da constelação familiar, do nascimento e dos primeiros anos de vida da personagem do jovem Bernhard, os outros seguiram em outra direção, marcadamente cronológica, que privilegia as experiências em um internato nacional-socialista, entre o ano de 1943 e o fim da guerra, em Salzburgo, ou seja, ainda do auge glorioso do Terceiro Império até sua queda. Este palco alucinado de controle baseado em vigilância e punição é retratado, essencialmente, no relato sobre a escola de orientação nazista que posteriormente se travestiu em sua vertente católica.

Pensando dessa forma, dificilmente se trata de simples acaso o fato de o último volume escrito e publicado de sua autobiografia ser o menos melancólico, pois ele mostra suas primeiras recordações de infância, antes da entrada traumática na escola nacional-socialista, da experiência da Segunda Guerra [vista especialmente no livro *A causa*] e da doença intratável que o perseguiu por toda a vida. No Brasil, os cinco volumes têm o título único: *Origem*. No entanto, essa publicação reunida em um só volume pela editora Companhia das Letras optou pelo ordenamento do relato cronológico em detrimento da ordem de publicação. Trata-se aqui de uma normalização, recolocação da linearidade de história. A ordem enquanto força ou o estriamento de um espaço que se fazia liso, é a criação de fechamentos: parte-se de *Uma criança* e segue-se em direção à fase mais madura de Bernhard.

Uma das propostas desta tese é a análise de suas memórias pensando-as como um relato aberto, acima de tudo, como uma leitura crítica de uma história **não-linear**, cujas ruínas se estendem até o tempo

⁴¹ BENJAMIN, Walter. “A imagem de Proust”. In: *Mágia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas Vol 1. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 48.

do aqui e agora – **uma agoridade cheia de história** – de modo que Walter Benjamin surge como um imprescindível líquido teórico que banha esta análise. Inevitável e, talvez, urgente, o apelo ao pensamento do autor das *Passagens* para uma compreensão da questão da origem.

O *Ursprung* [origem] é, possivelmente, um dos conceitos mais importantes de seu trabalho crítico, peça central de seu prefácio epistemológico, abertura do livro *Origem do drama trágico alemão*. A origem coloca em cena um ritmo outro, uma dança às avessas, a saber, um movimento anacrônico, que se revela em forma de iluminação e ruptura. Ela questiona deste modo a história em sua forma *aufgehoben* [conservada, cancelada] e seu desenvolvimento na esteira de *Χρόνος* [*chrónos*].

Em *Fenomenologia do espírito*, Friedrich Hegel cria uma dialética não sintetizada, mas antes continuamente elevada a uma nova série de forças antinômicas. Para isso, adia constantemente a síntese. Neste ponto, habita uma espécie de promessa em sua forma de potência – a preservação de uma dada dialética e a sua elevação a uma nova forma, trazendo uma teleologia da transcendência, de modo que, quando falamos em *Aufhebung*, pensamos em remoção, conservação, aperfeiçoamento, progresso. A tarefa da filosofia seria de fato compreender a auto-supressão – sob a saída de luz das contradições internas. Hegel sugere um grande sistema filosófico em que o mundo, como *Geist* [espírito, intelecto], se encontraria em um **processo cronológico da história** de contínua superação. A teleologia proposta por ele será explicitada não somente pela análise da totalidade do universo, mas também pelos diversos processos e desenvolvimentos que o constituem, todos perpassados pela dialética, em que tendências antinômicas entram em contradição, resultando em uma síntese, mais perfeita e completa que as anteriores.

Nesta visão, na história, os movimentos dialéticos se sucedem. Não é difícil de entender que esta corrente de pensamento [a busca de um contínuo evolutivo da história e sua superação] vai de encontro à dialética benjaminiana e sua crítica a uma história progressista. Para tal, Benjamin evoca a pintura de Paul Klee, o *Angelus Novus*, em sua nona tese “Sobre o conceito de história”:

Há um quadro de Paul Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimento, ele vê uma catástrofe única, que

acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso.⁴²

A **origem** pode ser lida como o momento histórico capturado, um atravessamento da linha da história e sua iluminação. O conceito de origem de Benjamin não deve ser interpretado como a restauração de um momento primordial, em seu âmago, de uma história teleológica; ele se opõe não somente ao conceito bíblico de gênese⁴³, mas também ao de progresso e desenvolvimento linear da história. Ou, revelando a relação com a história, no conhecido “Prefácio epistemológico” em sua *Origem do drama trágico alemão*, em que Benjamin demonstra seu objetivo filosófico e metodológico:

Mas, apesar de ser uma categoria plenamente histórica, a origem (Ursprung) não tem nada a ver com gênese (Entstehung). “Origem” não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese. O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano do factual, cru e manifesto. O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado, como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado. [...] A origem, portanto, não se destaca dos dados factuais, mas tem a ver com a sua pré- e pós-história. Na dialéctica inerente à origem encontra a observação filosófica o registo das suas linhas mestras. Nessa dialéctica, em tudo o que é

⁴² BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: *Mágia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas Vol I*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 226.

⁴³ Nesta instância, fato que parece paradoxal para o pensamento de Benjamin: a complementaridade da visão materialista da história através da visão messiânica é a explicação para um pensamento que não é transcendente, mas assume um tempo de agora como modelo messiânico que abarca num resumo a história da humanidade. No mundo messiânico não há um espécie de *télos* a ser atingido, mas o que ocorre é essa suspensão do *continuum* da história.

essencial, a unicidade e a repetição surgem condicionando-se mutuamente.⁴⁴

E acrescenta:

Origem [Ursprung]- eis o conceito de fenômeno originário transposto do contexto pagão da natureza para os contextos judaicos da história. Agora, nas *Passagens*, empreendo também um estudo da origem. Na verdade, persigo a origem das formas e das transformações das passagens parisienses desde seu surgimento até seu ocaso, e a apreendo nos fatos econômicos. Estes fatos, do ponto de vista da casualidade ou seja, como causas-, não seriam fenômenos originários; tornam-se tais apenas quando, em seu próprio desenvolvimento - um termo mais adequado seria desdobramento - fazem surgir a série das formas históricas concretas das passagens, assim como a folha, ao abrir-se, desvenda toda a riqueza do mundo empírico das plantas.⁴⁵

Não podemos deixar de concluir que este é um conceito puramente histórico. O *Ursprung* sofre por sua precariedade, visto que, ao chegar a seu alvo, debilita-se com a perda do pulo, como a **rememoração através da repetição**. A origem sempre se esvai a cada nova reiteração, o que mostra, também, a impossibilidade de fechá-la e absolutizá-la. Pensando em sua forma vinculada à história, de acordo com Benjamin, a origem se afasta do que se entende por *Entstehung* [gênese], isso se pensarmos no fato de que ela não pode ser compreendida como o instante em que algo passa do nada à existência, mas como “algo que emerge do devir e desaparecer.”⁴⁶ Da mesma forma, o pulo às memórias de Thomas Bernhard se revela em sua contingência, em sua deficiência, visto que da memória só temos restos, fragmentos, ficções e fantasmas.

Fica sugerido em nossa análise, então, que Bernhard procura através de um *Ur-Sprung* [primevo-pulo], como metodologia de leitura da história, retornar à origem em sua *Origem*, ou à origem da origem em suas memórias, descartando, desta forma, os ditames progressistas de uma

⁴⁴ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 32.

⁴⁵ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 504.

⁴⁶ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p.32.

história linear dos eventos. Esta *Origem* bernhardiana é, portanto, aberta, dinâmica, móvel, não se deixa fechar por nenhuma tentativa de totalidade. É processo intermitente que impede qualquer modelo de fechamento, ou um projeto que, quando ameaça findar, aponta para outra direção, ou seja, para seu começo arqueológico, revelando-se, desta forma, como uma escritura enciclopédica.

Bernhard busca repetir, uma e outras vezes, e com isso impede a interrupção do relato. Onde deveria ser o fim, impõe a apresentação de um novo começo [aberto, livre]. Assim a história pode ser lida através de imagens e se repetir sempre cruzada pelas diferenças. Essa *Origem* pode ser entendida muito mais como *Ursprung*, explosão de constelações da história no tempo de aqui e agora, do que *Herkunft* [descendência], ou *Beginn* [começo]. Seu relato se revela como uma tentativa intempestiva de trazer imagens ao presente da escritura, passando por uma história inquieta, revolta, em ruínas, a ser lida criticamente no tempo de agora. É uma proposta de fuga ao tempo cronológico dos eventos. De acordo com Patrícia Dávalos, existe uma escolha linguística consciente de Bernhard que assegura a força dessas imagens dialéticas no momento presente, imagens de seus **perceptos** e **afectos**⁴⁷:

Essa continuidade e presença do passado no momento presente é visível também no uso constante de fórmulas como “ainda hoje” (*noch heute*), “até hoje” (*bis heute*), além do emprego de vários verbos de sentidos, os quais asseguram a força e vivacidade na lembrança das experiências vividas, as quais por sua importância impregnaram mesmo sentidos como audição e olfato, a tornar o passado sempre presente: quando passa pela rua Fanny-von Lehnert vê os mortos e ouve a voz desesperada dos parentes, sente o odor de carne humana [...] e ouve ainda o estalar dos canhões de bordo de aviões ingleses e vê ainda os mortos vitimados por tais tiros. [...] Se em Proust, para citar o exemplo clássico de junção sentido-memória, o processo de lembrança é acionado por um sabor, o biscoito *madeleine* molhado no chá o transporta à infância, em Bernhard o lugar da infância desencadeia uma lembrança tão poderosa que mobiliza seus sentidos: olfato, visão e audição não desencadeiam a memória, mas são mobilizados por esta. A associação com os sentidos auxilia ainda a intensificar a sensação da continuidade entre passado

⁴⁷ Gilles Deleuze e Félix Guattari irão propor em seu livro *O que é a filosofia* o conceito de **percepto** no lugar de percepção e **afecto** no lugar de afeto.

e presente, ou a mostrar a presença constante desse passado a todomomento na vida do autor [...].⁴⁸

Seus **perceptos** são sensações e percepções que vão além de um suposto sentido, são as captações da arte de Bernhard. Suas **afecções** não se sujeitam às identidades ou, constituem-se, de outra forma, como **corpos-movediços**, traços emaranhados em direção ao infinito, redes de desejos desejando o desejo:

O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações.⁴⁹

O texto bernhardiano apresenta uma origem e uma infância que não cessaram de acontecer, continuam sendo devires. E esse **devir-criança**⁵⁰ pode ser pensado como o movimento de desterritorialização absoluta [repetida e constante metamorfose]: “Não, uma criança para ser saudável, precisa ser curiosa e é necessário dar livre curso a essa curiosidade.”⁵¹ Tomar o devir-criança como ponto de partida significa deixar de pensar o processo de mudança temporal através das formas que dele resultam, ou seja, o andamento através do resultado, a circulação através do estático, a produção através do produto. Esta fuga do tempo cronológico dos eventos, em que o devir-criança busca o próprio processo deste mesmo devir, parece justificar a busca pela **origem**.

⁴⁸ DÁVALOS, Patrícia Miranda. *Ficção e Autobiografia - uma análise comparativa das narrativas de Thomas Bernhard*. 183 p. Dissertação de Mestrado – USP. São Paulo 2009, p. 58.

⁴⁹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?*. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995, p. 217.

⁵⁰ A história não surge somente como um modo de experiência, mas se revela também como uma série de condições de experimentar essa mesma experiência. Nela estão as condições e os resultados: o evento mesmo, a criação, o que Friedrich Nietzsche denominava de extemporâneo. Se de um lado encontramos o contínuo: a história, *chrónos*, os paradoxos e as maiorias, surge em outra via o descontínuo: o devir, *aión*, as linhas de fuga e as minorias. O devir é sempre minoritário. Um *événement* [acontecimento] cruza a história, a desmonta, a recria, faz explodir uma origem outra. DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?*. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

⁵¹ BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 44.

A partir desta esfera as crianças entram em um universo, delineando-o através de perguntas, passando por suas margens, recebendo estímulos e interagindo com o invisível, o inaudito, o impalatável, o imperceptível. Atribuem, assim, significação às coisas, desautomatizam o uso comum dos objetos, exercem, sem assim o saber, o papel daquele que cria. Ao entrar no mundo de significantes, entra-se na história, entra-se nesse *experimentum linguae*, visto que na linguagem ainda é possível fazer uma experiência.

A restauração de suas memórias lida pelo conceito de *Ursprung* benjaminiano não se dá de forma ilesa, mas mesmo assim se contenta com a ideia da impossibilidade de recuperação total. Jeanne Marie Gagnebin, comentando a questão do *Ursprung* de Benjamin, corrobora essa ideia em seu livro *História e narração em Walter Benjamin*:

A origem benjaminiana visa, portanto, mais que um projeto restaurativo ingênuo, ela é, sim, uma retomada do passado, mas ao mesmo tempo – e porque o passado enquanto passado só pode voltar numa não identidade consigo mesmo – abertura sobre o futuro, inacabamento constitutivo.⁵²

Inacabamento é porvir e não fechamento, é essa **abertura sobre o futuro**, de que fala Gagnebin, que irá, para Benjamin, acolher a chegada do Messias. Nesse sentido, a *Origem* de Thomas Bernhard dialoga com esse pensamento, visto que as memórias bernhardianas não se contentam com o simples relato passivo. Segundo Michael Löwy, acerca das teses “Sobre o conceito de história de Benjamin”:

O poder messiânico não é apenas contemplativo – “o olhar voltado para o passado”. É também ativo: a redenção é uma tarefa revolucionária que se realiza no presente. Não é apenas uma questão de memória mas, como lembra a tese I, trata-se de ganhar a partida contra um adversário poderoso e perigoso.⁵³

Esse adversário poderoso e perigoso para Bernhard, presumivelmente para Benjamin também é o discurso nacional-socialista. Sua tática de inoperância do mito nazista e suas reminiscências no presente tiram os grandes nomes da história e, em seu lugar, facultam a

⁵² GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 14.

⁵³ LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 53.

ocupação consciente em seus textos pelos oprimidos, os excluídos, a **comunidade de singularidades**: “Não havia nacional-socialistas em Scherzhauserfeld, ou será que havia? Os excluídos são excluídos também da política.”⁵⁴ Desse modo, temos que pensar aqui em uma autobiografia aberta, que, assim, apresenta resistência aos discursos totalizantes, uma escrita de si povoada de singularidades banidas.

Para apontar a complexidade da questão da comunidade, lembremos que Jean-Luc Nancy propõe repensá-la em termos distintos àqueles em que foi definida em sua origem cristã, religiosa. O filósofo propõe analisá-la em termos do comum, o que implica perceber a dificuldade de compreendê-la em seu caráter não dado, não disponível e, nesse sentido, o menos comum do mundo. Mesmo a comunidade inoperante, como a chama Nancy a partir de seus estudos de Bataille, com sua recusa dos estados-nação, partidos, assembleias, povos companhias ou fraternidades, deixava intocado esse domínio do comum e o desejo [e a angústia] do ser-comum que os fundamentalismos instrumentalizam crescentemente.

La Communauté désouvrée de Nancy, livro publicado no ano de 1983, se direciona ao **retorno da comunidade**. Envolve, sobretudo, a assimilação da própria crítica ao traço totalitário da comunidade e procura redimensionar o ideário que circunda a comunidade a partir do insucesso que lhe é característico. A **inoperância**⁵⁵ aponta para a ideia de uma comunidade **inativada, imobilizada**, para a comunidade e sua ausência, sua falta, comunidade essa que não pode mais carregar uma identidade estanque. Mas representa a afirmação da vida livre de barreiras ou identificações óbvias como gênero ou religião.

No final da década de 1980, Giorgio Agamben esboçará uma definição de seu conceito de comunidade, no conjunto de ensaios reunidos em *A comunidade que vem*, em que a classe do *quodlibet* [qualquer] será

⁵⁴ BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 287.

⁵⁵ NANCY, Jean-Luc. *La communauté désouvrée*. Paris: Christian Bourgois, 1999. Giorgio Agamben no livro *Homo Sacer* nos adianta que: “O tema do *desaevrement*, da inoperância como figura da plenitude do homem ao fim da história, que aparece pela primeira vez na crítica de Kojève sobre Queneau, foi retomado por Blanchot e Jean-Luc Nancy, que colocou como ponto crucial do seu livro sobre a comunidade inoperante. Tudo depende aqui do que se entende por **inoperância**. Esta não pode ser nem a simples ausência de obra nem uma forma soberana e sem emprego da negatividade. “O único modo de se compreender a inoperância seria o de pensá-la como um modo de existência genérica da potência [...]” AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer. Poder soberano e vida nua**. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p. 69.

problematizada. **O Qualquer**, de acordo com Agamben, não parte do princípio de que essa singularidade mostre relação na sua indiferença em relação à propriedade comum, mas apenas como seu ser se apresenta para si. Esta ideia foge ao conceito tradicional que insere esta singularidade em um comum. A comunidade se forma, então, segundo Agamben, a partir das singularidades e não de identidades fixas [em seu lugar o **sem-nome**]:

De onde provêm as singularidades quaisquer, qual é o seu reino? As discussões de S. Tomás sobre o limbo contêm os elementos para uma resposta. Segundo o teólogo, a pena a que estão sujeitas as crianças não batizadas, que morreram sem outra culpa que a do pecado original, não pode na verdade ser uma pena aflitiva, como é a do inferno, mas unicamente uma pena privativa, que consiste na perpétua ausência da visão de Deus.⁵⁶

O sem-nome, sem-documento, é, pois, um representante da **comunidade que vem**, é um membro **qualquer** que não deixa captar sua singularidade. Giorgio Agamben opera seu pensamento através da análise da figura do *Homo Sacer* pelo paradigma da inclusão pela exclusão, ou seja, para que a política se legitime, ela precisa do excluído ao qual tentará incluir [seja como for, também com a sua eliminação], o que possibilita o estado de exceção. O poder soberano é aquele que institui o estado de exceção, de modo a validar a norma àquele que foge da mesma: o banido ou o excluído, ou o próprio *Homo Sacer*. Segundo Agamben:

O homem sacro é, portanto, aquele que o povo julgou por um delito; e não é lícito sacrificá-lo, mas quem o mata não será condenado por homicídio; na verdade, na primeira lei tribunícia se adverte que ‘se alguém matar aquele que por plebiscito é sacro, não será considerado homicida’. Disso advém que um homem malvado ou impuro costuma ser chamado sacro.⁵⁷

Assim, a lei se destitui metamorfoseia-se e transforma-se para ser aplicada em uma nova lógica própria em nome de uma exceção que não se enquadra na norma, mas que precisa ser enquadrada de algum modo. Este é o grande paradigma político do ocidente: a inclusão pela exclusão: “Mas enquanto a exceção é, no sentido em que se viu, uma exclusão

⁵⁶ AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução de Antonio Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993, p. 13.

⁵⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. Poder soberano e vida nua*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p. 79.

inclusiva (que serve, isto é, para incluir o que é expulso), o exemplo funciona antes como uma inclusão exclusiva.⁵⁸

Quem são estes excluídos que surgem na escrita de si de Thomas Bernhard? São, por exemplo, os personagens do bairro miserável em Salzburgo, descritos, principalmente, no volume *O porão*. Falamos aqui do bairro de Scherzhauserfeld:

Salzburgo construíra naquela campina um conjunto habitacional barato e aniquilador, um bairro para seus excluídos, para os mais pobres, os mais negligenciados, os mais arruinados e, claro, os mais doentes e desesperados, para seu refugio humano, e o construíra tão longe para não ser confrontada com aquela gente [...]⁵⁹

Os representantes da comunidade de Bernhard, essas singularidades quaisquer, são os habitantes que povoam seu espaço autobiográfico, são esses homens infames que participam na construção de sua escrita de si. Estas singularidades maculadas passam sua comunicação pelo **não-lugar** que é o exemplo – conceito que escapa ao paradoxo de pertencer simultaneamente ao particular e ao universal – e não estão ligados por nada que lhes seja em comum, nenhuma identidade.

Sua comunidade circula, assim, na impossibilidade tácita de um projeto comunitário, mas mostra o **experienciar** dessa impossibilidade. Uma comunidade da qual ele mesmo gostaria de ser um membro: “[...] queria pertencer àquela comunidade, ainda que se tratasse da comunidade mais abominável e horrorosa que se possa conceber.”⁶⁰

Esse narrador é assim uma singularidade / original⁶¹, um resistente em busca de sua subjetividade, um integrante da comunidade que vem, que desarticula o poder da linguagem ao torná-la ausente e fazer ouvir seu

⁵⁸ AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer. Poder soberano e vida nua**. Tradução de Henrique Burigo. De Belo Horizonte: UFMG, 2002, p. 29.

⁵⁹ BERNHARD, Thomas. **Origem**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 239.

⁶⁰ BERNHARD, Thomas. **Origem**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 418.

⁶¹ Podemos, ainda, traduzir por singularidade o que Gilles Deleuze em *Crítica e clínica* chama de original: “Cada original é uma potente Figura solitária que extravasa qualquer forma explicável: lança flamejantes dardos-traços de expressão, que indicam a **teimosia de um pensamento** sem imagem, de uma questão sem resposta, de uma lógica extrema e sem racionalidade.” DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 85 [grifo meu].

silêncio. A teimosia do pensamento da escritura bernhardiana é o fazer poético [*poiesis*] de enfrentamento.

1.2 COMO CONTAMINA?

Parece-me ser uma questão inadiável, e, ao mesmo tempo, iminente, a problematização em torno da questão da escrita de si bernhardiana, pensando em verificar seu caráter aberto: o oposto de fechamento, de gênero absoluto, clausura. Não por acaso a escrita de si foi uma de suas escolhas preferidas de narrativa, paradoxalmente ao seu desejo de não as escrever; ele mesmo sabendo da impossibilidade de um relato fiel, verdadeiro. Neste sentido, o próprio Bernhard estava consciente:

Eu nunca quis escrever uma obra autobiográfica, eu tenho verdadeira rejeição a tudo que seja autobiográfico. [...] Eu disse para mim “eu não tenho muito tempo de vida. Por que não tentar escrever sobre minha vida até meus dezenove anos. Não como realmente foi – **não existe objetividade** –mas sim como eu a vejo hoje.”⁶² [grifos meus],

Memória, desta forma, é reconstrução, e não fidelidade a um suposto **como foi** que resta inalterado para todo o sempre. Para Thomas Bernhard, é indiscutível que a invenção seja a força motora de uma autobiografia – aquilo que a legitima. Ele prescinde desta forma do forjamento da linguagem em busca de verdade e propõe, em seu lugar, o falseamento:

O anseio pela **verdade**, como qualquer outro, é o caminho mais curto rumo ao **falseamento** e à **falsificação** de um fato. E escrever sobre uma época, um período de vida, um período de existência – não importa quão longínquo o período, quão breve ou longo ele tenha sido – é coletar centenas, milhares, milhões de **falsidades** e **falsificações** conhecidas daquele que escreve ou descreve como **verdade**, e nada além de **verdades**. [...] Descrevemos um objeto e acreditamos tê-lo feito em consonância com a

⁶²*Ich habe nie ein autobiographisches Werk schreiben wollen, ich habe eine echte Abneigung gegen alles, was autobiographisches ist. [...] Ich habe nicht mehr so lange zu leben. Wieso nicht versuchen, mein Leben bis zum Alter von neunzehn aufzuschreiben. Nicht so, wie es in Wirklichkeit war – Objektivität gibt es nicht -, sondern so, wie ich es heute sehe.* HÖLLER, Hans und HEIDELBERG-LEONARD, Irene (Hrsg.): *Antiautobiografie – Zu Thomas Bernhards „Auslöschung“*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1995, p. 13.

verdade e fielmente a ela, mas somos obrigados a constatar que não se trata de **verdade**.⁶³ [grifos meus]

Frequentemente, compara-se a relação de *Künstlichkeit* [artificialidade] da ficção bernhardiana e a suposta veracidade [ou fidelidade] de sua escrita de si. A crítica se pergunta sobre uma possível despedida da **artificialidade** em nome de um relato autobiográfico fiel à *biós*, como se a escrita de si, devido ao seu apego ao possível factual, e teor mais poético que mimético, destruísse, desmontasse essa *Künstlichkeit*. Schmidt-Dengler, no livro *Statt Bernhard. Über Misanthropie im Werk Bernhards*, questiona-se a respeito da possibilidade de uma suposta **poética da artificialidade** que atravessa também a autobiografia:

“Poética da artificialidade” para sua autobiografia? Será possível comprovarmos uma tendência antimimética em sua autobiografia? Irá ele recorrer ao tema da informação fracassada em sua autobiografia? Ou Bernhard se despediu com sua autobiografia da própria poética da artificialidade radical?⁶⁴

Apostamos em nossa tese de que não há abandono da artificialidade. A autobiografia assinada por Bernhard, como já vimos nos trechos anteriores, parece ignorar qualquer ideia de totalidade, de objetividade pura e de verdade, ou seja, se apoia na memória aliada à invenção. O que lhe resta emerge mais como um aceno, um sopro de veracidade, um gesto final de verdade que não consegue deixar de lado toda sua artificialidade e dissimulação.

Enquanto os seus romances, invariavelmente, retratam o impacto das forças destrutivas e a desintegração resultante de personagens

⁶³ BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 24. É interessante perceber, neste trecho, uma das características estilísticas mais marcantes da obra de Bernhard, a saber, sua estética da repetição, em que ele, notadamente repete um, ou mais vocábulos com o objetivo de fazer impregnar uma ideia, um conceito.

⁶⁴ „Poetik der Künstlichkeit“ für seine Autobiographie? Lässt sich eine antimimetische Tendenz auch an der Autobiographie feststellen? Wird das Motiv der scheiternden Mitteilung auch in der Autobiographie aufgegriffen? Oder hat Bernhard sich mit seiner Autobiographie von der eigenen Poetik der radikalen Künstlichkeit verabschiedet? SCHMIDT-DENGLER, Wendelin: Von der unbegründeten Angst, mit Thomas Bernhard verwechselt zuwerden. In: Schmidt-Dengler, Wendelin/ Huber, Martin (Hrsg.): *Statt Bernhard. Über Misanthropie im Werk Bernhards*. Viena: Verlag der österreichischen Staatsdruckerei, 1987, p. 8.

fictícios, os seus textos autobiográficos revelam-se no deslocamento constante de si mesmo, um processo que, no entanto, só é possível através do recurso à fantasia. Ao mesmo tempo, este modo autobiográfico representa uma tentativa de superar o impasse de seu ofício na medida em que esses textos ajudam a sustentar e reestruturar seu propósito ficcional.

É possível a leitura da arte que apresenta [e não representa] o mundo, mas que tenha pouca responsabilidade com sua contextualização histórica. Esta assertiva pôde ser problematizada por Bernhard visto que ele aponta constantemente para os pontos silenciados da consciência austríaca em sua obra de ficção. Isto nos faz pensar que essa suposta artificialidade também se revela permeada profusamente pela reflexão crítica da história. Em outro âmbito, mas não distante, temos uma autobiografia que evita ser impelida para o caráter factual dos eventos, que se recusam ao fechamento no sítio da verdade. O que, no entanto, não destruiria qualquer tipo de questionamento sobre a história, mas mostra a complexa relação entre artificialidade e autenticidade, que tanto pode ser discutida através de sua ficção quanto de sua autobiografia.

Não somente sua obra de ficção é tributária da [super] representação do nacional-socialismo para a fundamentação de uma prosa que reivindica atenção à história. Este mesmo contexto surge criticamente em sua escritura autobiográfica, em torno da infância de Bernhard e o recorte do período durante e posterior à Segunda Guerra. Em ambos os trabalhos, ficção e autobiografia, Bernhard é tido como um autor escandaloso. Joseph Moser descreve os escândalos literários de Bernhard como uma espécie de "diálogo com o público" e vê uma interação entre os textos que causam escândalo do autor e os escândalos conectados, os quais por sua vez, "causam influência sobre os textos".⁶⁵

Assim, é possível falar de contaminação entre a ficção e os dados autobiográficos em vários textos.⁶⁶ É o caso de *Extinção: uma derrocada*,

⁶⁵ „Dialog mit der Öffentlichkeit“ und „einen Einfluss auf die Texte nehmen“. MOSER, Joseph W: „Literaturskandal als Dialog mit der Öffentlichkeit. Der Fall Thomas Bernhard“. In: Stefan Neuhaus u. Johann Holzner (Hg): *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007, p. 503.

⁶⁶ Um exemplo é a obra de ficção *Ja [Sim]*, de 1978. É o que aponta Hans Höller em seu livro crítico, *Thomas Bernhard*: “O volume de prosa *Ja* também pode ser interpretado como uma obra atravessada por elementos biográficos de Bernhard, que fazem referência à fase de sua vida relacionada à atividade no campo e ao tempo do trato amigável com a realidade do comerciante Karl Hennemair e sua família.” *Den Prosaband Ja kann man vor allem aber als Bernhards biographischen Rückblick auf die Phase seiner eigenen Bautätigkeit und die Zeit des freundschaftlichen Umgangs*

último romance de Bernhard a ser publicado, que pode ser analisado também como um projeto autobiográfico, ou anti-autobiográfico, como preferem alguns críticos: “A anti-autobiografia é levada até as últimas consequências, até a extinção do narrador”⁶⁷ Nele é evocada a fuga desesperada desse **eu** difuso e a necessidade de extinção do sujeito e sua origem [através do pulo original] como redenção do sentimento de culpa por Auschwitz:

A Extinção: uma derrocada de Thomas Bernhard se inscreve nessa linha da modernidade destrutiva. Ela explora a destruição do antigo, a ruína dos comportamentos invadidos e mostra, ao mesmo tempo, a incapacidade de um **eu** de poder realizar uma linguagem e um mundo novo com a extinção radical do “complexo de origem” histórico e biográfico.⁶⁸

1.3 ABERTURA INDECIDÍVEL

Esses dois posicionamentos são conflitantes entre si: de um lado a análise dos escritos de si, perpassados pela investigação fiel entre vida [*βίος*] e *grafia* [*γραφία*] do mesmo, o mesmo de si [*αυτός*]. De outro, o posicionamento de Bernhard, que aposta nos seus escritos autobiográficos como **máscara autobiográfica**:

As máscaras de Bernhard têm certamente sua origem nas experiências de infância e doença. Ele é extremamente sensível graças a essas primeiras lesões; através das encenações, ele pode escapar dos ataques a sua pessoa, o que o torna menos vulnerável. Ele sofre extremamente seja devido ao grande número de cartas difamadoras ou às polêmicas públicas.

mit dem Realitätenhändler Karl Hennetmair un seiner Familie lesen. HÖLLER, Hans: **Thomas Bernhard**. Reinbek bei Hamburgo, Rowohlt, 1993, p. 94.

⁶⁷ *Die Antiautobiografie wird darin bis zur letzten Konsequenz getrieben – bis zur Auslöschung des schreibenden Ich.* HÖLLER, Hans und Heidelberg-Leonard, Irene (Hrsg.): **Antiautobiografie – Zu Thomas Bernhards „Auslöschung“**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1995, p.7.

⁶⁸ *Thomas Bernhards Auslöschung. Ein Zerfall schreibt sich ein in diese Linie der destruktiven Moderne; sie betreibt die Zerstörung des alten, das Zerfallen der überkommenen Verhältnisse, und zeigt zugleich die Unfähigkeit eines Ich, mit der radikalen Auslöschung des biographischen und historischen “Herkunftscomplexes” eine neue Sprache und eine neue Welt verwirklichen zu können.* HÖLLER, Hans und Heidelberg-Leonard, Irene (Hrsg.): **Antiautobiografie – Zu Thomas Bernhards „Auslöschung“**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1995, p. 7.

Muitos desses insultos tangem à mistura de autor e personagem literário.⁶⁹

O que impõe algumas perguntas: como são os tradicionais conceitos relevantes em torno da análise da escrita de si? Que funções eles assumem diante de uma estética da produção autobiográfica de Bernhard, que se mostra aberta e fugidia? Por que essa postura do autor de *Frost*?

É proposta desta tese a investigação deste posicionamento, da escolha consciente por uma autobiografia aberta, não entendida como gênero; um trato das memórias bernhardianas que consiga deslizar por qualquer tentativa de fechamento, verdade absoluta, visão de mundo, cosmovisão. É, acima de tudo, a leitura de uma história que ainda pulsa no presente e luta para sair de seu casulo. Trata-se de uma autobiografia lida como máscara, ou, como **des-figuração**, que transita no **indecidível**.

Não há um compromisso formal em relação à estrutura ou o gênero, de modo que a linguagem circula pelas margens, bordas, ou até mesmo pelo fora. Assim, é necessário a leitura da escrita de si **des-figurada** de Thomas Bernhard aliada ao pensamento da desconstrução de Jacques Derrida, para verificarmos a posição da autobiografia dentro dessa lógica de revelações indecidíveis imposta por sua autobiografia. Mas o que podemos entender por indecidível no pensamento derridiano?

O indecidível não é somente a oscilação ou a tensão entre duas decisões. Indecidível é a experiência daquilo que, **estranho, heterogêneo** à ordem docalculável e da regra, deve entretanto – é dever que é preciso falar –entregar-se à decisão impossível, levando em conta o direito e a regra. Uma decisão que não enfrentasse a prova do indecidível não seria uma decisão livre, seria apenas a aplicação programável ou o desenvolvimento contínuo de um processo calculável. Ela seria, talvez, legal, mas não seria justa.⁷⁰ [grifos meus]

⁶⁹ *Bernhards Maskenspiel hat sicherlich seinen Ursprung in den Erfahrungen von Kindheit und Krankheit. Durch die frühen Verletzungen ist er hochsensibel, im Rollenspiel kann er sich dem Zugriff auf seine Person entziehen und ist dadurch weniger verletzbar. Unter den ständigen Angriffen auf seine Person, ob in öffentlichen Polemiken oder einer Unzahl von diffamierenden Briefen, leidet er enorm. Viele dieser Beleidigungen beruhen auf der unzulässigen Vermischung von Autor und literarischer Figur.* HOELL, Joachim: **Thomas Bernhard**. Munique: Dtv, 2003, p. 118.

⁷⁰ DERRIDA, Jacques. **Força de lei: o fundamento místico da autoridade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 46-47.

O que é essa *Origem* indecidível impressa no título da tese e qual sua relação com a desconstrução de Derrida? Em sua *Gramatologia*, Derrida critica o pensamento ocidental em sua forma mais **fechada**, dicotômica e limitada: o *logos* – entenda-se aqui a razão da maneira mais maquina – a centralidade da *phoné*, das ideias, dos sistemas de pensamento, ou matérias inalteradas, fixadas no tempo. As verdades logocêntricas – **a metafísica da presença** [termo cunhado por ele] – representam o dispositivo que limita o jogo da pluralização e alucinação dos sentidos. Neste livro, Derrida se dedica, essencialmente, à desconstrução dos alicerces aparentemente inabaláveis da metafísica ocidental, mostrando a falibilidade dos binômios clássicos como **natureza x cultura, presença x ausência, significante x significado**. De início, no capítulo intitulado “Linguística e Gramatologia”, arma seu trabalho desconstrutivo em torno do estruturalismo, tomando como base o *Curso de Linguística Geral* de Ferdinand de Saussure:

Derivada porque *representativa*: significante do significante primeiro, representação da voz presente a si, da significação imediata, natural e direta do sentido (do significado, do conceito, do objeto ideal ou como se queira). Saussure retoma a definição tradicional da escritura que já em Platão e em Aristóteles se estreitava ao redor do modelo da escritura fonética e da linguagem de palavras.⁷¹

Ao definir a escritura como exterior, o **fora** da estrutura, Saussure privilegia as oposições baseadas na *phoné*, do tipo significante x significado, interno x externo, realidade x imagem, presença x ausência, que obliteram as manifestações disseminatórias da linguagem. Derrida assume sua postura teórica da escritura. O que lhe interessa, então, é esse de fora que vem incomodar a estrutura do jogo pré-estabelecido e limitado pela linguística estruturalista. Sua crítica se volta para o pensamento fundado no *logos*, fechado no autoritarismo de um código patriarcal que não tem legitimidade, ou seja, as ideias aprisionadas pela *phoné* a serviço de um *logos* dominante, cristalizado, **limitante**. Jacques Derrida propõe, então, o conceito de *différance* [escrito com a letra **a**, no lugar do **e**] com o objetivo de mostrar a debilidade da *phoné*. *Différance* é um jogo com a palavra francesa *différer*, que tanto pode significar **diferir** [postergar] em termos diacrônicos, quanto diferenciar, ou seja, volta-se para uma temporalização, para atividade, para a *phoné*, para uma origem arcaizante. A linearidade se desprende e se esvai:

A norma linear não pode jamais impor-se de maneira absoluta pelas mesmas razões que, de seu interior, limitaram o fonetismo gráfico. Agora os conhecemos:

⁷¹ DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 37.

estes limites surgiam, eles abriam o que acabavam e nós já os nomeamos: discricção, diferencia, espaçamento. A produção da norma linear pesou, portanto, sobre estes limites e marcou os conceitos de símbolo e de linguagem. Deve-se pensar conjuntamente o processo de linearização, tal como Leroi-Gourhan o descreve numa vasta escala histórica e a crítica jakobsoniana do conceito linearista de Saussure. A “linha” representa apenas um modelo particular, qualquer que seja seu privilégio. Este modelo veio a ser modelo e conserva-se, enquanto modelo inacessível. Se se dá por aceito que a linearidade da linguagem não prescinde deste conceito vulgar e mundano de temporalidade (homogênea, dominada pela forma do agora e pelo ideal do movimento contínuo, reto ou circular), que Heidegger mostrou determinar do interior toda a ontologia, de Aristóteles a Hegel, a medição da escritura e a desconstrução da história da filosofia tornam-se inseparáveis.⁷²

A escritura se mostra no presente e, pertinentemente, constituem suas linhas sistemas não-lineares de significação. A escritura já havia sido deslocada para seu cárcere na Antiguidade Clássica. No diálogo *Fedro*, Platão aponta para a escritura como um mal, uma subversão do real, um perigo para a formação de sua *πόλις* [*pólis*]. A linguagem escrita se revela perigosa, porque teria o poder de igualar mediocres a sábios e sofistas: pela e na escrita qualquer um – **uma singularidade qualquer** – poderia mostrar erudição, de modo que todos poderiam ser sofistas. A escritura também possibilita o desvario dos sentidos e suas interpretações, que mascaram ou corrompem o mundo real, ou seja, a escritura é um mal, um simulacro maldito da linguagem falada, da *phoné*. Um mal para Platão, a escritura surge como um meio, através do qual Derrida irá **con-fiar** seu pensamento crítico.

Neste sentido, devemos pensar, também, a questão da **origem** em Thomas Bernhard, a partir da *différance* de Jacques Derrida, não como uma origem plena, mas sim como o **borramento** da origem – espaço a ser preenchido em um campo imanente, em que as diferenças jogam. Trata-se aqui de uma *Origem* lida como *différance* e não como conceito fechado, tampouco como apenas palavra, mas aquela que questiona a

⁷² DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 107.

autoridade de uma origem absoluta, de um ponto de partida incontestável – um *logos* supremo, matricial, de onde tudo se origina.

A autobiografia de Thomas Bernhard, sua *Origem*, nesta lógica, revela-se como *différance*, é origem da origem, indagadora de uma origem matricial: oscila neste limbo de possibilidades significativas; não é um gênero, visto que passeia fugazmente no campo do indecidível – não se conforma simplesmente com o binômio ficção x verdade, ou, dito de outra forma é “um espaço biográfico aberto à multiplicidade, em que cada presente da atualidade –do relato– se desenha sobre a tendência das genealogias narrativas, sobre a temporalidade da própria vida, das vida dos outros, *da vida* em geral.”⁷³

A *différance* é um arqui-conceito que se lança e questiona o próprio saber histórico positivista, ou a lógica de progresso da modernidade, perpassada por *chrónos*; poderia ser lida também pelo *Ursprung* benjaminiano e sua leitura de tempos intensos da história. Didi-Huberman, ao pensar sobre a questão da **aura** em Benjamin, diz: “Mas é preciso precaver-se de toda acepção trivial quanto a essa **origem**: [grifo meu] só a nomeio assim porque ela já é desdobrada, justamente, ou *différance*.”⁷⁴

A reprodução da obra de arte se relaciona com a sua autenticidade. Para Benjamin, por mais perfeita que fosse a cópia, seria impossível igualar-se à obra de arte original, ou seja, uma obra reproduzida não capta totalmente o *Jetztzeit* [tempo de aqui e agora], proposto por Benjamin, de uma obra de arte. Já a reprodução técnica possui maior autonomia do que a reprodução manual, por isso, para ela, o objeto não necessita ser reproduzido exatamente como foi concebido *a priori*. Segundo Benjamin, a **aura** é “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja.”⁷⁵ O que quer dizer que os princípios determinantes para o fim da aura estão ligados ao movimento das massas e sua vontade de

⁷³ *un espacio biográfico abierto a la multiplicidad, donde cada presente de la actualidad – del relato – se dibuja sobre el trasfondo de las genealogias narrativas, sobre la temporalidad de la propia vida, de las vidas de los otros, de la vida em general.* ARFUCH, Leonor. “Cronotopías de la intimidad”. In: ARFUCH, Leonor [compiladora]. *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Paidós, 2005. p. 250.

⁷⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 170.

⁷⁵ BENJAMIN, Walter. “Pequeno ensaio sobre a fotografia”. In: *Mágia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas Vol 1*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 101.

consumo, de modo que elas, desejosas por possuir os objetos, acabam se aproximando deles, determinando o fim da aura da obra de arte.

A *différance* remete para um diferir como modalidade tempo-espacial, ou seja, não pode ser pensada pela lógica da metafísica da presença, tendo em vista que dentro de seu mutismo, sua confusão fonética – *différence-différance* – consegue jogar no campo da presença x ausência. Nesse espaçamento, intervalo, espaço aurático benjaminiano, cria uma cadeia de disseminações de sentido, em que se apresenta, deste modo, o traço

O movimento da significação só é possível se cada elemento do ‘presente’, que aparece na cena da presença, se relaciona a outra coisa que não ele mesmo, conservando nele a marca do elemento passado e deixando-se já escavar pela marca de sua relação com o elemento futuro, o *traço* não se relacionando menos com o que chamamos futuro que com o que chamamos passado, e constituindo o que chamamos presente por essa relação mesma com o que não é ele: absolutamente não ele, isto é, nem mesmo um passado ou um futuro como presentes modificados. É preciso que um intervalo o separe do que não é ele para que ele seja ele mesmo, mas esse intervalo que o constitui como presente deve também no mesmo movimento dividir o presente nele mesmo, partilhando assim, com o presente, tudo que se pode pensar a partir dele, isto é, tudo que é, em nossa língua metafísica, singularmente a substância ou o sujeito. Esse intervalo que se constitui, que se divide dinamicamente, é o que se pode chamar *espaçamento*, devir-espaço do tempo ou devir-tempo do espaço (*temporização*). [...] Não sendo o traço uma presença mas o simulacro de uma presença que se separa, se desloca, se remete, não tem propriamente lugar, o *apagamento* pertence à sua estrutura.⁷⁶

É, pois, nesse limiar de pensamentos que o conceito de traço dialoga com a questão aurática benjaminiana, se pensarmos, também, que ambos estão imbricados na questão da memória e origem. A aura, dentro deste espaçamento, provoca “um olhar que deixaria à aparição o tempo de se desdobrar como pensamento, ou seja, que deixaria ao espaço o

⁷⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 204-205.

tempo de se retramar de outro modo, de se reconverter em tempo.⁷⁷ Ou seja, a aura se revela, sobretudo, a partir de seu poder de memória. Ora, esse espaço não é nada mais que o traço⁷⁸, desejoso por doação de sentido.

O pulo original às memórias autobiográficas de Thomas Bernhard não representa uma volta saudosista de um passado quase perdido, tampouco é restauração do idêntico esquecido, mas é um apelo à diferença, um ensaio extemporâneo de desvelamento de uma suposta origem absoluta – *Beginn* [começo] fechado e apreensível ou *Entstehung* [gênese]. É um recurso do sujeito cognoscente, apelo a uma avaliação crítica da memória do que resta do nacional-socialismo e de sua ideologia totalitária de fechamento.

Não estamos aqui em busca de certezas, em busca de uma *Weltanschauung*. Esta *Origem* opera em busca de uma **abertura** do *continuum* da história, mediado pela escrita de si de Bernhard, contrapondo-se ao tempo homogêneo e vazio da sucessão cronológica dos eventos.⁷⁹ Portanto, o trabalho que nos cabe aqui é arquitetar uma regressão arqueológica, para que surja um campo de forças, em uma batalha, que possa ser constantemente alimentado por essa *arché*:

A arqueologia remonta o curso da história a contrapelo, assim como a imaginação remonta a biografia individual. Ambos representam uma força regressiva, no entanto, não retrocede, como a neurose traumática, até uma origem que permanece indestrutível, mas, pelo contrário, até ao ponto em que, de acordo com a temporalidade do futuro anterior, a história (individual ou coletiva) se faz pela primeira vez acessível.⁸⁰

⁷⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 149.

⁷⁸ Mais adiante trataremos com mais cuidado desse arquiconceito, o traço.

⁷⁹ Neste sentido, Susana Kampf Lages, em seu livro *Walter Benjamin: Tradução & Melancolia*, acrescenta: “Só é possível uma compreensão autêntica da origem se nela estiver implicada uma dimensão histórica; e essa dimensão histórica assinala uma inelutável posterioridade. É por isso que a ideia de rememoração do passado em Benjamin não constitui sua recuperação tal como foi, mas sim sua presentificação atualizadora e transformadora.” LAGES, Susana Kampf. *Walter Benjamin: Tradução & Melancolia*. São Paulo: Edusp. 2007, p. 194.

⁸⁰ *La arqueología remonta el curso de la historia a contrapelo, así como la imaginación remonta la biografía individual. Ambas representan una fuerza regresiva que, sin embargo, no retrocede, como la neurosis traumática, hacia una origen que permanece indestructible, sino –por el contrario– hacia el punto en el cual, según la temporalidad del futuro anterior, la historia (individual o colectiva) se hace por primera vez accesible.* AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum. Sobre el*

Não há registros de que Bernhard tenha lido Derrida até porque em várias declarações, ele afirmava categoricamente o seu pouco apreço pela literatura/cultura francesas [Bernhard preferia os autores e pensadores russos]. No entanto, a crítica que sugere um possível diálogo entre os dois é vasta: Franz Eyckeler, discutindo o tema em seu livro *Reflexionspoesie. Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards*, sugere paralelos entre a escrita bernhardiana e a operação desconstrucionista de Jacques Derrida:

Não pela primeira vez, também pode ser visto no presente estudo de Bernhard que aqui começa a guinada: no lugar da **linguagem cotidiana**, entra em cena, nos textos de Bernhard, o evento. O substancial nesses textos é a sua ausência de substância como sujeito. Lembre-se, não se trata de falta de substância como algo negativo. Mas insubstancialidade, **diferença**, acidente como um sujeito positivo. Se fosse para levar estas coisas em consideração no sentido aproximado como objetos das "ciências duras", continuariam a ser – esta é a minha tese – apenas o aparato conceitual teórico da chamada **desconstrução**. Os paralelos entre os textos de Bernhard, seus preceitos, e acima de todos os seus métodos formais com as **preocupações** da desconstrução na variante de Jacques Derrida e Paul de Man são incríveis.⁸¹ [grifos meus]

método. Tradução de Flavia Costa e Mercedes Ruvitoso. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010, p. 144.

⁸¹*Nicht zum ersten Mal zeigt sich auch in dieser vorliegenden Studie über Bernhard, dass sie ins Schlingern gerät, wenn versucht wird dasjenige in „Alltagssprache“ zu übersetzen, was in Bernhards Texten geschieht, sich vollzieht, Ereignis ist. Das Substantielle an diesen Texten ist ihre Substanzlosigkeit als Gegenstand. Wohlgemerkt: Nicht etwas ihre Substanzlosigkeit als Negativum. Sondern Substanzlosigkeit, Differenz, Akzidenz als positives Sujet. Wollte man diese Dinge im angenährten Sinne wie Gegenstände der „hard sciences“ fassen, bliebe einem – dies meine These – nur das theoretische Begriffsinstrumentarium des sogenannten „Dekonstrutivismus“. Die Parallelen zwischen Bernhards Texten, ihren Sujets und vor allem ihrer formalen Verfahren mit dem „Anliegen“ des Dekonstrutivismus in der Variante Jacques Derridas und Paul de Mans ist verblüffend.* EYCKELER, Franz. *Reflexionspoesie. Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards*. Berlim: Schmidt, 1995, p. 234-235.

Manfred Jurgensen⁸² descreve a escritura bernhardiana como **construção de desconstrução**. Michael Baum é conclusivo ao interpretar a relação entre Thomas Bernhard e Jacques Derrida, levando a discussão ao campo conceitual da amizade. No livro *Überleben in Freundschaft* [*Sobrevivência na amizade*], publicado em 2011, declara:

Os textos de Jacques Derrida e de Thomas Bernhard são marcados por um triste amor pela amizade que não a conhece ou reconhece sem dizer adeus a ela inteiramente de seus paradoxos e promessas impagáveis. Sua escrita pós-metafísica e processos de pensamento estão localizados em um espaço que se volta para o esplendor da antiga ideia de amizade, o **verdadeiro**, a perfeita harmonia dos amigos, a indestrutibilidade da ideia de amizade [como a mais sensual, a mais promissora expressão do pensamento metafísico], as razões e a coroação da convivência humana postulados pela amizade.⁸³ [grifo meu]

Ora, ao tocar o assunto da amizade, Michael Baum está privilegiando uma das obras de ficção de caráter autobiográfico, a já mencionada *O sobrinho de Wittgenstein*. O **indício** é uma passagem desta estranha composição memorial que aqui aparece:

A mente não pode se desenvolver no **campo**; só pode se desenvolver na **cidade**, só pode se desenvolver na cidade, apesar disso, hoje todo mundo foge da **cidade** para o **campo**, porque as pessoas são basicamente muito indolentes para usar as mentes, às quais a **cidade** faz as maiores exigências, e assim elas escolhem morrer rodeadas pela natureza, admirando-a sem conhecê-la, em vez de aproveitar todos os benefícios que a **cidade** tem a oferecer, os quais aumentaram e se multiplicaram quase que milagrosamente durante anos, e nunca tanto quanto

⁸² JURGENSEN, Manfred: *Thomas Bernhard. Der Kegel im Wald oder die Geometrie der Verneinung*. Beim Frankfurt am Main: Peter Lang, 1981. p. 40.

⁸³ *Thomas Bernhards und Jacques Derridas Texte sind geprägt von einer traurigen Liebe zur Freundschaft, die deren Paradoxien und unabgeleitete Versprechen kennt oder anerkennt, ohne sich gänzlich von ihr zu verabschieden. Ihre postmetaphysischen Schreib- und Denkverfahren sind situiert in einem Raum, der eine Verbindung aufweist hin zum Glanz des alten Freundschaftsbegriff, der die vollkommene Übereinstimmung der Freunde, die Unzerstörbarkeit der „wahren“ Freundschaftsidee [als sinnlichste, verheissungsvollste Ausprägung metaphysischen Denkens], die Begründung sowie die Krönung des menschlichen Zusammenlebens durch Freundschaft postuliert.* BAUM, Michael. **Überleben in Freundschaft: Thomas Bernhard/Jacques Derrida**. Viena: Passagen, 2011, p. 14.

como nos anos recentes. Eu sei o quanto o **campo** é *entediante*, e sempre que possível fujo dele para alguma **cidade** grande – não importa como ela se chame ou quanto ela seja feia – o que sempre me faz bem, cem vezes mais que o campo.⁸⁴ [grifos meus]

E se há uma grande ironia nessa repetição alucinada, em que as palavras **campo** e **cidade** vão delineando o cérebro vertiginosamente, é o fato de que nessa época, em que são descritas as memórias em *Wittgensteins Neffe*, os dois personagens, tanto Paul como o narrador [suposto Bernhard], moravam numa espécie de **entre-lugar**, ou, ainda seguindo nossa lógica, nas *Grenzen* [limites], nem campo, nem cidade, viviam num limite dos limites, na margem entre Viena e o campo, palco em que se desenvolve a história.

Não podemos deixar de destacar, deste modo, o conceito de **entre-lugar** de Silviano Santiago, que propõe não somente uma revisão do que foi o modernismo no Brasil, mas também impõe algumas questões em seu livro *Uma literatura nos trópicos*, em especial no texto “O entre-lugar do discurso latino-americano” Na década de 1970, ao invés de recorrer aos pensadores sociais ou teóricos da literatura, Santiago almejava compreender o lugar ocupado pelo discurso literário latino-americano, em relação ao europeu, não mais a partir da perspectiva de que o europeu seria a fonte e a influência dos textos latino-americanos, mas abordando o modo como o discurso literário latino-americano reescrevia o já-escrito:

A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo. Em virtude do fato de que a América Latina não pode mais fechar suas portas à invasão estrangeira, não pode tampouco reencontrar sua condição de “paraíso”, de isolamento e de inocência, constata-se com cinismo que, sem essa contribuição, seu produto seria mera cópia – silêncio –, uma cópia muitas vezes fora da moda, por causa desse retrocesso imperceptível no tempo, de que fala Lévi-Strauss. Sua geografia deve ser uma geografia de

⁸⁴ BERNHARD *apud* PERLOFF, Marjorie. “Jogos-Limite: As Ficções de Wittgenstein por Thomas Bernhard e Ingeborg Bachmann”. In: *A Escada de Wittgenstein: a Linguagem Poética e o estranhamento do Cotidiano*. Tradução de Elisabeth Rocha Leite; Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p. 183-184.

assimilação e de agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência.⁸⁵

Silvio Vietta⁸⁶ notou acertadamente que a desconstrução elaborada por Bernhard representa o funcionamento do literário através da paródia, da sátira, da ironia, da estética do feio e do fragmento, ou seja, características que são comumente atribuídas a sua obra, de modo que seus textos possam ser entendidos como uma **comédia desconstrutiva**.

Peter Kahrs argumenta, em uma publicação do ano 2000, *Thomas Bernhards frühe Erzählungen. Rhetorische Lektüren*, que Bernhard formula uma poética do indício descontínuo⁸⁷, surgindo principalmente nas obras de cunho ficcional. O ceticismo em relação à **verdade da rememoração** seria uma característica singular do projeto autobiográfico. Ele também afirma que no “momento em que Thomas Bernhard, em meados dos anos setenta, começa a escrever suas memórias de infância, ele reflete em parênteses repetidamente sobre a tendência de imaginação, fantasmagorização, que é inseparavelmente conectada ao projeto autobiográfico.”⁸⁸

Comum a toda essa crítica é a análise pelo viés desconstrucionista da obra de Bernhard, sobretudo em torno de sua ficção ou sua obra ficcional contaminada de referências memoriais. Bernhard foge do terreno de uma retórica tradicional através das figuras de um *tropos* de ornamento e transferência de significado, mostrando uma forma de problematização, de questionamento sobre a própria linguagem [seu falseamento] através de sua repetição estilística: “O mundo artificial produziu o homem artificial. O mundo artificial produziu o homem

⁸⁵ SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino americano. In: *Por uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependênciacultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 18

⁸⁶ VIETTA, Silvio: *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*. Stuttgart: Metzler, 1992, p. 195.

⁸⁷ KAHRS, Peter. *Thomas Bernhards frühe Erzählungen. Rhetorische Lektüren*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000, p. 29.

⁸⁸ *Als Thomas Bernhard Mitte der siebziger Jahre damit beginnt, seine Jugenderinnerung zu notieren, reflektiert er in Einschüben immer wieder über die Tendenz zur Verfälschung, die mit dem autobiographischen Projekt unlösbar verbunden ist.* KAHRS, Peter. *Thomas Bernhards frühe Erzählungen. Rhetorische Lektüren*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000, p. 30.

artificial, o homem de artifício o mundo de artifício e vice-versa. Mais nada é natural [...]”⁸⁹

Não obstante o fato de esta ser uma crítica que se ocupou predominantemente com sua obra de ficção, o que se pretende aqui é seu **descentramento**, é também inserir sua autobiografia no inquietante jogo da máquina de indecidibilidade, se pensarmos que ficção e autobiografia se tocam e se contaminam, sobretudo pelas margens infectadas de certeza e seu inverso, e este último não permite sua clausura em um gênero fechado.

1.4 MÁSCARAS DE SI

Juan José Saer, em seu texto “O conceito de ficção”, afirma que “a verdade não é necessariamente o contrário da ficção, e que quando optamos pela prática da ficção não o fazemos com o propósito obscuro de tergiversar a verdade.”⁹⁰ É questionável, e sempre discutido, o conceito de ficção inseparável de seu suposto antagonismo: a verdade. Mas onde reside a problemática em nossa tese? Sobretudo, na análise da escrita de si de Thomas Bernhard, reside na verificação da verdade pura – apelo meramente científico, das informações contidas no texto – com os dados do autor [uma autoridade que aqui já surge morta].

A ficção não carece de verificação, do mesmo modo que em uma autobiografia não se faz necessária a busca de fatos verdadeiros ou fictícios da vida do autor: não há meios de se comprovar a veracidade do relato de vida. É o que Silviano Santiago parece perceber através deste tipo de amálgama indivisível e, ao mesmo tempo, impuro, entre o discurso autobiográfico e a ficção:

Não contam mais as respectivas purezas centralizadoras da autobiografia e da ficção; são os processos de hibridização do autobiográfico pelo ficcional e vice-versa, que contam. Ou melhor, são as *margens* em constante contaminação que se adiantam como lugar de trabalho do escritor e de resolução dos problemas da escrita criativa.⁹¹

⁸⁹ BERNHARD, Thomas. *Extinção: uma derrocada*. Tradução de José Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 94.

⁹⁰ SAER, Juan José. “O conceito de ficção”. Originalmente publicado em *Punto de vista* 40, Buenos Aires, jul-set, 1991, p. 2. Tradução de Joca Wolff. Em *Sopro*: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n15.pdf> Acesso em 27 de março de 2013.

⁹¹ SANTIAGO, Silviano. Meditação sobre o ofício de criar. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 18, n. 01, p.173-179, 01 jul. 2008. Disponível em:

Não delimitar fronteiras absolutas: esta assertiva pode ser lida pelo pensamento derridiano e sua desconstrução dos centros e origens inabaláveis, entrando em seu lugar a contaminação pelas margens: elimina-se o centro, a origem e em seu lugar entram as margens contaminadoras. Silviano Santiago faz, desse modo, uma referência à leitura de Derrida acerca dos movimentos impuros que atravessam filosofia, literatura, tirando-os das tradicionais classificações estanques impostas pela cultura metafísica do Ocidente.

Em suas *Margens da filosofia*, Derrida aponta para a necessidade de uma leitura do texto filosófico perpassado por sua veia literária, o que quer dizer, não delimitar arestas entre filosofia e literatura, pensar o texto filosófico como uma espécie de gênero literário outro:

Uma tarefa então é prescrita: estudar o texto filosófico na sua estrutura formal, na sua organização retórica, na sua especificidade e diversidades de seus tipos textuais, nos seus modelos de exposição e produção – para além daquilo que outrora se chamava os gêneros - no espaço também das suas encenações e numa sintaxe que não seja apenas a articulação dos seus significados, das suas referências ao ser ou à verdade, mas a ordenação de seus processos e de tudo o que aí se investiu. Em suma, considerar também a filosofia como ‘um gênero literário particular’, extraindo da reserva de uma língua, arranjando, forçando ou desviando um conjunto de recursos trópicos mais antigos do que a filosofia.⁹²

Ainda neste percurso, Derrida, insatisfeito com a classificação da escrita de si como um gênero, fechado em um centro, não contaminada, irá propor outra leitura acerca da autobiografia: a vinculação entre vivência e produção filosófica a partir de suas *Otobiografias: la enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*⁹³, em que ele sugere uma espécie de resposta ao **pacto autobiográfico** de Philippe Lejeune, para quem o leitor, somente ele, poderia legitimar o caráter autobiográfico de uma obra enquanto gênero.

http://www.letas.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Aletria%2018/18-Silviano%20Santiago.pdf Acesso em: 08 abr. 2013.

⁹² DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Tradução de Joaquim Torres Costa e Antônio M. Magalhães. São Paulo: Papyrus, 1991, p. 334-335.

⁹³ Conferência apresentada em 1976 nos Estados Unidos, na cidade de Virginia.

Segundo Lejeune, em busca de um conceito para a escrita de si, a autobiografia se apresenta como uma narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade. De acordo com sua “DEFINIÇÃO: narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade.”⁹⁴ Ou seja, um texto autobiográfico seria, resumidamente, uma narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa faz de sua vida. Lejeune propõe em seu livro, *O pacto autobiográfico*, a ideia de que o leitor precisa ler o texto autobiográfico seguindo os mandamentos daquele que o produziu. Ao deixar pistas de sua vida no texto, o autor habilita o leitor a ler seu texto como uma autobiografia. Essas pistas devem ser facilmente identificadas pelo leitor e, no caso da escrita de si, elas se resumem na identidade entre autor, narrador e personagem. Essa problematização funda-se, sobretudo, pela existência de um nome próprio:

É no nome próprio que pessoa e discurso se articulam, antes de se articularem na primeira pessoa, como demonstra a ordem de aquisição de linguagem pela criança [...]. É, portanto, em relação ao nome próprio que devem ser situados os problemas da autobiografia. Nos textos impressos, a enunciação fica inteiramente a cargo de uma pessoa que costuma colocar seu *nome* na capa do livro e na folha de rosto, acima ou abaixo do título. É nesse nome que se resume toda a existência do que chamamos de *autor*: única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real, que solicita, dessa forma, que lhe seja, em última instância, atribuída a responsabilidade da enunciação de todo o texto escrito. Em muitos casos, a presença do autor no texto se reduz unicamente a esse nome. Mas o lugar concedido a esse nome é capital: ele está ligado, por uma convenção social, ao compromisso de responsabilidade de uma *pessoa real*, ou seja, de uma pessoa cuja existência é atestada pelo registro em cartório e verificável [...] O autor, é, pois, um nome de pessoa, idêntico, que assume uma série de textos publicados diferentes. Ele extrai sua realidade da lista de suas primeiras obras, frequentemente presente no próprio livro. A autobiografia (narrativa que conta a

⁹⁴ LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico. De Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014, p. 16.

vida do autor) pressupõe que haja identidade de nome entre o autor (cujo nome está na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala. Esse é um critério muito simples, que define, além da autobiografia, todos os outros gêneros da literatura íntima (diário, autorretrato, autoensaio).⁹⁵ [grifos meus]

Simple e redutora, a definição de Lejeune classifica as autobiografias como um gênero. Lejeune, pouco mais de dez anos após a escrita do artigo “O pacto autobiográfico”, de 1975, ou seja, em 1986, retorna ao tema e percebe que supervalorizou o chamado **pacto** ao ignorar outros elementos do enredo e as técnicas narrativas, tornando sua análise limitante. Nora Catelli, percebendo a limitação teórica de Lejeune, traça sua crítica no texto “*Lejeune o la enciclopédia*”:

Ao resumir os resultados de Lejeune emergem uma série de características contraditórias: todas as expressões utilizadas em *Le pacte autobiographique* insistem sobre os aspectos contratuais da autobiografia: a assinatura, o pacto de referência, a publicação, a questão da veracidade e autenticidade.⁹⁶

A escrita de si, ao contrário do que Lejeune propõe, não leva a um fechamento em gênero, ela prefere revelar-se no campo do indecível. Ou, permanece na forma de um elemento ainda sem significação, transeunte do limbo, traço à espera da gramática que possa lhe dar uma significação.

Para pensar a escrita de si, o desvelamento e o jogo de entrega e ocultação entre o autor-personagem e o leitor-observador, pensemos em Jacques Derrida se percebendo nu frente ao seu gato. Ele relata que a percepção de sua nudez frente ao animal o constrangia, como o constrangia também a própria vergonha em estar nu frente ao felino. Seus olhos de espreita o contemplavam. Olhos que ora o admiravam, ora revelavam algum estranhamento. A vergonha de Derrida por se ter apresentado em uma forma não apresentável, ter se revelado de forma não

⁹⁵ LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico. De Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014, p. 26-28 (grifo meu).

⁹⁶ *Al resumir las conclusiones de Lejeune emergem una serie de rasgos contradictorios: todas las expresiones utilizadas en Le pacte autobiographique insisten en los aspectos contractuales de la autobiografía: la firma, el pacto referencial, la publicación, la cuestión de veracidad y de la autenticidad*. CATELLI, Nora. “Lejeune o la enciclopedia”. In: *En la era de la intimidación*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007, p. 295.

pretendida, de forma que não deveria ocorrer: “[...] como tudo que ocorre, em suma, um lapso, uma queda, uma falha, um sintoma (e sintoma, vocês sabem, quer dizer também a queda: o caso, o acontecimento infeliz, a coincidência, o fim do prazo, a má sorte).”⁹⁷ A percepção do filósofo aqui não é a da sua observação pelo gato, mas a de se ver, então, observado, e observado nu.

Observado nu frente ao gato nu. Contudo, ao gato, nunca lhe ocorreu se vestir, “assim, nus sem saber, os animais não estariam, em verdade, nus. Eles não estariam nus porque eles são nus.”⁹⁸ Há que se pensar a relação entre o que se vive e o que se conta como um labirinto, um crédito aberto em favor do narrador, uma aliança firmada entre quem ouve [ou lê, ou recebe, ou contempla] e quem fala – quem viveu, por fim. Contudo a relação labiríntica se firma, justamente, na desonra do contrato, na quebra da aliança. O resgate do crédito somente pode se dar na decifração do labirinto pelo outro. Derrida relata que fora observado nu pelo gato. O gato, se consultado, contudo, não confirmaria que seu dono estivesse sem roupas. Não se confirmaria, ainda, a autoria da nudez mais ao filósofo que ao gato, haja vista que este também se apresentava despido. Quem posou nu, então? E mais, quem observou um corpo desnudo? O gato observava mais ao francês que este ao bichano? Ou a si próprio observado pelo gato?

Vestir-se é algo próprio do ser humano, algo tão humano quanto a história, o luto, o riso ou a fala. Ou ainda a escuta. A escuta humana, passiva, receptiva, por meio do qual se transmite toda essa humanidade que nos faz humanos. Toda uma escuta cultural, e toda uma escuta bárbara. Uma escuta que penetra labirinticamente o ouvido e impregna naquele que ouve o relato de vida. Este relato se faz pelo caminho de um labirinto, um labirinto de uma narrativa em ziguezague [como queria Deleuze], mas também pelo labirinto do próprio ouvido, que tem condão de converter a narrativa sonora em construção elétrica, a ser decodificada pelo cérebro. É neste jogo entre o que há e o que é dito, entre o que é dito e o que penetra ao ouvido, e entre o que é ouvido e o que é simbolizado, que Jacques Derrida constrói a sua noção de **otobiografias**.

O trato crítico **otobiográfico** se apresenta como uma proposta de escuta da vida, implicada na formação, à medida que a produção escrita pressupõe uma formação. Acerca de Nietzsche, Derrida declara que

⁹⁷ DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: UNESP, 2011, p. 16.

⁹⁸ DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: UNESP, 2011, p. 16.

se a vida que ele vive e é contada ("Autobiografia", dizem) está apenas começando a sua vida sob a influência de um contrato secreto, um crédito aberto e codificado, o endividamento, uma parceria ou um anel, em seguida, até que tanto o contrato não foi honrado - e só pode honrar o outro, você, por exemplo -, Nietzsche pode escrever a sua vida é, talvez, mais do que um preconceito ", *es ist ein vielleicht Vorurteil, dass ich lebe*". Um preconceito, a vida, ou melhor, do que a vida, a minha vida, "eu vivo", o "eu" viver no presente.⁹⁹

A escuta das vivências são aquelas que revelam **como alguém se torna o que se é**, fazendo aqui uma alusão ao *Ecce Homo* de Nietzsche. A metáfora despertada pela escuta, *oto* do grego *ous* [ouvido], brincadeira fonética com *auto* em francês, característica marcante do trabalho de Derrida, sempre querendo mostrar a debilidade da *phoné*, concilia-se com a de labirinto: o ouvido, em sua anatomia, aproxima-se da forma labiríntica, é desenhado pelo labirinto. Investigar de modo otobiográfico é procurar pelas vivências da formação presentes nos escritos, é valorizar a escritura e seu jogo labiríntico de significações – sua disseminação. Pensando ainda na questão do traço, Derrida joga com essa noção *trait* [traço] e *retrait* = *retirer*, *ôter*, *enlever*, *serétracter* [retraçar], mostrando que, enquanto aquele faz surgir a memória formadora de uma identidade, de uma vida, este a torna velada, a encobre.

O trato auricular derridiano em torno da autobiografia é resgatado por Paul de Man, que, tentando ainda um resgate do **corpo**, elege a face como norte para sua teoria sobre a escrita de si, etimologicamente, através da figura da prosopopeia: *prosopon poiien*, ou seja, atestar uma máscara ou face a outro. O que faz a autobiografia é criar uma voz, e uma voz supõe uma boca, olhos e finalmente um rosto, uma cadeia que se manifesta na etimologia do tropo, *prosopon poiien*, conferir uma máscara ou um rosto [*prosopon*]. Na mesma linha reflete Sylvia Molloy sobre Paul de Man em seu livro *Acto de presencia: la escritura autobiográfica em*

⁹⁹ *si la vida que él vive y se cuenta ("autobiografía", dicen) sólo es en principio su vida bajo el efecto de un contrato secreto, de un crédito abierto y cifrado, de un endeudamiento, de una alianza o de un anillo, entonces, hasta tanto en contrato no haya sido honrado – y tan solo puede honrarlo el otro, ustedes, por ejemplo –, Nietzsche puede escribir que su vida no es acaso más que un prejuicio, "es ist ein vielleicht Vorurteil, dass ich lebe". La vida, o, mejor que la vida, mi vida, lo "que yo vivo", el "yo" vivo en presente. DERRIDA, Jacques. **Otobiografías: la enseñanza de Nietzsche y la política Del nombre propio**. Tradução de Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2009, p. 37.*

Hispanoamérica, em que a teórica argentina subscreve e ressalta a impossibilidade da autobiografia ser inserida em um gênero. A autobiografia, ao conferir uma máscara, esconde um sujeito fugidio. A escritura da prosopopeia desencadeia uma ilusão de referência, que é falha por apresentar um sujeito ausente.¹⁰⁰

A leitura derridiana de Paul de Man retira a autobiografia de sua classificação como gênero e a insere no campo do indecível, fugindo do binômio ficção x verdade: “Parece que a distinção entre ficção e autobiografia não é uma polaridade ou/ou: é indecível.”¹⁰¹ O que não significa que de Man se contente com essa posição pouco confortável do binômio apresentado e sua leitura desconstrucionista. Ele assume a autobiografia não como um gênero, mas como uma figura de leitura que ocorre em todos os textos, impede a ideia de fechamento e totalização característicos da teoria de Philippe Lejeune, que tenta dogmatizar uma teoria para a autobiografia como gênero.

A **otobiografia** de Thomas Bernhard pode ser pensada como a conexão de elementos poéticos, que ilustram o resgate da memória, em grande medida tomados como verdadeiros ou, pelo menos, críveis, mas que não oferecem garantia de verdade, ou seja, são eles mesmos os responsáveis por fazer vacilar todas as convenções tradicionais que pretendem fechar a autobiografia em um gênero, baseada no binômio ficção x verdade. Assim, é nesse *dentro-fora* da teoria derridiana da escuta das vivências, permeada pelas margens, ou revelada pela máscara desconstrucionista proposta por Paul de Man, a orientação de sua escrita de si. Nesse sentido, o próprio Bernhard admite que a construção de sua escritura é atravessada, sobretudo, pelo ouvido. Em entrevista concedida a Kurt Hofman revela que:

Se você for para a rua, tudo trabalha para si. Não precisa de fazer nada, só precisa de **abrir os ouvidos**, os olhos e andar. Já não precisa de pensar. Depois, quando voltar para casa, **isso estará naquilo que você escrever**— se se tornar independente ou for independente. Se não for desinibido ou for parvo ou quiser à força obter qualquer coisa, nunca daí resultará

¹⁰⁰ MOLLOY, Sylvia. *Acto de Presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Editora Tierra Firme, 1996.

¹⁰¹ DE MAN, Paul. “Autobiografia como des-figuração”. Originalmente publicado em *Modern Language Notes*, 94 (1979), 919-930; republicado em *The rhetoric of romanticism*. Nova York: Columbia University Press, 1984, pp. 67-81. 2004. Tradução de Joca Wolff. Retirado de *Sopro*: http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#.T_TpRaZ4NYk Acesso em 04 de julho de 2012.

nada. **Se viver na vida**, não precisa de fazer mais nada, tudo entra em si automaticamente e ir-se-á reflectir no que você fizer.¹⁰² [grifos meus]

As características da escritura de Thomas Bernhard tornam evidente a criação de uma **otobiografia** em busca de uma aventura ousada: entender vida e escrita como artifícios cúmplices. É também um fazer literário que opera dentro de uma tênue linha: as margens entre literatura e história, o que **revela a dificuldade de se compreender, abranger, totalizar a biós**¹⁰³ recuperada pela memória e registrada pela *grafia*. Assim, ele mesmo declara, no volume autobiográfico, *O porão*:

Temos de admitir que jamais comunicamos algo que correspondesse à verdade, mas da tentativa de comunicar a verdade nunca desistimos durante toda a vida. Queremos dizer a verdade e, no entanto, não dizemos a verdade. Descrevemos algo buscando fidelidade à verdade e, no entanto, o descrito é outra coisa que não a verdade. Teríamos de contemplar a existência como o estado de coisas que desejamos descrever, mas, por mais que nos esforcemos, o que contemplamos por intermédio do descrito nunca é esse estado de coisas. Uma tal constatação haveria de nos ter feito desistir há muito tempo de pretender escrever a verdade, o que significa que já deveríamos ter desistido há tempos da escrita em si. **Como não é possível comunicar, ou seja, mostrar a verdade, nós nos contentamos em pretender escrever e descrever a verdade**, bem como em dizer a verdade, mesmo sabendo que a verdade nunca pode ser dita. Do ponto de vista lógico, a verdade que conhecemos é a mentira que, incapazes que somos de contorná-la, se faz verdade. **O que está sendo descrito aqui é a verdade, e no entanto não é verdade, porque não pode ser a verdade**. Em toda a nossa existência de leitores, jamais lemos uma verdade, ainda que com frequência sejam fatos as coisas que lemos. O que lemos é, pois, invariavelmente a mentira como verdade, a verdade como mentira etc. Tudo depende do que queremos *se queremos mentir ou dizer e*

¹⁰² HOFMANN, Kurt. *Em conversa com Thomas Bernhard*. Tradução de José A. Palma Caetano. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 27-28.

¹⁰³ Mais adiante veremos que este é um ponto importantíssimo em nossa tese. Se pensarmos que o mito nazista tentou, não impensadamente, o fechamento da *biós*, controle da vida, deixar e fazer morrer. Não é de se admirar que o conceito de *Weltanschauung* entrou sorrateiramente na linguagem do Terceiro Império.

escrever a verdade, ainda que jamais possa vir a ser verdade, ainda que jamais seja a verdade em si o que dizemos e escrevermos. Ao longo da vida, eu sempre quis dizer a verdade, embora saiba hoje que era tudo mentira. Em última instância, o que conta é apenas o conteúdo de verdade da mentira. A razão já me proibiu há muito tempo de dizer e escrever a verdade, porque fazê-lo é apenas dizer e escrever uma mentira, mas, para mim, escrever é necessidade vital, e é por isso mesmo, por esse motivo, que escrevo, ainda que tudo que escrevo nada mais seja do que mentira que por meu intermédio é transmitida como verdade.¹⁰⁴ [grifos meus]

Do trecho acima citado, destaco a impossibilidade de posição: não é **nem verdade, nem mentira** [nem, nem], é um limbo retórico disseminado pela linguagem, impregnado de variações vacilantes, mas cheio de **potência**. Neste sentido, a autobiografia de Thomas Bernhard poderia ser compreendida como esse estranho **entre-lugar**, nem ficção, nem verdade, **algo entre** que não se pronuncia por si mesmo. É a possibilidade da arte de não executar, de fugir de uma escolha, ou melhor, de adotar uma não-escolha que é da ordem do indecidível. É não aniquilar, através de uma só decisão, todas as possibilidades possíveis. O que nos leva a dizer que a autobiografia de Bernhard é uma escrita de potência que não se encerra em si mesma, nela reside o poder-dizer, mas que não é dito [**Como não é possível comunicar, ou seja, mostrar a verdade, nós nos contentamos em pretender escrever e descrever a verdade**]. [grifos meus]

O conceito de potência ocupa um extenso lugar na filosofia ocidental. A partir de Aristóteles, circula como peça central no pensamento. Ele diz que o arquiteto tem a potência de construir mesmo quando não está construindo, ou que o tocador de lira tem a potência de tocar mesmo quando não toca. Ou seja, a potência é definida essencialmente pela possibilidade do seu não-exercício. O arquiteto é potente enquanto pode não-construir, e o tocador de lira assim o é por não-tocar seu instrumento. Giorgio Agamben, ao analisar o conceito de potência em Aristóteles, em seu livro *Bartleby, Escrita da potência*, diz:

A mente é, então, não uma coisa, mas um ser de pura potência e a imagem da tabuinha de escrever, sobre a qual nada está ainda escrito, serve precisamente para

¹⁰⁴ BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 243-244.

representar o modo de ser uma pura potência. Toda a potência de ser ou de fazer qualquer coisa é, de facto, para Aristóteles, sempre também potência de não ser ou de não fazer [...]. Essa “potência de não” é o segredo cardeal da doutrina aristotélica sobre a potência, que faz de toda potência, por si mesma, uma impotência.¹⁰⁵

Agamben procura um confronto exaustivo com as ambiguidades teóricas relativas a uma teoria da potência e nos apresenta o questionamento a respeito da própria vida como potência que se excede e se supera incessantemente: “Crer que a vontade tenha poder sobre a potência, que a passagem ao acto seja o resultado de uma decisão que põe fim à ambiguidade da potência (que é sempre potência de fazer e não de fazer – esta é a perpétua ilusão da moral).”¹⁰⁶ Agamben pensa a potência não apenas em relação ao ato que a realiza e a esvazia, mas também como potência de não, potência de não executar ou pensar algo, pela qual se afirma a tabuleta em branco não apenas como estágio prévio à escrita, mas como sua descoberta última, ou seja, trata-se de um exercício que implica também numa ética. A potência é da ordem da radicalidade do pensamento que não se deixa **fechar, totalizar** e opera sutilmente nesse silêncio.

1.5 REPETIR PARA NÃO REPETIR [VACILO COMO POTÊNCIA]

O trecho se repete: “Agora, eu *aprendia* o ofício de comerciante de livre e espontânea vontade, e *estudava* música também de livre e espontânea vontade; *aprendia* o ofício com o mesmo afinco e determinação com que *estudava* música.”¹⁰⁷ Podemos observar a repetição constante de ideias e vocábulos no trecho. O que nos leva a mencionar uma das características mais observadas e estudadas na escritura bernhardiana: trata-se da **estética da repetição**. A repetição que faz parte de sua **retórica do exagero** é uma propriedade regular em sua

¹⁰⁵ AGAMBEN, Giorgio. “Bartleby ou da contingência”. In: *Bartleby Escrita da potência*. Tradução de Manuel Rodrigues e Pedro. A. H. Paixão. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p. 13.

¹⁰⁶ AGAMBEN, Giorgio. “Bartleby ou da contingência”. In: *Bartleby Escrita da potência*. Tradução de Manuel Rodrigues e Pedro. A. H. Paixão. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, p. 26.

¹⁰⁷ BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 300.

obra. Revelando-se quase monomaníaca, é uma espécie de brincadeira sádica e pueril de Bernhard com o leitor, como uma forma de roubar-lhe a atenção. Comumente pode ser associada à sua obra de ficção, e muitas vezes, dissociada de sua escrita de si, visto que a repetição ocorre mais profusamente nos textos ficcionais, como se pode ver através do seguinte trecho retirado de *Extinção*:

Gambetti é um bom ouvinte e tem um ouvido muito apurado, treinado por mim, para a verdade e para a coerência de uma exposição. Gambetti é meu aluno, e vice-versa eu sou aluno de Gambetti. Aprendo com Gambetti ao mesmo tanto que Gambetti aprende comigo. Nossa relação é ideal, pois uma hora eu sou professor de Gambetti e ele meu aluno, outra hora Gambetti é meu professor e eu o seu aluno, e é frequente acontecer que ambos não saibam se Gambetti é o aluno e eu o professor ou vice-versa.¹⁰⁸

Nos escritos autobiográficos, a repetição surge, no entanto, de forma mais canhestra, mas não menos eficaz. Ela faz parte da chamada *Übertreibungskunst* [arte do exagero]: a suposta realidade nasce em excesso, hiperbólica e vem materializada pela confusão linguística de Bernhard. Assim, ele move sua escritura autobiográfica, através do torpor de sua **arte do exagero des-figura, des-mascara** sua escrita de si em nome da ficção: “Em sua autobiografia, Bernhard não relata, como se espera, completamente de forma autêntica, ele exagera. Temos aqui a arte do exagero.”¹⁰⁹ A repetição se torna densa, espessa, ganha potência, e, em suas bifurcações, começa por formar rizomas linguísticos que se desenvolvem até alcançarem sua forma labiríntica: “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.”¹¹⁰ A construção labiríntica, ela mesma, se revela através de sua musicalidade, mas representa um som que mais incomoda

¹⁰⁸ BERNHARD, Thomas. *Extinção: uma derrocada*. Tradução de José Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 9-10.

¹⁰⁹ *In seiner Autobiografie wird natürlich nicht völlig authentisch berichtet, hier wird übertrieben. Und Thomas Bernhard übertreibt, es handelt sich aber um eine Übertreibungskunst.* SCHMIDT-DENGLER, Wendelin: *Der Übertreibungskünstler – Studien zu Thomas Bernhard*. Viena: Sonderzahl, 1997. p. 7.

¹¹⁰ FLORY, Alexandre Villibor. *Sopa de Letras nazista: A apropriação imediata do real e a mediação pela forma na ficção de Thomas Bernhard*. 2006. 386 páginas. Tese de doutorado – USP. São Paulo 2006. p. 99.

do que agrada. Com efeito, a música sempre foi um encanto e tema constante na vida de Bernhard. Segundo ele mesmo, em entrevista concedida a Kurt Hofmann:

Eu sou realmente uma pessoa musical. E escrever prosa tem sempre a ver com musicalidade. Uns respiram com o ventre – os cantores respiram só com o ventre, porque senão não podem cantar –, os outros têm de transferir a respiração do ventre para o cérebro. O processo é o mesmo. Lá dentro tem você muitos pulmões, alguns milhões provavelmente. Ainda até eles se arruinarem.¹¹¹

Essa repetição bernhardiana é infantil, assemelha-se às brincadeiras de crianças que repetem até a exaustão um determinado significante, sem pausa mesmo para respirar! Provocando de uma hora para outra o esvaziamento do significado atribuído àquele significante. As variações que se repetem vão do sério ao lúdico, mas todas sempre musicalmente agressivas, revoltas. A repetição assemelha-se a uma dança circular, a um vinil arranhado numa vitrola, que desperta a curiosidade, de início, fascina pela falha da técnica, para depois irritar:

*Desde o princípio, eu não queria apenas ser útil; útil, eu era, e minha utilidade havia sido notada, tanto quanto minha inutilidade até a admissão no porão também o fora: com minha decisão de me tornar aprendiz, pensei comigo, consegui interromper anos de inutilidade quanto os que tenho de vida. E hoje sei que, de fato, aqueles anos do porão foram os mais úteis de minha vida, assim como sei também que os anos precedentes não foram de todo inúteis, mas, à época de minha chegada ao porão e da minha aceitação naquela comunidade de trabalho da firma Podlaha, eu tinha absoluta certeza que de que todos os anos anteriores haviam sido completamente inúteis. Meu tempo de porão foi, desde o primeiro momento um tempo precioso, e não um período estendendo-se infinito e sem sentido na minha cabeça, acabando com meus nervos e trazendo desesperança sem fim; de repente, eu existia de uma forma intensa, natural e útil.*¹¹² [grifos meus]

¹¹¹ HOFMANN, Kurt. *Em conversa com Thomas Bernhard*. Tradução de José A. Palma Caetano. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 27.

¹¹² BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 226.

A repetição é pueril, jocosa, surge como recurso estilístico que faz marcante uma ideia. Ela penetra o imaginário do leitor e é uma tentativa do narrador de se libertar do trauma vivido na escola de orientação nazista. Neste sentido, a análise de Sigmund Freud nos mostra que a questão do trauma está profusamente implicada na compulsão por repetição e, conseqüentemente, na rememoração. Freud introduziu a chamada **compulsão à repetição** formalmente na teoria psicanalítica em *Além do princípio do prazer* [1920]:

Em vista dessas observações feitas a partir do comportamento na transferência a partir do destino dos seres humanos, devemos ter coragem de supor que existe realmente na vida psíquica uma compulsão à **repetição** que se sobrepõe ao princípio do prazer. Nós também nos inclinaremos agora a relacionarmos a essa compulsão os sonhos dos que padecem de neurose traumática e o impulso para o jogo da criança.¹¹³ [grifo meu]

Ao se deparar com os sonhos repetitivos de pacientes com neuroses traumáticas, como por exemplo, de guerras, Freud passa a questionar sua teoria dos sonhos, pela qual afirmava que todos os sonhos seriam uma realização de desejo. Ele analisa a função desses sonhos, que repetem cenas traumáticas, como dolorosas. Para ele, tais sonhos teriam a função de desenvolver a angústia retroativamente, onde esta faltou. A repetição obsessiva mistura o sentido atribuído às palavras, mas surge na prática psicanalítica como movimento fundamental para o processo de análise, visto que ela também está ligada à transferência. Porque a repetição é uma transferência do passado esquecido, a repetição atua como força de rememoração de acontecimentos dificilmente observáveis fora da terapia. Mas essa recordação é da ordem do inconsciente, porque somente se repete aquilo que não pode ser lembrado. Quanto maior for a **resistência**, maior será a força da **repetição**.

A repetição, ainda, é, também, lúdica. De acordo com Jacques Lacan: “Ela se volta para o lúdico que faz, desse novo, sua dimensão.”¹¹⁴ No escrito “Brinquedo e brincadeira”, Walter Benjamin analisa a repetição intrínseca da arte de brincar. Entre a brincadeira e o jogo, ele

¹¹³ FREUD, Sigmund. “Recordar, repetir e elaborar”. In: *Obras completas vol. 10*. Tradução de Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 183.

¹¹⁴ LACAN, Jacques. *O seminário, livro 11, Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 65.

aponta as vias de confluência que os instalam em uma direção própria da repetição, em que o de novo é o prenúncio de uma trajetória que não cessa:

A repetição é para a criança a essência da brincadeira, que nada lhe dá tanto prazer como ‘brincar outra vez’. A obscura compulsão de repetição não é menos violenta nem menos astuta / na brincadeira que no sexo. Não é por acaso que Freud acreditava ter descoberto nesse impulso um ‘além do princípio do prazer’. Com efeito, toda experiência profunda deseja, insaciavelmente, até o fim de todas as coisas, repetição e retorno, restauração de uma situação original, que foi seu ponto de partida. (...) ela [a criança] não quer fazer a mesma coisa apenas duas vezes, mas sempre de novo, cem e mil vezes. Não se trata apenas de assenhorar-se de experiências terríveis e primordiais pelo amortecimento gradual, pela invocação maliciosa, pela paródia; trata-se também de repetir, repetidamente, do modo mais intenso, as mesmas vitórias e triunfos. O adulto alivia seu coração do medo e goza duplamente sua felicidade quando narra sua experiência. A criança recria essa experiência, começa sempre tudo de novo, desde o início. (...) é a transformação em hábito de uma experiência devastadora.¹¹⁵

A repetição é a chave do desejo infantil. Aquele que está sempre insatisfeito precisa repetir incansavelmente para poder atingir seu gozo. Através da repetição, Bernhard cria outra língua em sua escrita de si, uma **língua menor** liberta de um nome castrador, de um **nome do pai**, ela é resistência. A língua menor, segundo Deleuze e Guattari, é dotada de novas potências gramaticais ou sintáticas, faz a língua maior refletir sobre si mesma. Dito de outra forma, impõe certo desconforto à língua maior, tirando-a de sua zona de conforto, no momento em que extrai dela suas verdades pré-estabelecidas: a língua menor faz a maior gaguejar, balbuciar, revela-se em sua constante tensão em relação a língua maior. Contudo, não se trata aqui de hierarquizar uma língua menor e outra

¹¹⁵ BENJAMIN, Walter. “Brinquedo e brincadeira”. In: *Mágia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas Vol 1. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 252-253.

maior, mas sim de ver a menor como um devir louco, rizoma. Pensando: o que a menor vê, ela é flechada pelo olhar da maior de volta. Não é a maior que interpela a menor, mas sim o rizoma arbóreo que se espalha e não se deixa cooptar. A língua menor, nessa lógica do rizoma, opera dentro do campo da desterritorialização, ou seja, a língua menor se reterritorializa na maior que ao mesmo tempo se desterritorializa em função da menor, numa espécie de amálgama difícil de separar. Não menos problemática é a noção de minoria e maioria. A maioria se apresenta em sua potência como paradigma do poder, do certo, da norma padrão, assim como dizem Deleuze e Guattari: “É por isso que devemos distinguir: o majoritário como sistema homogêneo e constante, as minorias como subsistemas, e o minoritário como devir potencial e criado, criativo.”¹¹⁶

“O não do pai”, no original em francês, *Le non du père*, texto de Foucault de 1962, é um jogo fonético com os vocábulos **não** e **nome**, de modo que pode ser também pronunciado como “O nome do pai”, fazendo referência a Jacques Lacan e seus escritos sobre a figura paterna *Le non du père*. **O nome do-pai** é o conceito no qual a função simbólica se sobressai diante das outras [real e imaginário], que é a proibição do incesto, processo descrito por Lacan através da metáfora paterna, que pode ser apresentada através do jogo do *fort-da* descrito por Freud, que consistia em um carretel amarrado num cordão que era arremessado pela criança, simbolizando a presença e a ausência da mãe, levando-a ao plano simbólico.

O *fort-da* é uma substituição da ordem do significante; o carretel, uma metáfora da mãe; e a atividade lúdica que se **repete** demonstra que a criança passou de uma posição passiva a uma posição ativa. A criança inverte a situação, agora é ela que abandona a mãe no plano simbólico. Este não é mais o único objeto do desejo da criança, o objeto que preenche a falta do Outro, o falo, articulando, então, seu desejo como sujeito desejante. Ela se volta para objetos substitutos do objeto perdido, para ter acesso ao simbólico através da metáfora paterna, sustentada pelo recalque primevo. O devir sujeito [esse sujeito não fechado, em constante mutação] implica, também, num devir linguagem, em que a criança renuncia ao objeto fálico; sendo que o significante fálico, significante do desejo da mãe, é recalcado e substituído pelo **nome-do-pai**.

¹¹⁶ DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 2. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 2008, p. 52.

Nesse sentido, não podemos, deixar, ainda, de ressaltar os traços dos procedimentos teórico-ficcionais analisados por Marjorie Perloff e seu discurso em torno de *O sobrinho de Wittgenstein*: “A narrativa lembra que a factualidade tem seu valor: os nomes próprios atuam como indicadores, especificando alguém ou algo. Mas o significado dessa **nominalização permanece incomensurável.**”¹¹⁷ Esse inominável representa a fuga de um suposto nome-do-pai, é a emancipação do autor em nome da escritura, porque a literatura, como diria Maurice Blanchot, “começa com a escrita”¹¹⁸ Sobretudo aqui, cabe a pergunta: mas quem escreve? Um louco?

Bernhard só toca na questão da loucura do amigo Paul em *O sobrinho de Wittgenstein*, porque a loucura, ela mesma, essa ausência, **falta** de razão [segundo o esclarecimento], está apontando para uma loucura muito maior, que é a tentativa de fixar uma definição, da cristalização de taxonomias e certezas:

A todo momento pronunciavam a palavra *maníaco*, **a todo momento** a palavra *depressivo* e em todos os casos era falso. **A todo momento** eles buscavam refúgio (como todos os outros médicos!) numa nova expressão técnica para se protegerem e se tranquilizarem (a eles e não ao paciente!).¹¹⁹ [grifos meus]

Se o calar-se do personagem Bartleby [um louco?] de Herman Melville é potência enquanto silêncio [inoperância de *Wall Street*, das leis], o desarticular da escrita que se repete de Thomas Bernhard pertence igualmente a essa potência do pensamento que vacila, mas não deixa de dizer. O silêncio de Bartleby, por exemplo, é que legitima e assegura sua singularidade em sua comunidade de enfrentamento. A esses caminhos sinuosos correspondem as lógicas [sensitivas, de sensações] de Gilles Deleuze. Não somente o pensamento como força motriz, mas também o não-pensamento: **Acho melhor não** – no original, “*I would prefer not to*” – de Bartleby, o personagem de Herman Melville do conto *Bartleby, o escrivão*, surge como exemplo do desarticular do outro através do não-

¹¹⁷ PERLOFF, Marjorie. „Jogos-Limite: As Ficções de Wittgenstein por Thomas Bernhard e Ingeborg Bachmann. In: *A Escada de Wittgenstein: a Linguagem Poética e o estranhamento do Cotidiano*. Tradução de Elisabeth Rocha Leite; Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p. 200.

¹¹⁸ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 301.

¹¹⁹ BERNHARD, Thomas. *O sobrinho de Wittgenstein. Uma amizade*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 12.

pensamento, através do que Deleuze em *Crítica e clínica* chama de **fórmula**. [grifos meus] O advogado do conto revela não encontrar nele nenhum traço humano, Bartleby não corresponde aos padrões comuns já determinados, principalmente, graças ao seu discurso. Em “Bartleby, ou a fórmula”, Deleuze mostra que é esse o procedimento do personagem de Melville:

A fórmula I WOULD PREFER NOT TO exclui qualquer alternativa e engole o que pretende conservar assim como descarta qualquer outra coisa; implica que Bartleby pára de copiar, isto é, de reproduzir palavras; cava uma zona de indeterminação que faz com que as palavras já não se distingam, produz o vazio da linguagem. Mas também desarticula todo ato de fala, ao mesmo tempo que faz de Bartleby um puro excluído, ao qual já nenhuma situação social pode ser atribuída.¹²⁰

A repetição, é importante que se diga ainda, era a forma propagandista encontrada pelos aliados de Hitler para manipular o pensamento da população. Segundo Theodor Adorno, no livro *Educação e emancipação*:

O sentido das fórmulas fascistas, da disciplina ritual, dos uniformes e de todo aparato pretensamente irracional é possibilitar o comportamento mimético. Os símbolos engenhosamente arquitetados, próprios a todo movimento contra-revolucionário, as caveiras e mascaradas, o bárbaro rufar dos tambores, **a monótona repetição de palavras** e gestos são outras tantas imitações organizadas de práticas mágicas, a mimese da mimese.¹²¹ [grifos meus]

Há, no entanto, uma forma outra na repetição bernhardiana, que não imita essa **monótona repetição de palavras** da propaganda nazista. Ela se revela muito mais em forma de cadência poética, brincadeira sonsa e rebelde [às vezes inocente], mas repleta de musicalidade e compasso.

É dessa forma que Thomas Bernhard escova a história a contrapelo. Ao usar como método o processo da política de propaganda do Terceiro *Reich*, através de sua estética da repetição, desarticula o discurso nacional-socialista que ainda se faz presente no tempo de aqui e

¹²⁰ DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed.34, 1997, p. 85.

¹²¹ ADORNO, Theodor. “Educação após Auschwitz”. In: *Educação e Emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1995, p. 152.

agora. A repetição é muito mais que apenas um recurso estilístico, estético, ela é, também, politicamente ética e eticamente política.

Desse modo, o romance com elementos autobiográficos *Extinção* também adentra nossa análise, no momento em que Bernhard, através da escolha estilística do exagero e da repetição, revela um Estado soberano e castrador de singularidades. Esta assertiva fica clara através do discurso de rememoração do protagonista e narrador Franz-Josef Murau, que odeia sua família e a burguesia austríaca pós-Segunda Guerra Mundial [de onde saiu para se exilar em Roma]. Em declaração a respeito do Estado da Áustria, solta sua crítica através da costura corrosiva da repetição:

Arrasto a Áustria constantemente na Lama, dizem essas pessoas, difamo a pátria de maneira mais despudorada, não perco ocasião de atribuir aos austríacos uma mentalidade **abjeta, sórdida e nacional-socialista**, quando na verdade não haveria traços dessa mentalidade **abjeta, sórdida e nacional-socialista** na Áustria, como escrevem essas pessoas. A Áustria não era nem **abjeta** nem **sórdida**, *sempre foi somente bela*, escrevem essas pessoas, e o povo austríaco era respeitável.¹²² [grifos meus]

Os vocábulos repetidos **abjeto, sórdido e nacional-socialista** só reforçam a memória e marcam um discurso de ódio contra a Áustria. Assim, é possível falar que repetição e rememoração se imbricam com cumplicidade, ou seja, são comparsas próximos dos processos de elaboração, mas não podem ser confundidos como um mesmo. É o que Lacan lê no texto de Freud “Recordar, repetir, elaborar”. Ele analisa a relação da *Wiederholung* [repetição] com a *Erinnerung*¹²³ [rememoração] a partir deste texto e conclui que a rememoração seria a repetição em um ponto, onde houvesse lacunas ou falhas do irrepresentável no aparelho psíquico, que não fossem possíveis no universo simbólico do sujeito. A rememoração pode então ser entendida pela elaboração feita pelos fragmentos da memória [restos], ou, a reprodução no âmbito psíquico das experiências e afetos infantis e conflitos esquecidos, responsáveis pelas repressões.

A rememoração funcionaria, então, como uma elaboração feita pela recuperação dos rastros mnêmicos, que no real geram uma série de significantes. Com isso, não seria errado afirmar que a recordação destoa da repetição. No quinto capítulo do *Seminário 11*, Lacan relê dois

¹²² BERNHARD, Thomas. *Extinção: uma derrocada*. Tradução de José Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.16.

¹²³ *Er-inner-ung* [tornar = *er*; a coisa = *ung*; interna = *inner* = internalizar]

conceitos contidos no pensamento aristotélico, a saber, a *Tiquê* e o *Autômaton*, com o objetivo de ver a relação entre a repetição e o real:

Assim, não há como confundir a repetição nem com o retorno dos signos, nem com a reprodução, ou a modulação pela conduta de uma espécie de rememoração agida. A repetição é algo que, em sua verdadeira natureza, está sempre velado na análise, por causa da identificação da repetição com a transferência na conceitualização dos analistas.¹²⁴

E continua, associando a repetição às práticas lúdicas: “Tudo que, na repetição, varia, modula, é apenas alienação de seu sentido. O adulto, se não a criança, mais desenvolvida, exige em suas atividades, no jogo, a novidade.”¹²⁵

Nietzsche, em sua teoria, coloca a repetição como um fardo, o destino [*Schicksal*] de cada homem e de toda humanidade, do qual não se pode escapar. A impossibilidade de uma abrangência positiva do mundo e da vida pelo pensamento do eterno retorno se dava na medida em que a hipótese de que tudo retorna eternamente. Tudo há de se repetir, sempre, num ciclo inquebrável e inevitável. *Amor fati* [amor ao destino, por pior que ele seja].

A definição para Gilles Deleuze de repetição é o contrário daquilo que entendemos por **repetição**, daquilo que se compreende ordinariamente por **repetição** sob a concepção da generalização e generalidade. A repetição não está ligada, para Deleuze, à reprodução do mesmo e do semelhante, mas à produção da singularidade e do diferente. A repetição é o motor da diferença.

Assim, a **repetição bernhardiana**, uma fora da lei, se assume como *anomos*, como singularidade inoperante de um *nomos*, pois a lei impossibilita a repetição, ao mesmo tempo em que ela reproduz a semelhança, a generalidade [autobiografia como gênero], ou o ordenamento das leis. A repetição se esquiva da lei, porque esta é força estanque para todas as diferenças e repetições:

Se a repetição é possível, é por ser mais da ordem do milagre que da lei. Ela é contra a lei: contra a forma semelhante e o conteúdo equivalente da lei. Se a repetição pode ser encontrada, mesmo na natureza, é em nome de uma potência que se afirma contra a lei,

¹²⁴ LACAN, Jacques. *O seminário, livro 11, Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Tradução de M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 59.

¹²⁵ LACAN, Jacques. *O seminário, livro 11, Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Tradução de M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 65-66.

que trabalha sob as leis, talvez superior às leis. Se a repetição existe, ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um notável contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência. Sob todos os aspectos, a repetição é a transgressão. Ela põe a lei em questão, denuncia seu caráter nominal ou geral em proveito de uma realidade mais profunda e artística.¹²⁶

A repetição bernhardiana apresenta a falência da representação [ela apresenta, age performaticamente], mostrando que a maior das repetições apresenta o máximo de diferenças. Aqui se trata de uma obra, seja ficção ou autobiografia [distinção problemática como vimos] que se inscreve mais no âmbito da *poiesis* [a repetição é jogo do poético] do que da *mimesis*, ou seja, **fazer poético** em detrimento da **representação**. Podemos falar aqui de uma escrita de si que está apontando para a impossibilidade de ser pensada como representação. Segundo Luciene Azevedo:

A condição de existência da *performance* é a relação ambígua que mantém com esse lastro que a constitui. Considerando-se a apropriação dessa “herança” como a força mesma do impulso performático, sua realização depende do jogo entre mostrar e dissimular suas fontes autorizantes, da relação afirmativa ou de negação que mantém com os sistemas convencionais. **O sucesso da performatividade está no jogo entre servir-se das repetições naturalizadas** ao mesmo tempo em que se é capaz de ocultar sua artificialidade.¹²⁷ [grifos meus]

Penetrar esse núcleo central e os círculos que dele saem **deformados** pela repetição leva o romance ou a autobiografia [ou **otobiografia**] aos diálogos com os mitos pessoais de Bernhard, de uma experiência subjetiva, interior, através de um **eu** contaminado até o limite do insuportável. A escritura, desse modo, jorra sua radicalidade e singularidade. O mundo, essa construção fora da obra, só serve de objeto de denúncia pela **absurdidade** de nome escrita. Nosso trabalho aqui é de elaboração dessa repetição, mesmo lidando com Bernhard e suas **resistências**.

¹²⁶ DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 21.

¹²⁷ AZEVEDO, Luciene. “Representação e performance na literatura contemporânea”. *Revista Aletria*. Belo Horizonte, jul-dez de 2007, p. 86.

1.6 ABSURDIDADE COMO ALVO

A interrogação que emerge nessa tese, no entanto, se dá em virtude da tradicional análise da autobiografia [pensemos aqui novamente em Lejeune], que proclama a necessidade de se verificar a correspondência de características comuns entre a vida do autor e sua escrita de si. Já de início, podemos perceber que alguns críticos apontaram para a impossibilidade de verificação no trabalho autobiográfico de Thomas Bernhard: a discrepância entre o ainda existente e a artificialidade de uma autobiografia que supostamente deveria ser pautada na autenticidade começou a ser descartada. Segundo Jürgen Jacobs do jornal *Kölner Stadtanzeiger*, a respeito do volume autobiográfico *O porão*: “Aqui, no *Porão*, a realidade penetra a referência biográfica na narrativa e faz com que a condenação drástica de Bernhard do mundo se torne inverossímil.”¹²⁸

Elementos metalinguísticos surgem constantemente dentro de seu próprio trabalho autobiográfico, mostrando a necessidade de Bernhard de alertar o leitor para o falseamento de sua escrita de si:

Eu estava sempre à procura de provas contrárias às opiniões do meu avô, vou desmascará-lo nesse ponto, pegá-lo nessa curva, pensava comigo, mas não: em minha mente, só tinha, sempre, a confirmação. Ele sugeria, eu descobria e confirmava. Sentado no toco da árvore, eu praticava aquele exercício de comprovação em minha memória, fazia-o para relaxar, buscava repetir minhas pesquisas, reavivá-las, já tinha alcançado verdadeira maestria nessa espécie de tentativa, tinha a possibilidade de evocar minha memória quando quisesse, e reexaminá-la sem cessar. Minha história já se transformava numa história mundial, com milhares e milhares, quando não milhões, de dados armazenados no meu cérebro, evocáveis a qualquer momento. Meu avô me dera a conhecer a verdade, mas a minha verdade também, a verdade em si e, com ela, os equívocos absolutos dessas verdades. **A verdade é sempre um equívoco, ainda que seja cem por cento a verdade, e todo**

¹²⁸ *Hier, im ‘Keller’, dringt durch den lebensgeschichtlichen Bezug Wirklichkeit in die Erzählung ein und macht Bernhards radikale Verurteilung der Welt unglauwürdig.* JACOBS, Jürgen: „Die Natur ist das Theater an sich”. In: *Kölner Stadtanzeiger*, 11.3.1977, p. 180.

equivoco nada mais é do que a verdade.¹²⁹ [grifos meus]

Em vez de verdade, Bernhard está apontando para outra possibilidade, a **absurdidade**: “A absurdidade é o único caminho possível”.¹³⁰ A absurdidade é a voz que pulsa dentro do indecível [A verdade é sempre um equívoco, ainda que seja cem por cento a verdade], neste *Aleph*¹³¹ que é sua escrita de si. Ele apresenta, assim, memória e verdade como debilidades. Em entrevista concedida a Kurt Hofmann não hesita em apresentar seu projeto de falseamento:

O que se há-de escrever? Sobretudo porque de qualquer maneira não é verdade o que se escreve sobre alguém. Tanto faz, quando você escreve, mesmo da maneira mais autêntica, qualquer verdade sobre alguém ou assim o julga, isso é de qualquer modo absolutamente errado. É apenas sua observação nesse estado de espírito em que você escreve. Este pode ser meia hora depois já inteiramente diferente. Depois ainda vem aquele que lê isso, que o vê, por sua vez, de uma forma completamente diferente.¹³²

Isso nos mostra a ruptura com convenções significativas do gênero através da **otobiografia** de Bernhard, principalmente pelo tratamento fechado em torno da classificação da escrita de si como gênero. Bernhard induz o leitor a um torpor crítico na relação confusa entre realidade e ficção. Falseia-se a linguagem, sequestra-se a realidade. A escrita para ele se revela como somente um apelo para o possível. A verdade se esvai, em princípio, mas não deixa de acenar [daí a ideia da verdade ilusória]. A

¹²⁹ BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 451-452.

¹³⁰ BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 452.

¹³¹ A origem do nome *Aleph* é o desenho de um touro, ou *aluf* em hebraico arcaico. Na literatura, Jorge Luís Borges denomina de *Aleph* o ponto que contém todo o universo. Como se representasse uma epifania, *Aleph* é uma compreensão universal através da observação de um ponto que junta tudo ao mesmo tempo, e agora. Na crença da Cabala o *Alef* tem seu papel fundamental em toda a mística. É um ponto de interseção, algo que está entre.

¹³² HOFMANN, Kurt. *Em conversa com Thomas Bernhard*. Tradução de José A. Palma Caetano. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 25.

linguagem já não é um simples *medium*¹³³ de comunicação, mas se torna um problema essencial do escritor.

Em vez de se ocupar com a busca de uma montagem da verdade pura [que lhe é inútil aos seus olhos, porque é improvável, inverossímil], Bernhard escreve em nome de um princípio quase sádico-burlão, construindo conjuntos e conceitos fechados para depois destruí-los, abri-los. Seu estilo de escrita se move entre a composição e decomposição, nascimento e morte. Morte também da Santíssima Trindade [Deus está morto, declarado pelo Zaratustra de Nietzsche] autor-narrador-personagem, ou seja, Bernhard executa o esvaziamento de uma origem absoluta, no momento em que aparta o vínculo da realidade [autor] da ficção [narrador, personagem]. Pois, a princípio, seria impossível uma correspondência, uma verificação de um autor real com seus supostos dados autobiográficos [mentiras, falseamento]. Para se relatar e se conquistar o leitor, há de se mentir. No volume *Uma criança*, o próprio narrador assume:

Eu mesmo saboreava meu relato de tal forma que era **como se outra pessoa o estivesse fazendo**, animava-me a cada palavra, conferindo ao todo, estimulado por minha própria paixão pelo que estava narrando, uma série de ênfases que ou decorriam de exageros visando a apimentar o relato como um todo ou compunham-se até de invenções adicionais, para não dizer, mentiras.¹³⁴ [grifos meus]

Como pensar nessa lógica no fechamento de um sujeito independente e autônomo em seu discurso, se imaginarmos que o discurso de um **suposto-eu-Bernhard** é sempre o discurso do outro? Ou como diria Mikhail Bakhtin: “A linguagem [...] está povoada ou superpovoada das intenções de outrem.”¹³⁵ Como dar crédito à existência de um autor Thomas Bernhard que se **firma** com seu narrador e personagem, se o

¹³³ Nos textos “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem” (1916) e “A tarefa-renúncia do tradutor” (1921), Benjamin expõe metafisicamente a linguagem como meio *Medium* de reflexão. Enquanto *Medium*, a linguagem se constitui em matéria, ambiente e modo de comunicação que refuta não só a relação instrumental com vista a um fim exterior, mas também a necessidade de mediação que o conceito de *Mittel* [um meio para determinada finalidade], ou seja, o médium é espaço e não veículo.

¹³⁴ BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 31.

¹³⁵ BAKHTIN, Mikhail. “O discurso na poesia e o discurso no romance”. In: **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução A. F. Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 2010, p. 100.

próprio autor Bernhard declara a morte da tríade autor-narrador-personagem através de seu falseamento?

Duvidar da realidade, ou melhor, de um autor que assina, poderíamos interpretar de acordo com as reivindicações propostas por Roland Barthes em seu conhecido texto “A morte do autor.” Barthes nos fala que a escritura é o **grau zero**, que esvazia toda identidade [iniciando-se pelo corpo que escreve] de modo que ela se torna independente desse mesmo sujeito que escreve, ou seja, do autor. A escritura é a destruição de toda a voz, de toda a **origem**: esta é esvaziada por aquele e o que entra em seu lugar é a escritura, que põe em discussão a existência de toda e qualquer origem:

Na novela Sarrasine, falando de um castrado disfarçado em mulher, Balzac escreve esta frase: "Era a mulher, com seus medos repentinos, seus caprichos sem razão, suas perturbações instintivas, suas audácias sem causa, suas bravatas e sua deliciosa finura de sentimentos". Quem fala assim? É o herói da novela, interessado em ignorar o castrado que se esconde sob a mulher? É o indivíduo Balzac, dotado, por sua experiência pessoal, de uma filosofia da mulher? É o autor Balzac, professando ideias "literárias" sobre a mulher? É a sabedoria universal? A psicologia romântica? Jamais será possível saber, pela simples razão que **a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem**. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve.¹³⁶ [grifos meus]

No texto de Michel Foucault, de 1983, intitulado “A escrita de si”, ele irá concentrar seu raciocínio no ato da escrita como estratégia prática na constituição de si, constituição essa que está ligada a vários exercícios técnicos do cuidado de si. Depois de ter proclamado a morte do sujeito, Foucault, na última fase de seu trabalho intelectual, irá delinear o pensamento da genealogia do desejo na antiguidade greco-latina, redimensionando uma estética de si. Seguindo uma linha, que dos estoicos remonta às práticas socráticas do cuidado de si, sugere uma vida de autoria de si mesmo, propondo uma ética intelectual de desprendimento de si próprio, como uma forma de devir ético. Foucault chama a atenção para o fato de que toda a conduta moral requer a transformação de si

¹³⁶ BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988, p. 65.

mesmo em sujeito ético, não sendo possível a construção desse sujeito sem modos de subjetivação e uma ascese, ou o que ele irá chamar de práticas de si.

A prática da ascese, ou educação de si por si mesmo, foi, desde cedo, praticada por várias escolas filosóficas da antiguidade clássica. A ascese é, segundo Foucault, um trabalho não somente sobre atos, mas também sobre pensamentos, e pode ser atingida por memorizações, abstinências e exames de consciência. Nas práticas da ascese, a escrita para si e para outrem se revelou como fundamental neste papel educativo. Como prática de si através da escrita temos duas modalidades: os *hupomnêmata* e as epístolas. Os *hupomnêmata* consistiam num arquivo pessoal material, onde o indivíduo registrava o material lido e ouvido, de modo a estabelecer a sua conduta e estabelecer uma avaliação de sua consciência. De acordo com Foucault:

Tal é o objetivo dos *hupomnêmata*: fazer do recolhimento do *logos* fragmentário e transmitido pelo ensino, pela escuta ou pela leitura um meio para o estabelecimento de uma relação de si consigo mesmo tão adequada e perfeita quanto possível. Para nós há nisso alguma coisa paradoxal: como se confrontar consigo por meio da ajuda de discursos imemoriais e recebido de todo lado? Na verdade, se a redação dos *hupomnêmata* pode efetivamente contribuir para a formação de si através desses *logoi* dispersos é principalmente por três razões principais: os efeitos delimitação devidos à junção da escrita com a leitura, a prática regrada disparate que determina as escolhas e a apropriação que ela efetua.¹³⁷

Outra forma de treino de si é a escrita de epístolas. Através da escrita de cartas, é possível comunicação com outros sobre as situações cotidianas, objetiva-se atingir as normas de conduta adequadas, ou receber auxílio e conselhos que entram para a formação do indivíduo. Não é somente um exercício educativo de si próprio pela escrita, mas também uma forma de aprendizado de si em relação a outrem. É uma forma de sair do solitário ato anamnésico e juntar-se ao outro; é arriscar pelo risco, pelo traço:

Escrever é, portanto, “se mostrar”, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro. E isto significa que a carta é ao mesmo tempo um olhar que

¹³⁷ FOUCAULT, Michel. “A escrita de Si”. In: *Ditos e escritos vol. V*. Tradução de Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 149.

se lança sobre o destinatário (pela missiva que ele recebe, se sente olhado) e uma maneira de se oferecer ao seu olhar através do que lhe é dito sobre si mesmo.¹³⁸

A cadeia de descoberta da escrita de si, iniciada pelos estóicos, através de seus livros de notas pessoais, terá sua problematização final, na leitura foucaultiana, através de sua análise sobre o desaparecimento do autor. Ora, Foucault anuncia seu fenecimento como uma espécie de extinção dos atributos do escritor: o embate que o escritor possui com o seu texto desestabiliza os indícios de sua personalidade. No lugar das modalidades autor, texto e leitor, encontramos linguagem e sujeito.

O reinado da suposta **autor-idade** vem deslocado por uma ausência, que se dá pela e na escritura. Para Foucault, o autor, tal como o leitor, é o nome de uma posição do sujeito dentro da estrutura da linguagem, e esse nome, ele mesmo, é uma categoria problemática: “a ligação do nome próprio com o indivíduo nomeado e a ligação do nome do autor com o que ele nomeia não são isomorfias nem funcionam da mesma maneira.”¹³⁹ Pensar nesse autor é pensar nele como um sopro, “um gesto, um dedo apontado para alguém: em uma certa medida, é o equivalente a uma certa descrição.”¹⁴⁰ Gesto esse que também é apropriado pelo pensamento de Agamben:

Se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que, exatamente como o infame, o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central.¹⁴¹

Esta autoria não é nada mais que o embate, um jogo, entre corpos em contato com os mesmos dispositivos que lhes deram vida, que impulsionaram este jogo. Neste sentido, Giorgio Agamben apresenta o autor somente como um gesto:

¹³⁸ FOUCAULT, Michel. “A escrita de Si”. In: *Ditos e escritos vol. V*. Tradução de Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 156.

¹³⁹ FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”. In: *Ditos e escritos vol. III*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 272.

¹⁴⁰ FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”. In: *Ditos e escritos vol. III*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 272.

¹⁴¹ AGAMBEN, Giorgio. “O Autor como gesto”. In: *Profanações*. Tradução de Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 59.

A história dos homens talvez não seja nada mais que um incessante corpo-a-corpo com os dispositivos que eles mesmos produziram – antes de qualquer outro, a linguagem. E assim, como o autor deve continuar inexpresso na obra e, no entanto, precisamente desse modo testemunha a própria presença irredutível, também a subjetividade se mostra e resiste com mais força no ponto em que os dispositivos a capturam e põem em jogo. Uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irredutibilidade a ela. Todo o resto é psicologia e em nenhum lugar na psicologia encontramos algo parecido com um sujeito ético, com uma forma de vida.¹⁴²

Esvazia-se a voz, o nome [no caso de Bernhard, também auxiliado pela estética da repetição], e em seu lugar entra um gesto questionador de toda origem absoluta. Como imaginar, então, nesse trabalho de esgotamento, uma autobiografia bernhardiana que procure se legitimar através da mesma identidade entre autor, narrador e personagem, se pensarmos que esse autor está morto? O autor, então, se **gesta** nesse movimento fugidio de se posicionar no lugar do morto.

1.7 UM ESTRANHO INDÍCIO

Thomas Bernhard renuncia a uma reconstrução completa da *biós* através da *grafia*, para ele não há existência de totalidade, mas seu forjamento. O que existe é a construção de uma possível história, uma narrativa ou mesmo, paroxisticamente, a elaboração de um mito¹⁴³[como foi o nacional-socialismo] que nasce de mãos dadas com uma tentativa de verdade. Ele já procura deixar claro [mas com o/um embaçamento que lhe é típico] no subtítulo do volume autobiográfico, *Die Ursache: eine Andeutung* [A causa: uma indicação, mas poderia ser também um *indício*], que a verdade se revela somente em forma de sintoma.

Ao intentar por escrito esta **indicação de uma causa**, que a cidade que impregnou todo o seu ser e definiu seu intelecto sempre foi, sobretudo na infância e na adolescência, no período de duas décadas em que nela

¹⁴² AGAMBEN, Giorgio. “O Autor como gesto”. In: *Profanações*. Tradução de Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 63.

¹⁴³ No capítulo seguinte, aprofundaremos a questão do mito entendido assim dentro do **projeto mitológico** do nacional-socialismo.

viveu e exercitou o desespero como amadurecimento, uma cidade a lhe ferir a mente e a alma.¹⁴⁴ [grifos meus]

A autenticidade dos fatos e a autoridade [autoria] são, portanto, questionáveis, pois no lugar que era ocupado pela verdade e pela verificação, resta somente dúvida na identificação do autêntico. Mas se trata também de lidar com a construção de devires não fechados [**de-formações** do sujeito]. Nesta posição em torno da escrita de si de Bernhard, as identidades não estão dadas:

Que espécie de pessoas são essas que andam por aí? Claro que não tem nada a ver com realidade. Por isso também todas se sentem falseadas. O Thomas Mann ou outros quaisquer escreveram sempre sobre pessoas que ainda existiam. Elas queixavam-se, porque não tinham nada a ver com as figuras descritas. Sobre as pessoas que ainda estão vivas, e eu escrevo sobre elas, esses encontros são já de trinta anos ou ainda mais, isso não me comove absolutamente nada [...] Eu não sei realmente o que é a verdade [...] no momento em que você se mete a fazer isso com a linguagem e meios estilísticos, é outra coisa e de qualquer modo uma falsificação, mas talvez uma aproximação.¹⁴⁵

De tudo isso resulta uma autobiografia extremamente conflituosa. O leitor afunda num mundo de incertezas e inconsistência, ou no traço dos jogos de revelações contraditórias expostos por Bernhard. Mas isto, também, faz parte do estilo da escrita bernhardiana, a **absurdidade** de nome escrita, que se faz crível, ou esse impossível chamado literatura:

Todo dia, às três da madrugada, meu avô lançava-se à nova tentativa; havia muitos anos que *O Vale das sete quintas*, um manuscrito de quinhentas páginas em três volumes, o fazia retomar a luta contra a morte às três da madrugada; debilitado durante toda a vida por uma grave doença pulmonar, ele transformara num hábito dar início a seu dia já às três da manhã, e logo pela tarefa letal do escritor e filósofo fanático, enrolado numa manta de cavalo e atrelando um velho cinto ao corpo; às três da manhã, pois **eu o ouvia dar início à**

¹⁴⁴ BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.120.

¹⁴⁵ HOFMANN, Kurt. *Em conversa com Thomas Bernhard*. Tradução de José A. Palma Caetano. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 25.

luta contra o impossível, contra a desesperança absoluta da escrita.¹⁴⁶ [grifos meus]

Não seria, deste modo, essa **otobiografia** indecível de Thomas Bernhard [essa escritura **desesperada**], iluminada de indecidibilidade, uma aproximação com o pensamento de Roland Barthes em torno do **Neutro**?

A gramática normativa aponta, através do elemento neutro, para aqueles vocábulos que não apresentam características nem masculinas, nem femininas, transitando, pois, no limbo da indecidibilidade: *ne-uter* [nem um nem outro, um e outro]. De 18 de fevereiro a 3 de junho de 1978, Roland Barthes ministra no Collège de France seu curso sobre o Neutro. Segundo ele, o Neutro não pode ser definido, mas sim ensaiado, deve ser visto antes dentro da abertura de uma performance do que da simples representação daquilo que não se deixa fechar por masculino e feminino:

Situar simbolicamente o castrato na estrutura institucional dos sexos, que é inelutavelmente binária; pois, se nos ativermos a essa estrutura, uma vez que a ausência de marca constitui o feminino, de que poderia ser feito o Neutro? Na realidade – e a linguística o comprova –, o Neutro não pode ser tomado diretamente numa estrutura sexual (...).¹⁴⁷

Assim, o Neutro surge rasgado de possibilidades figurativas que revelam a disseminação ou alucinação de sentidos, ou seja, ele se apresenta em sua **inaparição**, oferecendo nesse silêncio o *in-au-dito* visto, dentro do imperceptível de suas formas. Este seria, então, um conceito burlão, sonso, que desarma a empáfia da verdade do discurso.

O procedimento de Barthes consiste no exame de vinte e três figuras que ele irá chamar de traços, cintilações. Essas figuras formariam um gesto que tocasse o Neutro. Dentre elas, podemos encontrar: o **silêncio**, a **delicadeza**, o sono, a fadiga e a cor [ou, sua falta: o incolor], entre outros. Um dos grandes objetivos do curso é fazer, então, que o Neutro cintile, de modo que Barthes irá escolher como repertório de suas aulas textos com os quais tem grande afinidade. Juntos permanecem nesse *repertoire* Blanchot e John Cage, Deleuze e Lacan, Pascal e Baudelaire, Pírron e Joseph de Maistre.

¹⁴⁶ BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 275.

¹⁴⁷ BARTHES, Roland. “Masculino, feminino, neutro”. In: *Inéditos vol. 2 - Crítica*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 245.

Barthes n’*O grau zero da escritura*, de 1953, já apontava para o Neutro [grafado com inicial em maiúscula, para ressaltar seu caráter conceitual] como uma espécie de escritura indiferente, branca, que foge à linguagem literária, e esta escritura escapa assim de uma sujeição ordenada pela mesma linguagem literária. Ele assinala que, entre dois termos de um binômio, existe um terceiro elemento: o termo Neutro. No livro *Roland Barthes por Roland Barthes* escreve:

Figuras do Neutro: a escritura branca, isenta de todo teatro literário - a linguagem adâmica - a insignificância deleitável - o liso - o vazio, o inconsútil - a Prosa (categoria política descrita por Michelet) - a discrição - a vacância da “pessoa”, se não anulada, pelo menos tornada ilocalizável - a ausência de imagem - a suspensão de julgamento, de processo - o deslocamento - **a recusa de “assumir uma compostura” (a recusa de toda compostura)**- o princípio da delicadeza - a deriva - o gozo: tudo o que esquiva, desmonta ou torna irrisórios a exibição, o domínio, a intimidação.¹⁴⁸ [grifos meus]

A formulação barthesiana de **grau zero** da escritura é uma reflexão primeva do conceito de Neutro, assim como bem o percebe Leda Tenório da Motta, para quem “Barthes confunde expressamente uma coisa e outra.”¹⁴⁹ O Neutro representa dentro do pensamento de Barthes essa utopia da linguagem que, constantemente, está apontando para sua indiferença e a suspensão do seu sentido. Podemos, deste modo, falar de uma estética do vazio, de esvaziamento do signo. E se a escritura, ela mesma, é a destruição de toda voz, como escreve Barthes, ela é, também, uma máquina de fazer silêncio:

Notem sempre a mesma aporia do Neutro: para levar a conhecer, para apresentar, por mais ligeiramente que seja, *o não-falar*, é preciso em certo momento falá-lo. Neutro = Impossível: falá-lo é desfazê-lo, mas não o falar é perder sua “constituição”.¹⁵⁰

¹⁴⁸ BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*, 2003, p. 149.

¹⁴⁹ MOTTA, Leda Tenório da. *Roland Barthes – uma biografia intelectual*. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2011, p. 113.

¹⁵⁰ BARTHES, Roland. *O neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977, 1978*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 64.

O mesmo pode ser dito acerca do conto de Guimarães Rosa, “A terceira margem do rio”. Essa terceira margem é de natureza outra, ou um espaço **nonada**, em que o silêncio se manifesta, se materializa em forma de estranhamento, ou melhor, escritura. A *terceira margem [otobiografia]* é da natureza do neutro: “Nosso pai não voltou, ele não tinha ido a nenhuma parte.”¹⁵¹ Há um dito pelo não-dito que é aprisionado na voz do pai. Ao filho, o narrador, cabe dizer: “Sem alegria nem cuidado, nosso pai encalçou o chapéu e decidiu um adeus para a gente. Nem falou outras palavras [...]”¹⁵² A resistência inoperante desse mesmo pai é potência de fazer ao não fazer, de falar ou de calar, seu alvo não é o da rebeldia despropositada, mas a escolha de uma vida que consiste em não escolher. O silêncio como potência pressupõe uma ética que inopera a lei, visto que ele é esse **sem-lei** escorregadio que não pode ser captado/cooptado, ou seja, ele impede a sujeição:

Podemos retornar das lonjuras etimológicas ou descer das alturas místicas sem perder o paradigma *sileo/taceo*; como todos sabem, a fala, o exercício da fala, está ligada ao problema do poder: é o tema do direito à palavra. Havia em grego (porque nas instituições) uma palavra para esse direito legal: *isegoria*: direito para todos de falar em assembleia. Problema que continua em cena: a reivindicação da palavra, a supressão do direito de expressão. Mas atrás da cena, ou no fundo, de lado, outra demanda procura fazer-se ouvir (mas como?): o direito do silêncio [...] Direito de calar-se, direito de não ouvir [...] o que toma a forma de uma reivindicação coletiva, quase político-, é o direito à tranquilidade da natureza, o direito ao *silere*, não o direito ao *tacere* [...].¹⁵³

O exílio desse pai mudo se dá em uma terceira margem do rio [dando-lhe o direito à natureza], margem essa que se localiza na linha do intangível, **incaptável**, do Neutro. A inoperância através do silêncio é de

¹⁵¹ ROSA, João Guimarães. “A Terceira margem do rio”. In: *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001, p. 81.

¹⁵² ROSA, João Guimarães. “A Terceira margem do rio”. In: *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001, p. 80.

¹⁵³ BARTHES, Roland. *O neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977, 1978*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 51.

penetração, mostra as lacunas de uma linguagem que se revela repleta de fendas. O vazio, então, abre espaço para a suspensão do tempo nessa terceira margem: “Os tempos mudavam, no devagar depressa dos tempos.”¹⁵⁴

Se pensarmos ainda em um dos temas que envolvem o curso de Barthes em torno do Neutro, vemos que o silêncio é uma **delicadeza** singular que somente se revela na impossibilidade de sua aparição. A delicadeza reside nessa recusa de deixar-se impor a fala ou de dar poder àquele que é um dos mais cruéis dos dispositivos: a linguagem [cruel, porque nos obriga a falar].

Assim, concluímos que o Neutro barthesiano, este conceito de esquivia, é potência que opera eticamente e repleto de silêncio [não assume uma compostura]. O Neutro não se opõe a nada, porque não escolhe, mas se revela rizomaticamente em um plano de imanência que serve de palco para o jogo, um jogo produtor de derivas. Barthes, desta forma, busca muito mais que uma definição do inominável Neutro, sua preocupação se baseia antes na identificação do Neutro com a própria escritura.

Barthes invoca com frequência Maurice Blanchot e seu conceito de neutro. O neutro blanchotiano não se revela somente na negação, nem afirmação, mas [e da mesma forma do conceito barthesiano] também se mostra como um conceito de potência, visto que abdica das possibilidades de escolha. O neutro, nesse sentido, teria a potência de tudo negar, mas prefere não fazê-lo, no entanto também se nega a tudo afirmar. Essa indecidibilidade é da ordem da desgraça, da catástrofe, do desastre: “o desastre não faz o pensamento desaparecer, mas, do pensamento, dúvidas e problemas, afirmação e negação, o silêncio e palavra, marca e insígnia.”¹⁵⁵ O desastre ou o neutro não podem ser considerados estritamente um conceito, o que quer dizer que não existe, para o neutro, qualquer conjunto de características que o determine suficientemente a ponto de se chegar a uma definição, mas é um arquiconceito que se define a partir de outros conceitos, tomados por vezes no modo da suspensão. O neutro é da ordem do que Bataille denomina de **não-saber**, o impossível ou o limite do possível; algo que faz parte do im-provável.

¹⁵⁴ BARTHES, Roland. *O neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977, 1978*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 83.

¹⁵⁵ *El desastre no hace desaparecer el pensamiento, sino, del pensamiento, interrogantes y problemas, afirmación y negación, silencio y palabra, señal e insignia*. BLANCHOT, Maurice. *La escritura del desastre*. Tradução de Pierre de Place. Caracas: Monte Avila Editores, 1990, p. 50.

Segundo Blanchot, a narrativa é da ordem do neutro. Se por um lado ela nada acrescenta, porque é incapaz de dizer [assim sendo, é incapaz de se ouvir], de outro se mantém suspensa no fora, que se mostra como o próprio segredo [enigma] da linguagem na escritura. Mas é daí que emanam os paradoxos típicos do pensamento de Maurice Blanchot: essa fala do neutro nem apresenta, nem vela, mesmo porque não há fundo que possa se revelar ou ser revelado. O que não pode ser entendido como falta de sentido [é ausência, *ab-sens*]. É neste ponto que reside a potência da linguagem enquanto paradoxo de si mesma, no momento em que, ao mesmo tempo, aclara obscurecendo, faz-se compreender através de mal-entendidos. De acordo com Blanchot:

Noutros termos, toda linguagem começa por enunciar, e, ao enunciar, afirma. Mas poderia ser que narrar (escrever) seja atrair a linguagem a uma possibilidade de dizer que diria sem dizer o ser e sem tampouco negá-lo – ou ainda, mais claramente, estabelecer alhures o centro de gravidade da fala, lá onde falar não seria afirmar o ser e tampouco ter necessidade da negação para suspender a obra do ser, a que se perpetra ordinariamente em toda forma de expressão.¹⁵⁶

A negação do poder de enunciação que pudesse dar conta do ser só pode acontecer, desta forma, através da voz narrativa como *performance* [estrategicamente]. Deste modo, o neutro insere-se em uma poética de criação puramente teatral de apresentação [e não representação]. Essa voz age, então, como a via crucis desse corpo da poética do neutro, formulando gestos repletos de aporias, formando uma teatralidade do dúbio, do vazio ou apenas da aparência, o que nos leva à escolha forçada pelas ambiguidades, o que decisivamente nos atrai para o campo da potência do indecidível.

A voz narrativa é uma voz neutra, ela opera numa espécie de **não-lugar** em que a obra fala, porém se silencia. Mas cabe aqui a pergunta: quem é o responsável pela narração? O **ele** da narração, a terceira pessoa, não é um simples substituto do sujeito, uma impessoalidade, é através desse **ele** em que se pronuncia o neutro. Na verdade, **ele** é a destituição de todo sujeito, impossibilitando, desta forma, toda objetividade, o **ele** não se contenta em simplesmente ocupar um espaço que, em geral, pertence ao sujeito. O **ele** é esse *anomos*, fora da lei, aquele que desliza pelos

¹⁵⁶ BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência do livro, o neutro o fragmentário*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010, p. 151.

discursos autoritários e que não pode ser apreendido por eles [otobiografia]. Trata-se aqui de uma ética política ou de uma política eticamente esboçada através do pensamento de Maurice Blanchot, visto que *ele* irá abrir espaço para as multiplicidades, e essa pluralidade transita, perigosamente, sobre a borda de um abismo de indecidibilidade.

Pensar o sujeito, então, é pensar um **eu** que, ao dizer **eu**, estaria se pronunciando, afirmando-se pela fala, de maneira que este mesmo **eu** não deve ser dissociado de um discurso de autoridade e verdade, ou de uma tentativa de objetivar o mundo segundo o **seu** ponto de vista. Uma vez permeada pelas contradições ambíguas, a literatura rejeita este mesmo discurso autoritário de um **eu-suposto-saber**:

Com frequência, numa narrativa ruim – admitindo-se que exista, o que não é de todo certo –, tem-se a impressão de que alguém fala por detrás e sopra aos personagens ou então aos acontecimentos aquilo que devem dizer: intrusão discreta e desajeitada; é, diz-se, o autor quem fala, um “eu” autoritário, ainda ancorado à vida e irrompendo imoderadamente.¹⁵⁷

Ao renunciar a esse mesmo **eu** autoritário o escritor torna-se, então, refém desta obra inacabada, deste livro por vir, ela devém segredo e **des-orientação**: “E a narrativa não seria nada mais do que uma alusão ao desvio inicial que carrega a escrita, que a desvia e que faz com que, escrevendo, entreguemo-nos a um perpétuo desviar-se.”¹⁵⁸

A literatura, assim, é espaço de um propósito sem finalidade, mas que, ainda assim, apresenta a possibilidade de sua morte como limite ilimitado. Ela percorre, então, um caminho que se estende até essa mesma finalidade infinita, ou um gesto crítico que, segundo Blanchot, pode ser entendido como neutro. O neutro, deste modo, pode ser também pensado pela/na morte ou por/em aquilo que é desconhecido, visto que: “O desconhecido é sempre pensado no neutro. O pensamento do neutro é uma ameaça e um escândalo para o pensamento.”¹⁵⁹ Porque esse desconhecido: “é verbalmente o neutro.”¹⁶⁰ E continua Blanchot:

¹⁵⁷ BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência do livro, o neutro o fragmentário*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010, p. 142.

¹⁵⁸ BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência do livro, o neutro o fragmentário*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010, p. 148.

¹⁵⁹ BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência do livro, o neutro o fragmentário*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010, p. 30.

¹⁶⁰ BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência do livro, o neutro o fragmentário*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010, p. 30.

Aquilo que pertence ao neutro não é um terceiro gênero oposto aos dois outros e constituindo uma classe determinada de existentes ou de seres de razão. O neutro é aquilo que não se distribui em nenhum gênero: o não geral, o não genérico, assim como o não particular. Ele recusa a pertença tanto à categoria do objeto quanto à do sujeito.¹⁶¹

O neutro se move nem em direção a um, nem ao outro [nem – outro], **nem-nem**. Ele marca, assim, a fuga do sentido da escritura, que chegaria a uma espécie de flutuação em que o sentido é de difícil, senão impossível, captação absoluta. O neutro, ainda, questiona, não como entendemos comumente, através de interrogações, mas ele antecipa todas as respostas, é uma potência outra que leva a diferença à indiferença [literatura]. O neutro blanchotiano também se revela em sua mobilidade, é um deslizamento rizomático, produtor de derivas sem norte, sem aportes ou amarras às margens:

Mas um dos traços do neutro [...] é, furtando-se à afirmação como à negação, de encerrar, ainda, sem a forma, não de uma resposta, mas de um recuo diante de tudo aquilo que viria, nessa resposta, responder. O neutro questiona: ele não questiona à maneira comum, interrogando; embora pareça não reter nada da atenção que lhe dirigida, embora se deixe ele próprio atravessar, neutralizando-a, por toda força interrogativa, ele leva sempre mais adiante o limite em que esta ainda se exerceria, quando o próprio signo do questionamento, apagando-se, não deixa mais à afirmação o direito, o poder de responder.¹⁶²

O desconhecido segundo Blanchot não deve ser pensado pelo objeto, tampouco pelo sujeito. Ao desconhecido não cabe a revelação, mas sim a indicação na busca por ela. Assim, podemos pensar a busca e a poesia como cúmplices que nos alertam para o desconhecido, e, assim, apenas desse modo o revelam, isso na medida em que ainda o mantêm encoberto, velado: “Essa relação deve deixar intacto – intocado – o que transmite e não desvelado o que descobre”¹⁶³ O desconhecido no

¹⁶¹ BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência do livro, o neutro o fragmentário*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010, p. 30.

¹⁶² BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência do livro, o neutro o fragmentário*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010, p. 39.

¹⁶³ BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência do livro, o neutro o fragmentário*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010, p. 32.

pensamento do neutro foge à escolha, assim como à negação. Ele surge de outra parte, de outra margem, não pode ser apreendido em nenhum horizonte representável, captável, é, pois, do lugar do invisível. Nesse sentido, a poesia deve manter-se em seu silêncio. Apreendê-la ou compreendê-la objetivamente seria da ordem do bárbaro. Assim, surge o escritor, ou aquele que é capaz de impor o silêncio à fala de nome escritura:

Um escritor é aquele que impõe o silêncio a essa fala [infinita, que é a escritura], e uma obra literária é, para aquele que sabe penetrar nela, uma preciosa morada de silêncio, uma defesa firme e uma alta muralha contra essa imensidade falante que se dirige a nós, desviando-nos de nós.¹⁶⁴

Na palavra, existe, pois, uma profusão de ausência. Ao falarmos substituímos presença por ausência, ou melhor, silêncio. O silêncio surge, então, como essa forma paroxística da ausência. Somos levados a concluir que o silêncio reside na própria palavra, em potência. o silêncio é como que o fundo intocável, inaudível e invisível que faz com que seja possível que dali as palavras, esses entes estranhos, possam se tornar audíveis e visíveis. Nesse vácuo, nessa brancura vazia, nasce o pensamento de Blanchot dentro de uma complicada zona de indistinção.

Se pudermos pensar este espaço autobiográfico de Bernhard como um lugar vazio, o ter lugar de um lugar que nada mais revela senão o vazio da própria revelação, esse neutro indecível, essa escritura **branca e esquivada**, localizado sob o signo da catástrofe, pode ele também ser lido como o lugar destituído de toda necessidade outra que não ela própria, uma gratuita necessidade. A escrita de si bernhardiana, deste modo, esboça um espaço neutro, pois busca livrar-se do fechamento, um *nomos* de referências estigmatizantes. Sua escrita de si [esse pensamento escandaloso] é o lugar do Outro, o advento do neutro. É um lugar outro de extrema radicalidade que constantemente se esquiva e consegue transitar em forma de escritura nômade, máquina de guerra inoperante.

A escrita de si abre o campo de imanência adequado para que possibilidades de seu jogo possam avançar [a repetição, como vimos, também é jogo, ou melhor, é elemento essencial de quase todos os jogos], fazendo que ela mesma não se prenda à fidelidade da verdade. Esta máquina de guerra bernhardiana abrange uma dificuldade em relação ao conteúdo [ela é dita com perseverança por não ter a guerra como objeto].

¹⁶⁴ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 321.

Isto nos impõe a pergunta: trata-se aqui de um agenciamento histórico ou universal? Tudo parte de uma análise sobre a relação entre o desejo e a guerra, sobre a recorrência da imagem da guerra nos escritores levados pela linha de fuga, segundo Deleuze e Guattari:

Definimos a 'máquina de guerra' como um agenciamento linear construído sobre linhas de fuga. Nesse sentido, a máquina de guerra não tem, de forma alguma, a guerra como objeto; tem como objeto um espaço muito especial, espaço liso, que ela compõe, ocupa e propaga. O nomadismo é precisamente essa combinação máquina de guerra-espaço liso.¹⁶⁵

Este é o posicionamento de guerra da escrita de si de Thomas Bernhard, que permite, ao mesmo tempo, trazer a verdade falseada quase imediatamente para seus textos com as provocações, os nomes, os ataques etc. O fazer, por sua linguagem peculiar, não deixa esquecer o processo de leitura, muito menos serve apenas como mero instrumento de transmissão de significados.

Aqui, não se trata, mais uma vez, somente de um relato nostálgico das lembranças do recorte da *bíos* de Bernhard, tão pouco da tentativa de trabalhar um passado maldito, o que ele está pondo em dúvida é a existência desse *Beginn*¹⁶⁶ [começo] dominante, absoluto, no lugar de um *Ursprung*, traço primevo, uma abertura de sentido e não fechamento do pensamento e da história. Nesse sentido, Raúl Antelo, ao analisar o surrealismo, dialoga com esta operação ao dizer:

Essa atitude de atravessar a realidade institucionalizada deveria me permitir, abordando a questão da poética surrealista, produzir unidades originárias, uma origem (*Ursprung*), que, mesmo sendo histórica, não fosse, de forma alguma, uma gênese (*Entstehung*), como nas costumeiras histórias da vanguarda latino-americana, que sempre esperam por um desbravador, chame-se Marinetti, Ramón Gomez de la Serna ou Blaise Cendrars. Nada disso: essa **origem** [grifo meu] não deveria estabilizar identidade nem presença alguma, mas, a seu modo, desatar um movimento de contínua autogestação, da mesma forma em que Hannah Arendt também nos

¹⁶⁵ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “Tratado de Nomadologia: A máquina de guerra”. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia Vol. 5*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed.34, 2008. p. 50.

¹⁶⁶ Substantivo alemão que significa **começo**.

falaria de um *Anfang* (origem) que não se confundisse com o *Beginn*.¹⁶⁷

Consistindo muito menos em uma *Herkunft* [origem] no sentido de descendência, para manter a relação sintática Bernhard prioriza, antes, um trato crítico da história que possa iluminar o presente do que apenas um acerto de contas com um passado pessoal a ser trabalhado.

Bernhard, ele mesmo, parece estar possuído de um mal, um mal que o lança a essa *arché*, um mal que o faz queimar febril, não de nostalgia, mas de vontade de voltar ao arquivo [sua escrita de si, potente de imagens], porque, para se falar de memória, se faz necessário falar em arquivo. É preciso, então, que pensemos no arquivo como uma reunião, uma potência da escritura. E se a escritura é um mal para o pensamento platônico, o arquivo também se revela em sua forma mais subversiva, destrutiva, ou seja, é possível pronunciar uma vontade de poder que emana de cada arquivo.

A palavra grega *arkhê* [origem] designa, ao mesmo tempo, começo e comando, também é a raiz da palavra *arkheion*, que se refere à casa ou ao domicílio de magistrados superiores. *Arkheion* também pode ser entendida por arconte, ou aqueles que tinham o controle sobre os documentos oficiais e o poder de interpretá-los. Que a palavra comando [origem] seja, então, concebida como poder: o comando, poder do arquivo, é legitimado a partir de seu arconte, ou daquele que detém as informações.

A perturbação do arquivo deriva de um mal de arquivo. Estamos com um mal de arquivo (*en mal d'archive*). Escutando o idioma francês e nele, o atributo de "*en mal de*", estar com mal de arquivo, pode significar outra coisa que não sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso que o nome '*mal*' poderia nomear. É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiza. É dirigir-se a ele com um desejo compulsivo, **repetitivo** e nostálgico, um desejo irreprimível de **retorno à origem**, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao

¹⁶⁷ ANTELO, Raúl. "O exemplo da família (Bipolar, bipolar...)". *Revista Landa*, Florianópolis, n. 0, p.1-30, 2012, p. 5.

lugar mais arcaico do começo absoluto.¹⁶⁸ [grifos meus]

O conceito derridiano de arquivo possibilita delinear a lógica de funcionamento do arquivo: o pressuposto de inscrições, rastros, assim como a decodificação dos traços, seu armazenamento e a preservação das impressões. O livro *Mal de arquivo* é resultado de uma conferência de Derrida pronunciada em Londres, em 5 de junho de 1994, no Colóquio Internacional *Memória, a questão dos arquivos*, organizado por iniciativa de René Major e Elizabeth Roudinesco, patrocinada pela Sociedade Internacional de História da Psiquiatria e da Psicanálise, do Museu Freud e do Instituto de Arte Courtauld. Nesta conferência, Derrida se ocupa da questão da memória, ligando-a, primeiramente, às inovações tecnocientíficas, questionando até que ponto elas podem reverberar no campo psicanalítico e, em seguida, com a relação entre pulsão de morte e o poder. O poder é uma forma constante de arquivamento, representa a destruição do arquivo assim como a pulsão de morte, que está permanentemente arquivando, retirando da vida e registrando, ou seja, ela tenta constantemente destruir o próprio arquivo, a memória.

O conceito de arquivo, no entanto, enfrenta um paradoxo: a reunião do arquivo pressupõe também sua extinção: “não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade”.¹⁶⁹ Por outro lado vê-se, através de uma leitura freudiana, a associação da compulsão por **repetição** à pulsão de morte: “O arquivo trabalha sempre *a priori* contra si mesmo.”¹⁷⁰ É o que Derrida chamará de mal de arquivo. Sua proposta é separar o arquivo daquilo que foi reprimido: a experiência da memória e o retorno à **origem**. O arquivo também queima, inflama por si só para sua destruição, mas **o arquivo também é capaz de incendiar**.

Em seu livro *Ante el tiempo*, Didi-Huberman se ocupa com questões relativas ao anacronismo e às imagens. Para isso propõe uma semiologia não iconológica das imagens como origem no passado, uma visão em nada positivista, pois adota as imagens como espelhos das coisas, e tampouco estruturalista, pois questiona a representação, os meios e fins da história da arte. Segundo Didi-Huberman:

¹⁶⁸ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 118.

¹⁶⁹ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2001, p.22.

¹⁷⁰ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 2001, p.23.

Diante de uma imagem - tão recente, tão contemporâneo quanto seja - o passado nunca deixa de se reconfigurar, pois esta imagem só se torna pensável em uma construção da memória, quando não é da obsessão. De qualquer forma, diante de uma imagem, temos humildemente que reconhecer o seguinte: Ela provavelmente não sobreviverá, que diante dela somos o elemento frágil, elemento de passo, e diante de nós, ela é o elemento do futuro, elemento da duração. A imagem, muitas vezes tem mais memória e porvir que o ser que a olha.¹⁷¹

Thomas Bernhard, ciente dos restos do nacional-socialismo na Europa, procura, através deste **salto** à *arkhé*, desta volta ao arquivo doloroso [através do qual incendia repetidamente], criar uma dialética anacrônica que seja capaz de iluminar o presente, visto que, nós bem o sabemos, não é possível dialética sem que haja, também, um trabalho crítico da memória. Bernhard atropela o tempo cronológico, *chrónos*, em nome da reconstituição do arquivo, através de suas imagens, situando-as como ponto central do pensamento sobre o tempo. O arquivo, sob esta ótica, não é apenas um passivo reflexo de uma suposta realidade, mas sim uma escritura, potente, repleta de sintaxe e ideologia: “Na

¹⁷¹ *Ante una imagen – tan reciente, tan contemporânea como sea –, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen solo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión. En fin, ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente Ella no sobrevivirá, que ante Ella somos el elemento frágil, elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, elemento de la duración. La imagen a menudo tiene mas de memoria y mas de porvenir que el ser que la mira.* DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte o anacronismo de las imagenes.* Tradução de O. Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006. p. 32. Entendemos em Didi-Huberman essa potência das imagens, a qual representa de forma temporal todo o poder e complexidade das imagens. Didi-Huberman vai à defesa de uma história da arte ontológica ao dizer que: “A prática chamada de “história da arte” não é sem uma posição filosófica dupla na história, uma posição filosófica sobre a arte. Estes são, em particular, os pressupostos filosóficos que criaram as provas e regra em nossa história de catálogos de arte, questões como: de que isso é feito? Quando isso foi feito? O que representa”. “*La pratique nommée “l’histoire de l’art” ne va pas sans une double position philosophique sur l’histoire, une position philosophique sur l’art. Ce sont, notamment, des présupposés philosophiques qui ont créé l’évidence et la prééminence, dans nos catalogues d’histoire de l’art, de questions telles que: par qui est-ce fait? Quand cela fut-il fait? Qu’est-ce que cela représente?* DIDI-HUBERMAN, Georges. “La matière inquiète (plasticité, viscosité, étrangeté)”. In: *revista Ligne* número 1, 2000. p. 207.

Wernhardtstrasse, no 16º distrito, perto do Wilhelminenspital, pronunciei pela primeira vez na vida a palavra *avô*. Dessa época, guardei na memória uma série de imagens.”¹⁷² Essas imagens são ricas de memórias, compostas por montagem de tempos diferentes, uma mistura que se liga através do anacronismo.

Walter Benjamin irá denominar de **salto tigrino** ao passado toda apropriação do mesmo não saudosista, mas sim, dialético, de modo que o presente não seja mais o mesmo. Ele propõe outra concepção do tempo que não é o tempo **homogêneo** e **vazio** das ciências históricas e naturais. A ideia de progresso histórico é rechaçada e em seu lugar sugere que tomemos o tempo como algo que permite instantes de ruptura, de iluminações contínuas. O *Jetztzeit*, tempo de agora, possibilita aos oprimidos que mudem o discurso consagrado, dos grandes nomes, da história tradicional:

Assim, a Roma Antiga era para Robespierre um passado carregado de “agoras”, que ele fez explodir do continuum da história. A Revolução Francesa se via como uma Roma ressurreta. Ela citava a Roma Antiga como a moda cita um vestuário antigo. A moda tem um faro para o atual, onde quer que ele esteja na folhagem do antigamente. Ela é um salto de tigre em direção ao passado. Somente, ele se dá numa arena comandada pela classe dominante. O mesmo salto, sob o livre céu da história, é o salto dialético da Revolução, como o concebeu Marx.¹⁷³

Mas o que realmente acontece? De acordo com Didi-Huberman:

Nesse momento, portanto, o passado se dialetiza na protensão de um futuro, e dessa dialética, desse conflito, justamente, surge o presente emergente – e anacrônico – da experiência aurática, esse “choque” da memória involuntária que Benjamin propõe seja visto em geral, e em toda extensão problemática da palavra, segundo seu valor de *sintoma*.¹⁷⁴

¹⁷² BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 47.

¹⁷³ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: *Mágia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas Vol 1. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 229-230.

¹⁷⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 149, p. 151.

No lugar de impor uma origem como gênese, procedência, Thomas Bernhard se desloca nesse fluxo descontínuo, contingente, e assume a intensidade do relato em detrimento da incapacidade da reconstituição absoluta de sua autobiografia.

Assim, nesse fio a ser tecido, prefiro pensar, conseqüentemente, a escrita de si de Thomas Bernhard, este neutro, como **uma estranha instituição**, ou, como diria Derrida:

Sem dúvida, hesitei entre a filosofia e a literatura, não abrindo mão de nenhuma das duas, talvez buscando obscuramente um lugar a partir do qual essa fronteira pudesse ser pensada ou até mesmo deslocada – na própria escritura e não somente pela reflexão histórica ou teórica. E uma vez que o que me interessa hoje não se denomina literatura ou filosofia, entretenho-me com a ideia de que meu desejo adolescente – vamos chamá-lo assim – pudesse ter me direcionado a algo na escritura que não é nenhuma coisa nem outra. O que era então? “Autobiografia” é talvez o nome menos inadequado, pois permanece para mim enigmático, o mais **aberto**, mesmo hoje.¹⁷⁵ [grifo meu]

E será a partir deste fio, deste **aberto**, que urdimos nosso trabalho. Se é correto afirmar que essa busca de abertura da escritura [abertura de uma origem], *différance*, *Ursprung*, é uma instância, ou, até mesmo, uma exigência da obra de Bernhard, é porque esta abertura neutra não se deixa fechar pelos discursos totalitários, absolutos e tiranos. A autobiografia bernhardiana, sustentada pela força incendiária do arquivo, assinala, ainda, uma origem **extra-ordinária** notadamente anárquica. Ao considerarmos a interpretação bernhardiana de sua **otobiografia**, podemos colocá-la no campo do indecível, compreender de que forma esta escrita de si perverte as categorias predeterminadas e se posiciona entre o real e a ficção. Interpretar o autor como um desfigurador, produtor de cabeças e não de rostos [a menos que pensemos em sua dinâmica nudez], agenciador de corpos-sem-órgãos. E tomar o biografado, personagem, autor ele mesmo, como o próprio não-organismo, elaboração maquinaica desestruturadora de narrativas, de verdades, e de gêneros. Trata-se aqui de **um relato do que se ouve, não do que realmente houve**.

¹⁷⁵ *apud* ESQUEDA, Marileide. “Jacques Derrida e esta estranha instituição chamada literatura”. *Tradução e Comunicação: Revista Brasileira de Tradutores*. P. 177-182, n°18, ano 2009, p.178.

Essa escritura, esse esvaziamento do nome e sua origem absoluta, sua realização neste *experimentum linguae* como sujeito histórico, seu pulo dialético, são uma tentativa de revelar, através desse movimento arqueológico, *arché* [origem], através de seu discurso enciclopédico, um trato crítico que possa inoperar o mito nazista ainda remanescente. Essa autobiografia bernhardiana

produz uma nova montagem da história, um jogo vertiginoso de tempos, em que o presente, mais do que tecido por múltiplos passados, se nos apresenta como a suspensão entre o fenômeno e a *arché*, um plexo, a rigor, nem diacrônico, nem sincrônico, porém uma estrutura bipolar analógica.¹⁷⁶

Assim, lembrando que esse *Ursprung* anacrônico atropela o tempo cronológico [*chrónos*] em nome de uma leitura de tempos intensos [*kairós*], a escritura intempestiva de Thomas Bernhard tece sua trilha em direção a um passado indesejado.

¹⁷⁶ ANTELO, Raúl. “O tempo do arquivo não é o tempo da história”. In: *Crítica e Coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 168.

2. FECHAMENTOSS [uma interferência]

2.1 FECHAMENTOS

Para que possamos entender a contraposição da **abertura otobiográfica** de Thomas Bernhard diante da clausura do pensamento, será preciso um exame em torno do funcionamento do conceito de *Weltanschauung* [cosmovisão, visão de mundo] e sua apropriação pelo mito nazista, de modo que analisamos, inicialmente, dois teóricos que se ocuparam como conceito de cosmovisão: Wilhelm Dilthey e Max Scheler.

Fechamos nesse capítulo, para, logo em seguida, abriremos. Não se trata aqui de isolar [fechar] Thomas Bernhard, o que seria um erro grave em nossa tese, mas sim de deixar claro como a ideia de fechamento foi inerente à construção do pensamento nazista [aliás, esse fechamento jamais permitiria a entrada de um escritor como Thomas Bernhard, e ele, por sua vez, não se deixaria enclausurar]. Imprescindível, também, mencionar o papel da autobiografia como projeto de ordenação do cosmos e fechamento para a base dos discursos cosmovisionais. O que nos leva mais uma vez a apontar para a importância de uma autobiografia bernhardiana aberta, não captável por um gênero, na medida em que ela desliza e se esquia do fechamento [este, totalitário por excelência]. Mas não só. Trata-se também de perceber a apropriação da *bios* [tão cara para a construção da escrita de si] e seu fechamento na estratégia de construção do mito nazista. Fechamos aqui e para sair necessitamos de um **pulo**.

2.2 FECHAMENTO DO COSMOS

Wilhelm Dilthey dirá que, dada a desordem – **entropia do cosmos** – que a humanidade parece experimentar, somente uma visão total poderia ordenar este caos – engodo da lógica dos sentidos e sensações – como uma tentativa de dominar o que a vida possui de mais misteriosa e desordenada. Em seu livro, *A construção do mundo histórico nas ciências humanas*, formula, influenciado pelo idealismo alemão¹⁷⁷, e, também, evitando descartar os avanços da ciência moderna, uma conscientização crítica sobre a edificação filosófica da ciência que consiga superar a

¹⁷⁷ Para Hegel, a única forma de se chegar ao conhecimento perfeito é através da filosofia, na medida em que, por se afastar das contingências do conhecimento empírico, ela se reformula por si mesma. Sua filosofia é, portanto, idealista, porque se mantém fora do âmbito da vida humana.

dicotomia entre ciências humanas e ciências naturais. O positivismo colocara as *Naturwissenschaften* [ciências naturais] na base das ciências em detrimento das *Geisteswissenschaften* [ciências humanas]. A orientação epistemológica de Dilthey questiona esse posicionamento e inverte esta lógica, ao priorizar as ciências do *Geist* [espírito]:

O que está aqui em questão é a delimitação provisória das ciências humanas ante as ciências naturais por meio de traços característicos seguros. Nas últimas décadas, ocorreram debates interessantes entre as duas ciências e, em particular, sobre a história: sem adentrar nos pontos de vista que foram mutuamente contrapostos nesses debates, apresento aqui uma tentativa divergente de conhecer a essência das ciências humanas e de delimitá-las diante das ciências naturais.¹⁷⁸

Neste sentido, Dilthey procura **delimitar** as imagens do mundo e da metafísica e seus sistemas com o objetivo de evitar a disseminação anárquica dos sistemas filosóficos. Ele posiciona a *bíos* a favor de seu pensamento, estabelece um saber que une filosofia e vida. Para ele, as cosmovisões não são apenas um espaço gerado pelo ato de pensar a totalidade, mas representam o esforço ativo humano de conhecer a vida e todas as outras esferas que a circundam, pois **a vida não é apenas a fonte do saber**. O mundo, supostamente assim entendido em sua plenitude, proporcionaria à vida as matrizes e os matizes necessários para sua realização universal e harmônica. Essa seria a base primeira para o projeto da *bíos* de Dilthey:

Vida, experiência de vida e ciências humanas encontram-se, assim, em uma conexão interna estável e em uma relação de reciprocidade. Não é o procedimento conceitual que forma a base das ciências humanas, mas a percepção de um estado psíquico em sua **totalidade** e o reencontro desse estado psíquico na revivência.¹⁷⁹ [grifo meu]

Todas as cosmovisões, segundo Dilthey, deste modo, ao tentarem abarcar os enigmas da vida, acabam aliando-se às regras de conduta, o que resvalaria em um sujeito pleno histórico: trata-se aqui do advento de

¹⁷⁸ DILTHEY, Wilhelm. *A construção do mundo histórico nas ciências humanas*. Tradução de Marco Casanova. São Paulo: Editora UNESP. 2010, p. 19.

¹⁷⁹ DILTHEY, Wilhelm. *A construção do mundo histórico nas ciências humanas*. Tradução de Marco Casanova. São Paulo: Editora UNESP. 2010, p. 95.

uma consciência histórica através da qual se lhe tornaria possível objetivar os sistemas metafísicos, religiosos e literários.

Dilthey, não excluindo a literatura dos saberes absolutos para a formação total do homem, fica conhecido, então, como historiador do espírito, por privilegiar aspectos sensíveis para a formação deste microcosmo humano. Vendo esta complementaridade da literatura como um dos fatores para a formação da cosmovisão do homem, analisou, em um de seus livros, obras significativas que seriam representantes desta empreitada: *Das Erlebnis und die Dichtung* [Vivência e poesia] – contemplando Lessing, Goethe, Schiller, Jean Paul, Novalis, Hölderlin, entre outros. Deles se valia para a formulação de uma hermenêutica que pudesse ser aplicada a um ideal de vida e à totalidade de sua ambígua moral.

Partindo de uma ética fundada na *bíos*, bem como do ensejo cultural envolto na literatura, não é de se admirar que Dilthey tenha se ocupado com a **autobiografia**, objetivando-a, desta forma, para seu propósito cosmovisional. Segundo ele: “A autobiografia é a forma mais elevada e mais instrutiva, na qual a compreensão da vida vem ao nosso encontro.”¹⁸⁰ Para Dilthey, a autobiografia possibilita a renovação de uma visão histórica do homem, visto que amplia a vida em seu caráter reflexivo.

Em seus trabalhos de investigação filosófica, Max Scheler delinea as bordas de um pensamento fechado. Em seu livro *Philosophische Weltanschauung* [Visão filosófica do mundo]¹⁸¹, que é uma reunião de textos anteriormente publicados, norteia o conceito de **cosmovisão, visão de mundo, mundividência**, explicando a necessidade do homem de totalizar a compreensão dos fenômenos que o cercam, de modo que, mesmo que tal apreensão seja incompleta, ele possa entender, através deste processo analítico, seu próprio núcleo enquanto parte integrante no fundamento de todas as coisas. O homem – o ente que existe por si só – e

¹⁸⁰ DILTHEY, Wilhelm. *A construção do mundo histórico nas ciências humanas*. Tradução de Marco Casanova. São Paulo: Editora UNESP. 2010, p. 178.

¹⁸¹ O texto intitulado “Visão filosófica do mundo” foi publicado pela primeira vez em 05 de maio de 1928, no *Muniqueer Neuesten Nachrichten*. Estas são algumas das possíveis traduções da palavra *Weltanschauung* para o português, retiradas do dicionário *Langenscheidt* do alemão: concepção ou visão do mundo, mundi-vidência, filosofia, ideologia. Lembrando também seus significados separadamente: Welt [mundo], *Anschauung* [do verbo *anschauen*, que, diferentemente do verbo *schauen*, que significa ver em geral, pressupõe a visão de algum objeto, contemplação]. BEAU, Albin Eduard. *Langenscheidts Wörterbuch: Deutsch-Portugiesisch*. 7. ed. Munique, Belim: Langenscheidt, 1988. 1248 p.

a totalidade das manifestações culturais não poderiam deixar de alçar determinadas questões gnosiológicas e epistemológicas para estabelecer o delineamento do pensamento. Somente desta forma lhe será possível uma elaboração crítica dos objetos, do absoluto e sua forma concernente à cultura, esta representada como um elemento único formador do ser. De acordo com Scheler:

*A cultura é portanto uma categoria do ser, não do saber e da experiência. A cultura é a moldagem, a formação deste total ser humano; mas a moldagem e formação não de uma substância material, como no caso da forma de uma estátua ou de um quadro, mas de uma totalidade viva, na forma do tempo, de uma totalidade que não consiste em outra coisa a não ser em evoluções, processos, atos. A este ser do sujeito assim formado corresponde em cada caso um mundo – um “microcosmos” – que é uma totalidade em si [...].*¹⁸²

Segundo Scheler, atingir um determinado nível de cultura possibilita a humanização do homem. Ele, ao lado de Deus, deve representar não apenas um coadjuvante na construção do mundo, mero instrumento da vontade Divina, tendo a responsabilidade de ser ele mesmo um ente ativo. Scheler propõe o entendimento da cultura em sua totalidade a partir de novos valores que sejam capazes de transformá-la, razão pela qual ele toma como paradigma o que chama de homem culto. O homem culto, assim, é tomado como um microcosmo no mundo, uma totalização a ser por ele atingida, visto que ele é um microcosmo dentro de um macrocosmo:

Entre o mundo e a pessoa existe uma relação recíproca: a pessoa é essencialmente idêntica ao de todo o mundo, embora não seja o real significado ou existência enquanto todo o mundo está totalmente contido no homem como em todo o mundo. As essências de todas as coisas se cruzam no mundo do indivíduo e as pessoas estão todas solidariamente nela.¹⁸³

¹⁸² SCHELER, Max, *Visão filosófica de mundo*. Tradução de Regina Winberg. São Paulo: Perspectiva S.A., 1986, p. 25.

¹⁸³ *Entre el mundo y la persona hay una relación de reciprocidad: la persona es, en lo esencial, idéntica a la totalidad del mundo, aunque no lo es en sentido real o de existencia y a la vez la totalidad del mundo está plenamente contenida en el hombre como parte del mundo. Las esencias de todas las cosas se cruzan en el mundo de la persona y están todas solidariamente en ella.* MARCOS, Suances Manuel A. **Max Scheler, Principios de una ética personalista**. Barcelona: Herder, 1986, p. 27-28.

Armei este brevíssimo excursão sobre a *Weltanschauung* [cosmovisão] para procurar entender o funcionamento deste sistema filosófico dentro da máquina nacional-socialista, a saber, sua apropriação pela ideologia da linguagem do *Drittes Reich* [Terceiro Império] de Hitler.

2.3 FECHAMENTO DO OLHO

Primeiro procuro insistir nas perguntas: como esses discursos de Dilthey e Scheler, aparentemente inócuos, visto que clamam por uma filosofia pautada na vida, cultura e literatura [na forma da autobiografia], foram inseridos no discurso nacional-socialista? Como a palavra *Weltanschauung*, bem como seus respectivos pressupostos filosóficos, penetra tão profusamente na linguagem do Terceiro Império? Como o nazismo se apropria da concepção de *Weltanschauung*, palavra composta por duas outras, o substantivo *Welt* [mundo] e o verbo *schauen* [contemplar, ver]? Victor Klemperer¹⁸⁴ em seu livro *LTI: a linguagem do Terceiro Reich* parece ajudar-nos com tais indagações:

[...] a LTI encontra na expressão *Weltanschauung* justamente a visão interior intimista do substantivo *Schauen*, em *Schau* aparece a visão do místico, voltada para a intuição e o êxtase religioso do *Sehen* [enxergar], que é a visão do redentor, do qual emana o princípio vital. Este é o anseio mais profundo da *Weltanschauung*, tal como aparece na forma original dos neorromânticos, que foi adotada depois pela LTI [...] a raiz alemã do nazismo se chama romantismo.¹⁸⁵

¹⁸⁴ Alemão de origem judia, posteriormente convertido ao luteranismo, Victor Klemperer foi um dos maiores escritores de diários em língua alemã. Além disso, como filólogo, decide montar em seu *LTI: a linguagem do Terceiro Reich* um vocabulário da linguagem corrente no período nazista. Entre 1933 e 1945, sofreu perseguição nazista, apesar da sua forte identificação com a cultura alemã, e é nessa mesma época que escreve seu diário, espaço em que são relatadas as anotações mais íntimas em torno do seu cotidiano na Alemanha nazista. Essa escritura foi uma saída para a vida frustrante relacionada à obrigação de se declarar não-alemão. Neste mesmo diário, também se encontram minúcias preciosas sobre a deturpação da língua alemã pela propaganda nacional-socialista. Estas observações serviram de base para seu livro *LTI: a linguagem do Terceiro Reich*.

¹⁸⁵ KLEMPERER, Victor. *LTI: a linguagem do Terceiro Reich*. Tradução de Miriam Bettina Paulina Oelsner. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009, p. 232.

O verbo *schauen* de que fala Klemperer tem, ao mesmo tempo, tudo e nada a ver com a ideia de ver direito – ver por um olho – alguém que está sendo manipulado e vigiado, mas é um olho cego incapaz de discernir qualquer coisa, um olho obnubilado pelo pensamento nazista, apreendido, refém em seu próprio globo [a formulação está confusa, ao menos para mim]: “a LTI uniu *Schau* [como correspondente em inglês de *show*] e *Weltanschauung* de maneira indissolúvel, assim como a mística e a pompa se uniram no culto católico.”¹⁸⁶ Não poderia deixar de ser chamado também, se nos apegarmos somente ao radical *Schau*, de espetáculo de mundo, espetáculo – baseado em aclamações e glória – cujo palco do horror é manipulado pelo – *ἀπὸ μηχανῆς θεός* – *Deus ex machina* – nazista.

Show – *Schau*, visão [mística] e glória são o que Giorgio Agamben analisa em seu livro *O reino e a glória*. A ciência dedicada à história dos aspectos cerimoniais do poder e do direito pode ser lida, também, como uma espécie de arqueologia política da liturgia e do protocolo, que poderia ser chamada de **arqueologia da glória**. Ele demonstra que muitos dos elementos litúrgicos das aclamações religiosas são oriundos de manifestações pagãs, mas não somente:

Devemos olhar para o elemento doxológico-aclamatório não só como aquilo que une liturgia cristã ao mundo pagão, mas como próprio fundamento jurídico do caráter “litúrgico”, ou seja, público e “político”, das celebrações cristãs. O termo *leitourgia* (de *Laos*, “povo”) significa etimologicamente “prestação pública”, e a igreja sempre instituiu em sublinhar o caráter público do culto litúrgico, em oposição às devoções privadas.¹⁸⁷

Agamben identifica um importante paralelo entre as aclamações – gestos coletivos de louvor ou desaprovação semelhantes ao que ocorria no Terceiro Império – e a *δόξα* – *doxa* [conhecimento popular], chegando à conclusão de que a esfera da glória não desaparece nas democracias modernas, mas se desloca para outro lugar, a saber, para a mídia, e dela

¹⁸⁶ KLEMPERER, Victor. *LTI: a linguagem do Terceiro Reich*. Tradução de Miriam Bettina Paulina Oelsner. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009, p. 232.

¹⁸⁷ AGAMBEN, Giorgio. *O reino e a glória: uma genealogia teológica da economia e do governo: Homo Sacer, II. 2*. Tradução de Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2011, p. 193.

se apropria o nacional-socialismo em busca de seu fechamento totalitário,¹⁸⁸ através de aclamações gloriosas. Segundo Hannah Arendt:

Por existirem num mundo que não é totalitário, os movimentos totalitários são forçados a recorrer ao que comumente chamamos de propaganda. Mas essa propaganda é sempre dirigida a um público de fora – sejam as camadas não totalitárias da população do próprio país, sejam os países não-totalitários do exterior. Essa área externa à qual a propaganda totalitária dirige seu apelo pode variar grandemente; mesmo depois da tomada de poder, a propaganda pode ainda dirigir-se àqueles segmentos da própria população cuja coordenação não foi seguida de doutrinação suficiente. Nesse ponto, os discursos de Hitler aos seus generais, durante a guerra, são verdadeiros modelos de propaganda.¹⁸⁹

A propaganda muda de eixo quando o totalitarismo detém o controle absoluto. Este prefere, então, substituí-la pela doutrinação, e passa a se utilizar da violência não mais para assustar o povo, mas para transformar em realidade, em *práxis*, suas doutrinas e ideologias, enfim sua organização e concepção de mundo.

Um dos livros mais importantes para a fundamentação intelectual do mito nazista, escrito por Houston Stewart Chamberlain, britânico casado com a filha do compositor Richard Wagner, *Arische Weltanschauung* [*Cosmovisão ariana*], representa um trabalho em que é defendida a superioridade racial dos povos arianos em relação aos demais. Chamberlain cria, deste modo, vínculos depois quase inseparáveis do conceito de cosmovisão com seu significado atrelado ao nacional-socialismo, transformando-o no sentido pejorativo de ideologia. No prefácio à terceira edição, em 1915, na cidade de Bayreuth, escreve:

Como observei em outros lugares certa vez: não é fundamental o fato de sermos "arianos", mas sim de que nos tornemos "arianos". A este respeito, continua a ser um imenso trabalho para todos nós realizarmos: a libertação interna do nosso abrangente e sufocante semitismo.¹⁹⁰

¹⁸⁸ Lembro que tanto em Max Scheler quanto em Wilhelm Dilthey, pode ser percebido, diversa, porém vistosamente, em suas teorias da cosmovisão, uma insistência linguística que se vale de vocábulos como **totalidade e delimitação**.

¹⁸⁹ ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 391.

¹⁹⁰ *Wie ich an anderem Orte einmal bemerkte: nicht darauf kommt es an, ob wir „Arier“ sind, sondern darauf, daß wir „Arier“ werden. In dieser Beziehung bleibt ein*

O Estado nazista nasce, em conformidade com preceitos estabelecidos não-arbitrários de um mito que pudesse fundar esse Estado nazista, povoado pelo homem ariano; surge como uma tentativa de controle redutor do conhecimento – pensamento – da vida e de sua totalização. Os limites paroxísticos desse fechamento foram os muros e portões de Auschwitz e a instauração do estado de exceção que representou.

Jean-Luc Nancy e Philippe Lacoue-Labarthe alegam, em seu livro, *O mito nazista*, que o mito e o tipo são indissociáveis. Mas o que é o tipo? O tipo nos remete à questão da *Gestalt* [forma], que por sua vez nos remete à raça, elemento vultoso para a ideologia nazista, pois “a raça é a identidade de uma potência de formação, de um tipo singular; uma raça é o portador de um mito.”¹⁹¹ Hitler utiliza-se desta justificativa para a exclusão definitiva no Estado nazista dos **impuros** – não arianos –, entre outros, os judeus. As *Weltanschauungen*, ao que parece, não são totalitárias em si mesmas, mas, no seio de sua origem, se encontram as lutas de raças, as lutas de classes – no caso do totalitarismo soviético, daí se revelam os elementos ideológicos que chegaram até o nacional-socialismo.

Mas por que a questão da raça para os alemães é tão importante? Já nos últimos decênios do século XVIII, a tradição do pensamento alemão ocupa-se com a relação existente entre mito e a questão da identificação. Influenciados pelo platonismo e sua análise sobre o *mythos* como mentiras profanas do divino – visto que são ficções malditas – incorporam o mimetismo dos mitos **purificados**, ou seja, mitos consertados em nome de uma conduta baseada no *logos*.

Em *A República*, Platão erige uma sociedade próxima da perfeição cujo fio condutor é a justiça. No livro X, alerta sobre o perigo que os poetas representam para seu intento, sendo a poesia definida como arte da imitação ou *mimesis*. A arte mimética reivindicada por Platão tem sua origem na sua concepção do ser e da verdade. Pare ele o ser é aquilo que é justamente porque possui uma identidade ou essência. O ser é então definido como ideia que se opõe ao devir.

ungeheures Werk an uns allen zu vollbringen: die innere Befreiung aus dem uns umfassenden und erstickenden Semitismus. CHAMBERLAIN, Houston Stewart. *Arische Weltanschauung*. Munique: F. Bruckmann A.-G., Achte Auflage, 1938, p. 8.

¹⁹¹ LACOUÉ-LABARTHE, Philippe e NANCY, Jean-Luc. *O mito nazista*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002, p. 51-52.

Não nos admira o fato de Friedrich Nietzsche e, posteriormente, Gilles Deleuze reivindicarem uma reversão do platonismo, ressuscitando o conceito de *simulacrum* de suas profundezas. Michel Foucault em seu texto “Theatrum Philosophicum” acrescenta: “Perverter Platão é deslocar-se na direção da maldade dos sofistas, dos gestos rudes dos cínicos, dos argumentos dos estóicos, das quimeras esvoaçantes de Epicuro.”¹⁹² Perverter o platonismo é ver o poder subversivo que a ficção carrega, *o poder da mimesis*.

Qual foi, então, a base de imitação do pensamento nacional-socialista? A Antiguidade. Ou seja, é preciso, diz o pensamento nazista, ter muito cuidado com a arte imitativa, com o poder de subversão da *mimesis*, com o poder da ficção. É preciso torná-la produto racional em nome do Terceiro Império e a construção de sua *πολις* – *pólis*. O que caracteriza em grande parte o pensamento da cultura alemã é a busca de uma identificação com algo que pudesse caracterizar o povo alemão como uma nação, ou seja, o diagnóstico era de que faltava à Alemanha um sujeito, que, por isso, deveria ser criado. Nesta urgência, para construir seu próprio sujeito, é necessário forjá-lo, fechando-o na figura mítica do ariano, porque, segundo Nancy e Lacoue-Labarthe, “o que estava em jogo não era nada menos que a identidade deles (ou a vertigem de uma ausência de identidade).”¹⁹³

2.4 FECHAMENTO DA *BÍOS*

É importante, ainda, lembrar o apelo de Wilhelm Dilthey por uma filosofia da vida humana, por uma *bíos* como âmago de todo o seu pensamento. Ora, o nacional-socialismo foi um regime totalitário que incorporou a biologia para a construção de seu mito e fundamentação de sua ideologia em detrimento da filosofia. Mas por que a biologia? As aspirações nazistas dizem respeito, essencialmente, ao controle do corpo, ao controle da vida, o que podemos chamar de biopolítica. Mas não só o controle da vida, como também o controle da morte: fazer viver e deixar morrer.

O conceito de biopolítica foi pensado, primeiramente por Michel Foucault, no primeiro volume de sua *História da Sexualidade*. A ideia de biopolítica veio se juntar às reflexões sobre as práticas disciplinares,

¹⁹² FOUCAULT, Michel. “Theatrum Philosophicum”. In: *Ditos e escritos vol. II*. Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p. 232.

¹⁹³ LACOUÉ-LABARTHE, Philippe e NANCY, Jean-Luc. *O mito nazista*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002, p. 38.

ambas técnicas de exercício de poder, particularmente a partir do século XVIII e XIX. As disciplinas se voltavam para o indivíduo, e para o seu corpo, para a sua manipulação e adestramento através das diversas instituições modernas que perpassavam o indivíduo – como a escola, a fábrica, o hospital, a prisão – Eram instituições que domesticavam, vigiavam e puniam os corpos e os tornavam aptos à produção industrial e econômica, ao controle do Estado, ou seja, peças fundamentais para a produção capitalista.

No entanto, foi principalmente no livro *Vigiar e Punir* e nos cursos que ministrou no Collège de France, nos anos de 1970, que Foucault mostrou como surgiram, a partir do século XVII, técnicas de poder que se legitimavam a partir do controle do corpo dos indivíduos. Foucault irá chamar esses mecanismos – dispositivos de controle – de **disciplinas**, “métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que asseguram a sujeição constante de suas forças e lhe impõem uma relação de docilidade-utilidade.”¹⁹⁴ Desta forma, Foucault conclui acerca de seu conceito de biopolítica:

Se pudéssemos chamar de ‘bio-história’ as pressões por meio das quais os movimentos da vida e os processos da história interferem entre si, deveríamos falar de ‘biopolítica’ para designar o que faz com que a vida e seus mecanismos entrem no domínio dos cálculos explícitos, e faz do poder-saber um agente de transformação da vida humana.¹⁹⁵

Giorgio Agamben, em *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*, distingue, no contexto da cultura grega, duas dimensões díspares da vida humana: a *zoé*, ou vida nua, é entendida como a vida regida pelas leis da espécie, submissa à natureza que define o seu modo de ser – uma vida **natural**. Ela delinea a vida do corpo e seus simples desejos fisiológicos – existe fora da vontade humana e da liberdade e da cultura. A *bíos* nada tem a ver com essa **vida nua**, ela ultrapassa a *zoé*, na medida em que é uma vida política. Quando Platão e Aristóteles mencionam três significados distintos em sua obra para a palavra *bíos*, parece que “não

¹⁹⁴ FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a Vontade de Saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1998, p. 134.

¹⁹⁵ FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a Vontade de Saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1998, p. 134.

estava em questão de modo algum a simples vida natural, mas uma vida qualificada, um modo particular de vida.”¹⁹⁶

O nazismo, como já dissemos, foi um regime que não se sustentava ideologicamente na filosofia, mas sim na biologia: “porque o nazismo negou a filosofia não de uma maneira genérica mas em favor da biologia.”¹⁹⁷ O fundamento primordial de ação dos soldados *SS* foi, de forma radical, através de Auschwitz e dos outros diversos campos de concentração, a redução da chamada *bíos* em *zoé*, ou, como diz Agamben acerca dos chamados muçulmanos¹⁹⁸: “O muçulmano é o não-homem que habita e ameaça todo ser humano, a redução sinistra da vida humana à vida nua.”¹⁹⁹

Os muçulmanos, no contexto da Segunda Guerra Mundial, eram os seres quase abjetos que povoavam Auschwitz, eram considerados figuras pelo simples fato de apresentarem corpos semelhantes a bonecos, já quase não possuíam aspectos que os caracterizassem como seres-humanos. O *Muselmann* era uma espécie de morto-vivo, ou inumano, que nos campos de concentração se encontrava em um estágio difícil de ser definido como humano. Agamben continua: “o muçulmano é um ser indefinido, no qual não só a humanidade e a não-humanidade, mas também a vida vegetativa e a de relação, a fisiologia e a ética, a medicina e a política, a vida e a morte transitam entre si sem solução de continuidade.”²⁰⁰ Auschwitz era, dessa forma, um espaço de **fechamento**, através de seus portões, ou uma **fábrica de cadáveres**:

Em todo caso, a expressão “fabricação de cadáveres” implica que aqui já não se possa propriamente falar de morte, que não era morte aquela dos campos, mas algo infinitamente mais ultrajante que a morte. Em

¹⁹⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 9.

¹⁹⁷ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Tradução de Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 14.

¹⁹⁸ No âmbito de Auschwitz, a palavra muçulmano poderia ser entendida pela postura destes inumanos pelo fato de ficarem encolhidos no chão, ao dobrarem suas pernas como orientais, além da rigidez quase cadavérica do seu rosto. Outra leitura, um tanto mais imaginativa, seria a derivação da palavra *Muschelmann* [homem concha] graças ao mesmo movimento de encolhimento do corpo.

¹⁹⁹ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Tradução de Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 56.

²⁰⁰ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Tradução de Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 56.

Auschwitz não se morria: produziam-se cadáveres. Cadáveres sem morte, não homens, cujo falecimento foi rebaixado a produção em série.²⁰¹

Roberto Esposito esclarece, ao elucidar seu conceito de tanatopolítica – política da morte –, que para ele parece ser paradoxal um conceito de biopolítica, controle do corpo, em que não há desejo de preservação da vida, mas sim de sua aniquilação.²⁰² No livro de Hitler *Mein Kampf*, uma das primeiras escrituras ideológicas do nazismo, surge a noção do aperfeiçoamento do corpo, através da expressão predileta do *Führer*, *körperliche Ertüchtigung* [capacitação física], como uma referência direta ao preparo físico do corpo, acima do *Geist* [espírito, intelecto], que se torna uma das diretrizes básicas do seu projeto de educação do povo alemão: preparar o corpo, a vida, para usá-la: preservar e controla-se o corpo ariano, controla-se e destrói-se o corpo do judeu.

2.5 QUEIMA DE ARQUIVO [UM MAL DO ARQUIVO]

Por queima de arquivo entendemos comumente a execução de uma testemunha importante e que poderia denunciar executores de um delito. Apagar o arquivo, dessa forma, é apagar as pistas do crime. Aquele que detém o arquivo, nesta lógica, detém o poder, ou a potência de mudar a história. Apaga-se o detentor do arquivo, ou o arconte [e nesse caso, arquivo e arconte se confundem], porque se acredita, através de uma transferência de valores, extinguir o próprio arquivo. Do morto só restam cinzas e as cinzas, ao contrário do que se pensa, não são apenas o resultado de um arquivo extinto, mudo. As cinzas falam pelo morto secretamente.

O primeiro arquivo da história do Ocidente ardeu em chamas na antiga Atenas. Aconteceu no ano de 480/479 a.C. e foi incendiado pelos persas. Tudo o que restou foi cinza. As cinzas são como o passado que a cada momento é levado pelo vento para longe de nós. A cinza, no entanto, pode voltar a queimar a qualquer instante: “Mas essas cinzas são ainda alguma coisa, são formas, poemas, histórias. Elas se lembram ainda das chamas de onde nasceram, das quais *restam*.”²⁰³ Não é um absurdo, as

²⁰¹ AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Tradução de Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 78.

²⁰² ESPOSITO, Roberto. *Bios: biopolítica e filosofia*. Tradução de M. Freitas da Costa. Lisboa: Edições 70, 2004.

²⁰³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 186.

cinzas trazem o segredo e, por si só, sussurram-no sobre a destruição do arquivo e seu alçoz, elas nos permitem uma leitura anacrônica, através dessa imagem dialética dos eventos, impondo no lugar de *chrónos* o *kairós*, um tempo de devires-loucos e intensos.

Georges Didi-Huberman apega-se ao anacronismo positivo, atropela o tempo cronológico, *chrónos*, em nome da reconstituição do arquivo, através de suas imagens dialéticas, situando-as como ponto central do pensamento sobre o tempo. Ele questiona o uso dado pela história da arte dos modelos temporais propostos pela disciplina história e propõe, desta forma, a noção de anacronismo como um novo modelo de temporalidade a ser utilizado pela história da arte. O arquivo, segundo Didi-Huberman, não é apenas um passivo reflexo do real, mas sim uma escritura, potente, repleta de sintaxe e ideologia. Para ele, as imagens são ricas de memórias, compostas por montagem de tempos diferentes, uma mistura que se liga através do anacronismo, atravessando seus platôs. O anacronismo relaciona-os dialeticamente, fugindo do modelo da continuidade. Desse modo, devemos pensar no arquivo e suas cinzas como a imagem da barbárie dominante do século XX, o controle e manipulação do arquivo no Terceiro Império alemão, ou a conversão da escritura em nome de um *logos* a serviço do pensamento nazista.

Publicado em 2007, *Das Archiv brennt [O arquivo queima]* é composto por dois ensaios, um de Georges Didi-Huberman e outro de Knut Ebeling, que nos fazem refletir sobre o conceito de arquivo e sua destruição. O primeiro aponta para o desastre dos campos de concentração, que foi documentado não somente pela memória, mas, acima de tudo, pela técnica, pela máquina, através da câmera fotográfica, “O arquivo queima” O que nos impõe a pergunta: trata-se aqui de documentar o indocumentável? Representar o irrepresentável através de imagens? O segundo elabora seu pensamento em torno do apagamento do arquivo, “As cinzas do arquivo”: o que dizem esses arquivos de Auschwitz que tiveram de ser enterrados por seus próprios habitantes, o que nos diz tal cultura que necessita ocultar seus arquivos?

A dificuldade de todo pensamento do passado consiste não somente no fato de termos conhecimento de apenas uma pequena e fugaz parte dele, conhecemos apenas partes que se comportam em relação ao passado como as cinzas com o queimado. Os farrapos acidentais, que permaneceram, são torvelinhados por processos e dispositivos, que com eles possuem um

vínculo tão grande como os desenhos de carvão com o carbonizado.²⁰⁴

Cinza e pedra, conceito e instituição, filosofia e arqueologia formam uma aliança inflamável que não só desvela a extinção do arquivo ateniense, mas que também remonta ao controle total e à destruição do arquivo imposto pelo nacional-socialismo. Os relatos de Auschwitz, escritura que surgiu no epicentro da catástrofe, formam um imenso arquivo: são testemunhos que não podem ser fechados em um sistema verdadeiro e absoluto, mas que viabilizam a imaginação do inimaginável. Trata-se aqui de um saber [e como todo saber, um poder], que em grande parte ficou perdido na terra, nas cinzas. O trabalho de escavação, através dos relatos, é um trabalho arqueológico, representa a busca por uma *arché*, origem, mas que não se revela no sentido de *Beginn* [origem, começo], tampouco de *Herkunft* [procedência]. É uma tentativa de leitura de uma história em ruínas e sua discussão crítica no tempo de aqui e agora, uma **agoridade** intensa e inundada de história.

É preciso, segundo Didi-Huberman, analisar a proliferação dos relatos não somente em sua forma quantitativa, mas também qualitativa, para a construção de um arquivo do desastre:

Consistia na possibilidade de reprodutibilidade, em que foram transcritos e espalhados, continuamente, e em toda parte, os fatos, as listas, os nomes e suas cópias sob as cinzas dos campos de concentração. [...] os rastros de todos os tipos deveriam ser reunidos, para certificar o grande massacre ocorrido. Textos obviamente estão aí inclusos – com um já existente espectro de formas: fragmentário, sistemático, literário ou real –, mas também restos de corpos como, por exemplo, dentes, que haviam sido espalhados por todos os lados, de modo que a própria terra pudesse certificar o ocorrido.²⁰⁵

²⁰⁴ *Die Schwierigkeit jedes Denkens der Vergangenheit besteht also nicht nur darin, dass wir nur einen verschwinden geringen Teil Von ihr kennen, dass wir nur Teile kennen, die sich zum Gewesenen verhalten wie die Asche zum Verbrannten. Die zufälligen Fetzen, die geblieben sind, werden auch noch durch fremde Vorgänge und Vorrichtungen verwirbelt, die mit ihnen so viel zu tun haben wie eine Kohlezeichnung mit dem Verkohlten.* DIDI-HUBERMAN, Georges; EBELING, Knut. **Das Archiv brennt**. Berlin: Kultur Verlag Kadmos, 2007, p. 43-44.

²⁰⁵ *Es ging um die Möglichkeit der Reproduzierbarkeit, indem beispielsweise doe Fakten, die Listen, die Namen, die Pläne unablässig abgeschrieben und diese Kopien überall unter der Asche des Lagers vertret wurden. Doch auch qualitativ: Alle Spurensarten sollten versammelt werden, um das Große Massaker zu bezeugen. Texte*

Ou seja, o corpo, entendido como uma linguagem, também é escritura, arquivo. Ao final da guerra, a queima de arquivo não cessou. Os soldados nazistas ficaram encarregados de apagar, destruir, tudo que pudesse denunciá-los: roupas, fotos, imagens, cartas, corpos. A ordem era de destruição total. Os corpos das vítimas dos campos deveriam sumir, visto que podiam falar tacitamente a respeito dos carrascos e de suas atrocidades. O corpo/cinza também é escritura, tanto se inscreve como se **ex-creve** na história. Destrói-se o corpo, porque, assim, apaga-se o *locus* da memória. Os restos dos corpos também queimam. A imagem da barbárie é denunciada não somente por suas cinzas [há de se lembrar das cinzas, restos de cabelos, que caíam pelas chaminés, nas casas das pessoas que moravam nas proximidades dos campos de concentração], mas também pelos corpos feridos, marcados e já sem vida, que carregavam em si a história, o horror da *Shoah*, o que restou de Auschwitz.

O saber passa, primeiramente, pelo imaginar. A *Endlösung* [solução final] das tropas nazistas representou uma máquina de destruição impiedosa, e, ainda, de **desimaginação** generalizada. Os nazistas decidiram conscientes pelo apagamento de todos os rastros, ou seja, eliminar o arquivo para converter Auschwitz no inimaginável, para apagá-lo da memória. No entanto, o arquivo do mal ainda queima: “Os arquivos da *Shoah* definem sem dúvida alguma um território incompleto, de sobrevivência, fragmentário, mas este território existe desde sempre.”²⁰⁶ Os nazistas estavam certos de que tornariam invisíveis os judeus, e que conseguiriam esconder o massacre a ponto de deixá-lo sem rastros. Os campos foram laboratórios não somente de controle e morte, mas também de desaparecimento generalizado. O arquivo de imagens, porém – fotos, cartas e relatos –, conseguiu sobreviver, e sobrevive ainda. Ele não somente permite uma leitura anacrônica e a denúncia da barbárie, mas também nos possibilita imaginar o inimaginável.

selbstverständlich – mit einem bereits sehr breiten Formenspektrum, ob fragmentarisch, systematisch, literarisch oder faktisch – aber auch stoffliche Reste, Zähne zum Beispiel, die überall verstreut wurden, damit die Erde selbst eines Tages archäologisch bezeugen könnte, was dort geschehen war. DIDI-HUBERMAN, Georges; EBELING, Knut. **Das Archiv brennt**. Berlin: Kultur Verlag Kadmos, 2007, p. 29.

²⁰⁶ *Los archivos de la Shoah definen sin duda alguna un territorio incompleto, de supervivencia, fragmentario; pero este territorio, desde luego, existe.* DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imágenes pese a todo. Memorial visual del Holocausto**. Tradução de Mariana Miracle. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica, 2004, p. 43.

2.6 DES-NAZIFICAÇÃO [REABERTURA]

O dia dez de maio de 1933 foi o auge da perseguição nazista a intelectuais, principalmente de escritores como Thomas Mann, Stefan Zweig, entre outros representantes do pensamento, e, em especial, da destruição de obras de intelectuais judeus como Sigmund Freud e Albert Einstein. Em toda a Alemanha, montanhas de livros e suas cinzas se amontoaram nas praças. Hitler e seus oficiais pretendiam através deste gesto destruir o arquivo *entartet* [**degenerado**] para a construção de um novo Estado, desenhado nos moldes nazistas. Um Estado no qual a *mimesis* maldita pudesse ser fechada e convertida num *logos* em nome do nacional-socialismo. As teorias das cosmovisões serviram de base para a construção de um pensamento que, sagazmente, se apropriou dos preceitos da vida e sua totalização.

É preciso, pois, perverter o platonismo, fazer ressuscitar o poder subversivo que a ficção carrega. Mas não só. É preciso, também, apoiar-se em conceitos – que possam inoperar o mito nazista que ainda ecoa. É preciso ser criada uma política capaz de uma *Ent-nazifizierung* [desnazificação], como diz Victor Klemperer a respeito de sua LTI: “Não desejo nem acredito que esta palavra hedionda possa perdurar muito tempo; assim que tiver cumprido a sua missão, desaparecerá e ficará somente na memória.”²⁰⁷ Para tal tarefa é necessário um **pulo**.

²⁰⁷ KLEMPERER, Victor. *LTI: a linguagem do Terceiro Reich*. Tradução de Miriam Bettina Paulina Oelsner. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009, p. 37.

3. REABERTURA

3.1 UM PULO BENJAMINIANO À *ORIGEM*

Com a publicação do primeiro volume autobiográfico, *A causa. Uma indicação*, em 1975, seguiram-se outros volumes: *O porão. Um recolhimento* [1976], *A respiração. Uma decisão* [1978], *O frio. Um isolamento* [1981] e *Uma criança* [1982]. Curioso reparar através dos títulos e subtítulos o uso de definição [certeza] através do emprego de artigos definidos para os títulos, acompanhados de indefinição [generalidade exprimida pelos artigos indefinidos dos subtítulos]. No caso do último volume publicado, *Uma criança*, resta-nos a inexatidão do título [uma criança qualquer], que, aliás, não tem subtítulo. Esse movimento transita da definição à indefinição ou da certeza à incerteza, até que, finalmente, com *Uma criança*, estaciona na incerteza. No último volume publicado, que é o recomeço, fica a incerteza de um recomeço resgatado pela memória.

Ao contrário dos personagens romanescos de Bernhard, cujo isolamento é uma retirada deliberada da sociedade com a intenção muitas vezes de cometer suicídio, os personagens de Bernhard nos textos autobiográficos sofrem com seu isolamento. Como já observado, sua raiva monomaniaca [repetição] com a escrita funciona como um substituto para o suicídio. Assim Bernhard parece inverter as fases de desenvolvimento de seus personagens romanescos em sua ficção autobiográfica. Seu ponto de partida é a peculiaridade de seu ambiente [casa instável, escola, supermercado, hospital, sanatório]. No entanto, em contraste com seus personagens, ele decide lutar contra sua condição e elabora poeticamente os raros momentos de introspecção, nascidos de uma sensibilidade exacerbada por uma doença grave, que se revela em forma de energia criativa. Essa energia criativa se torna o impulso autobiográfico que transforma os fragmentos de experiências em um *continuum* da narrativa. A estreiteza do espaço se revela como um campo aberto, um parque pueril para sua imaginação.

O material épico vem agrupado a uma localidade em todos os volumes, que não funciona necessariamente como mero fundo paisagístico, mas surge como palco de fundamental importância para entendermos o delineamento crítico de Bernhard em relação às instituições de controle e punição, bem como à miséria e destruição humana, herança do período da Segunda Guerra na cidade de Salzburgo.

A causa é o resgate das memórias narrado no tempo do internato, de 1943 até 1946. De lá, são vistas as variações do cenário da escola de

orientação nacional-socialista até a virada para a orientação católica. Inicialmente, temos a impressão de um narrador em terceira pessoa: “**aquele** que cresceu ali [...]”²⁰⁸, para logo depois vermos o mesmo narrador assumir a posição de primeira pessoa: “não tivesse **eu** sido capaz de deixar pra trás aquela cidade [...]”²⁰⁹ [grifos meus] A história é contada, assim, por um **eu**-narrador que narra em sequência cronológica. Esse foco narrativo em primeira pessoa pode ser observado em todos os cinco volumes de *Origem*.

Dois perspectivas chamam atenção: o narrador propõe o relato de seus **perceptos e afectos** naquele tempo, não o que ele pensa hoje. O tempo do narrado contrapõe-se, desta forma, ao tempo da narração, fato que faz com que esse narrador assuma constantemente as dificuldades de se produzir uma obra escrita que se apoie nesses critérios tão imprecisos, ou seja, com base na memória. Um texto retirado de jornal, com data de 6 de maio de 1975, é a apresentação inicial deste volume autobiográfico que mostra a disparidade temporal:

Duas mil pessoas por ano tentam pôr fim à própria vida na província de Salzburgo, um décimo dessas tentativas de suicídio terminam em morte. Salzburgo detém, assim, o recorde austríaco, num país que, justamente com Hungria e Suécia, apresenta as mais altas taxas de suicídio.²¹⁰

O tempo do narrado aponta para o período da dominação nazista na Europa: “entre o outono de 43 [...] e o outono de 44.”²¹¹ Essa escolha conscientado narrador possibilita mostrar que os restos do nacional-socialismo ainda se encontram presentes na base da sociedade austríaca. Essas altas taxas de suicídio informadas no trecho de jornal, podemos deduzir, estão estritamente ligadas ao que se seguiu à Segunda Guerra. Esse recurso de disparidade temporal é característica de todos os cinco volumes autobiográficos.

Esse ciclo apresenta inteiramente para a literatura dos anos setenta características que são próprias da redescoberta de um **eu** que se legitima unicamente através da linguagem e na história. No primeiro volume

²⁰⁸ BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 120.

²⁰⁹ BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 121.

²¹⁰ BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 117.

²¹¹ BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 127.

publicado, *A causa*, esse mesmo **eu** se desloca para o período da Segunda Guerra, na cidade de **Salzburgo**. Ela se incorpora metaforicamente a esse **eu**, de modo que a cidade mesma devém uma personagem, destruída e miserável [pós-guerra], ao lado da personagem da criança chamada Bernhard e sua alma também destroçada. E se há descrição desse desmantelamento da cidade, também há coincidência com o desarranjo do *Geist* [espírito, intelecto] de Bernhard:

No caminho para a Gastättengasse, na calçada defronte à Bürgerspitalkirche, eu pisara num objeto macio; ao olhar para ele, acreditei tratar-se da mão de uma boneca, e também meus colegas de internato acreditaram tratar-se da mão de uma boneca, mas era a mão decepada de uma criança. Foi somente a partir da visão daquela mão de criança que o primeiro bombardeio dos aviões americanos sobre minha cidade natal transformou-se, de uma *sensação* capaz de deixar em agitação febril o garoto que eu era, numa *violência aterradora*, numa catástrofe.²¹²

Em outro momento:

[...] ao intentar por escrito esta indicação de uma causa, que a cidade que impregnou todo o seu ser e definiu seu intelecto sempre foi, sobretudo na infância e na adolescência, no período de duas décadas sem que nela viveu e exercitou o desespero como amadurecimento, uma cidade a lhe ferir a mente e a alma.²¹³

Ao escrever que tudo nele é remetido a essa cidade [ela mesma fere] e cenário, e que cada elemento de beleza também corresponde aos elementos mais mortais do mesmo solo, não estaria Bernhard remetendo os aspectos literários de sua obra à relação maldita entre beleza e poder mortal imbricados no espaço cultural e histórico?

A herança cultural de uma cidade como Salzburgo não poderia, entretanto, ser ignorada por Bernhard, sobretudo pela música, arquitetura e poeticidade que ela sugere, isto tudo o marcou. Seus primeiros textos poéticos, escritos nos anos cinquenta, mostram pouco rancor por ela, são até de certa forma *naïf*, e envolvem composições com temas em torno das igrejas, mosteiros e passagens na cidade.

²¹² BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.138-139.

²¹³ BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 120.

Salzburgo é o palco deste *theatrum mundi*, do grande teatro do mundo banhado pela tradição barroca²¹⁴, ou seja, ela é permeada pela música, pelo exagero, mas também pela dança da morte e a ruína. Esse é um dos fios da escritura bernhardiana: “[...] nenhum autor se encaixa melhor na metáfora das formas hipertrofiadas do Barroco do que Thomas Bernhard, tudo para ele pode se tornar **máscara**, encenação ou papel [...]”²¹⁵ [grifo meu] Ou seja, atuação, apresentação no lugar de representação. Até porque: “A representação é, antes, careta, gramatical demais, tantas vezes refém do pensamento autorizado, do pensamento que não machuca ninguém. Não. A representação nada pode em relação à escrita.”²¹⁶

Essa máscara mortuária cai e em seu lugar entra um exagero barroco floreado pela **arte do exagero**, e esta, por sua vez, se revela através da estética da repetição e seus movimentos circulares:

A razão já me proibiu há muito tempo de dizer e **escrever a verdade**, porque fazê-lo é apenas dizer e escrever uma **mentira**, mas, para mim, escrever é necessidade vital, e, é por isso mesmo, por esse motivo, que escrevo, ainda que tudo que escreva nada mais seja do que **mentira** que, por meu intermédio, é transmitida como **verdade**.²¹⁷ [grifos meus]

Esse exagero é uma máquina de **desfazer rostos**, esse encontro com o mundo é dado pelo desfazer, pelo inventar. A **desrostitude**, ainda, é devir, não há rosto que não tenha uma paisagem, uma narrativa, uma linha de perpétuo devir e devaneio. Desfazer o rosto e deixar a máscara cair diz somente respeito a um encontro com o mundo, ou, como diriam Deleuze e Guattari:

²¹⁴ A palavra *Trauerspiel*, na etimologia da língua alemã, compõe-se de duas outras palavras: *Trauer* [luto, tristeza] e *Spiel* [jogo], embora apareça com a tradução drama trágico, poder-se-ia entendido ao pé da letra como peça em luto ou elegia [poema melancólico]. O diferencial de Walter Benjamin em sua tese de *Habilitation Ursprung des Trauerspiels, Origem do drama trágico*, consiste exatamente na crítica aos estudos da filosofia idealista que concebia como objeto da tragédia o mito e não a história.

²¹⁵ [...] *kein anderer Autor, bei dem die Theatermetaphorik derart barockhypetrophe Formen angenommen hätte wie bei Bernhard. Alles kann für ihn zu Maske, Rolle oder Schauspiel werden* [...] HÖLLER, Hans. **Thomas Bernhard**. Hamburgo: Rowohlt Taschenbuch, 1994, p. 99.

²¹⁶ LINS, Daniel. **O último copo: álcool, filosofia, literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013, p. 24.

²¹⁷ BERNHARD, Thomas. **Origem**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 144-145.

[...] se o homem tem um destino, esse será mais o de escapar ao rosto, desfazer o rosto e as rostificações, tornar-se imperceptível, tornar-se clandestino, não por um retorno à animalidade, nem mesmo pelos retornos à cabeça, mas por devires-animais muito espirituais e muito especiais, por estranhos devires que certamente ultrapassarão o muro e sairão dos buracos negros [...]²¹⁸

A cidade teatro para Bernhard tem, no entanto, um significado com fundo mais pernicioso. Os bairros em que Bernhard viveu ou trabalhou se assemelham mais aos círculos do inferno do que qualquer outra coisa. É o caso de Scherzhauserfeld [em cujo nome já se tem a palavra **piada**, *Scherz* em alemão]:

Eles, os habitantes da antecâmara do inferno que era o próprio inferno, eram sempre privados de toda e qualquer possibilidade, era da sua natureza não ter possibilidade alguma além da própria **ruína**. Tinham sim, duas possibilidades de pôr fim a sua existência, e nenhuma outra escolha: ou se matavam num determinado momento, deitavam-se na sua cama para morrer. A vontade de viver ou de existir – também ela ostentada aqui e ali de forma grotesca em Scherzhauserfeld – só tornava as condições ainda mais terríveis naquela antecâmara do inferno que era o próprio inferno.²¹⁹ [grifo meu]

Indissociáveis, são, pois, esses elementos: a ruína [o bairro ou a antecâmara do inferno] e o Barroco, visto que o Barroco ofereceu, através de suas reflexões acerca da transitoriedade da vida, elementos favoráveis para o desenvolvimento do culto à alegoria e seu relacionamento com o fragmento, ruína e morte. Desta forma, é possível ler a autobiografia de Bernhard como uma alegoria das ruínas, de uma história que aparece em forma de natureza decadente, povoada, repleta de personagens saturninos. Scherzhauserfeld sugere uma leitura da imagem de Walter Benjamin da ruína, porque a cidade é a sobrevivência da história que passou tentando resistir na Modernidade, desse modo, também revelando sua fragilidade. Segundo Susan Buck-Morss, acerca das passagens de Benjamin: “De

²¹⁸ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “Ano Zero” – Rostidade”. In: *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 3*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leitão. Rio de Janeiro: Editora 34, p. 36.

²¹⁹ BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 251.

modo geral, através de todo o material do *Passagen-Werk*, a imagem da “ruína”, como emblema não só da fragilidade e transitoriedade da cultura capitalista, mas também de sua destrutibilidade”²²⁰.

São nas ruínas que se dá a mimese da morte. A história concebida como ruínas, para Benjamin, encontra seu lugar na Modernidade através do esfacelamento da *Erfahrung* – experiência coletiva – em detrimento da *Erlebnis* – experiência individual. Fragmenta-se a experiência coletiva e em seu lugar entra a individual. Essa é mais uma característica do indivíduo moderno e solitário, representado através do herói do romance moderno. A simples existência em uma cidade é suficiente para afirmar a perda da experiência, seu esfacelamento e fragmentação. A arte barroca, alegórica por excelência, capta os animais e seres saturninos, e com eles deturpa os objetos de sua significação original, tornando-os melancólicos. *O anjo* de Dürer, por exemplo, tem a marca da melancolia, estado de alma atribuído a Saturno. O anjo é desvirtuado de sua significação divina e celestial e levado ao tédio do acidioso. No exercício da arte, a espera pela inspiração pode traduzir-se num tédio melancólico. Em *Origem do drama trágico alemão*, Walter Benjamin escreve:

As alegorias envelhecem porque da sua essência faz parte o desconcertante. Se um objecto, sob o olhar da melancolia, se torna alegórico, se ela lhe sorve a vida e ele continua a existir como objecto morto, mas seguro para toda a eternidade, ele fica a mercê do artista e do seu capricho.²²¹

O melancólico brinca e se diverte com as alegorias. É esse sádico jogo alegórico que o conforta. São as sobrevivências na história

²²⁰ BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Tradução de Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte / Chapecó: Editora UFMG / Argos, 2002, p. 350.

²²¹ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004, p. 199.

[*Nachleben*²²²] que carregam essa energia, essa potência da ruína²²³, ou o que insiste em ser no tempo de aqui e agora:

As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas (...) o olhar saturnino daquela geração reconheceu os sinais da história. Nos seus monumentos, nas ruínas, escondem-se, segundo Agrippa Von Nettesheim, os animais saturninos. (...) O que jaz em ruínas, o fragmento altamente significativo, a ruína: é esta a mais nobre matéria da criação barroca. O que é comum às obras desse período é acumular incessantemente fragmentos, sem um objectivo preciso, e, na expectativa de um milagre, tomar os estereótipos por uma potenciação da criatividade. Os literatos do Barroco devem ter entendido assim, como um milagre, a obra de arte.²²⁴

Susan Buck-Morss reserva um dos capítulos de seu livro, *Dialética do olhar*, para discutir a questão da fragmentação e das imagens alegóricas em Benjamin, dialogando com várias delas. Ela inicia pela imagem do fóssil:

Mas na imagem do fóssil, Benjamin também captura o processo de decadência natural que indica a sobrevivência da história passada dentro do presente, expressando com clareza palpável que o fetiche desfeito fica tão vazio de vida que só o traço da concha material permanece.²²⁵

²²² A memória apaga a grande diferença entre o passado e o presente. Aby Warburg mostra que o símbolo, de alguma forma, dissolve a tensão entre passado e futuro, destruindo o *continuum* da história, ou seja, esse símbolo transeunte é o que Warburg chama de *Nachleben* [sobrevivência]. Ao investigar a recorrência de antigas formas de movimento expressivo nos quadros de Botticelli, de gestos dotados de um *pathos* que se refere a uma linguagem mímica cuja migração histórica e geográfica é possível acompanhar, Warburg começa a ver a história da arte em termos de uma memória errática de imagens que regressam constantemente como sintomas [*vai-e-vens*] e a *Nachleben* da Antiguidade como objeto central do seu programa historiográfico. WARBURG, Aby. *Gesammelte Schriften II-I. Der Bilderatlas Mnemosyne* (editado por Martin Warnke e Claudia Brink). Berlim: Akademie Verlag, 2000, 2ª ed. 2002.

²²³ BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Tradução de Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte/Chapecó: Editora UFMG / Argos, 2002, p. 201.

²²⁴ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004, p. 199.

²²⁵ BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Tradução de Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte / Chapecó: Editora UFMG / Argos, 2002, p. 201.

Em seguida, analisa a caveira como contemplação barroca, “imagem da vaidade da existência humana e a transitoriedade do poder terreno.”²²⁶ A caveira representa uma das imagens fundamentais de Benjamin, pois carrega toda carga simbólica da modernidade, ao mostrar que tudo é efêmero. Daí resulta sua forte ligação com a história, pois “Na alegoria, a história aparece como natureza em decadência ou ruína (...).”²²⁷

A repetição é uma das responsáveis pela encenação teatral, *performance* que revela a língua, ela mesma, como uma ruína em decomposição: “Há, portanto, na repetição, ao mesmo tempo, todo o jogo místico da perdição e da salvação, todo jogo teatral, todo o jogo teatral da morte e da vida, todo jogo positivo da doença e da saúde.”²²⁸ Como a capacidade de nomeação é profundamente afetada, ela destrói, desta forma, a relação entre as palavras e as coisas. E se essa politização da arte é a resposta de Bernhard à fascista estetização da política, é porque a encenação, através do exagero, se mostra, sobretudo, politicamente:

Conhecemos as vigorosas expressões de Walter Benjamin: à estetização (fascista) da política, é preciso opor a politização (revolucionária) da arte. Brecht vai mais longe à medida que associa o pensamento teórico a uma experimentação efetiva, a uma invenção artística. Partilha, entretanto, da convicção de um elo singular entre teatralidade e política.²²⁹

A importância do teatro como máquina de guerra foi percebida rapidamente por Brecht como uma forma de propor meditação. A ele não interessavam soluções imediatas para os totalitarismos, e Brecht clamava por uma arte que fosse, sobretudo, reflexiva. Além disso, ele se perguntava: “qual é a teatralidade da política, qual é na produção da

²²⁶ BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Tradução de Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte / Chapecó: Editora UFMG / Argos, 2002, p. 202.

²²⁷ BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Tradução de Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte / Chapecó: Editora UFMG / Argos, 2002, p. 209.

²²⁸ DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006, p. 25.

²²⁹ BADIOU, Alain. *O Século*. Tradução de Carlos Felício da Silveira. São Paulo: Ideias e Letras, 2007, p. 69-70.

consciência política o lugar da representação, da encenação. Quais são as figuras manifestas da política?”²³⁰

A primeira impressão do narrador de Bernhard acerca do teatro é descrita no volume *Uma criança*, momento em que a personagem Bernhard, embora muito jovem, confronta-se pela primeira vez com a estética arrebatadora do culto religioso, aí com todos seus elementos católicos envolvidos. Toda a ritualística não podia deixar de impressioná-lo: “Minha primeira ida ao teatro foi minha primeira ida à igreja, em Seekirchen, onde assisti à missa pela primeira vez. [...] Adorava as vozes abafadas, o passo solene apropriado à tragédia.”²³¹ O que acontece depois, a virada da tragédia teatral para outro espetáculo do horror, quase ao final deste relato, entra outro a guerra. “O espetáculo da guerra já não me agradava.”²³²

Nos títulos estão presentes essa encenação e dramaticidade teatral [o que afasta sua escrita de si de pretensa factualidade pura]: *A causa, O porão, A respiração, O frio e Uma criança*. Existe, além desse corpo vivo e teatral dos títulos, ainda, uma arquitetura que abarca o espaço e o **des-anima**: o ambiente da cidade de Salzburgo, a mercearia de produtos alimentícios na destruída Scherzhauserfeld e as salas das clínicas e hospitais, lugares melancólicos [antecâmaras do inferno] que serviram de palco para os inúmeros tratamentos de saúde pelos quais Thomas Bernhard passou. Tudo isso vem submetido a uma linguagem cênica [cínica, performática]: “Pfenninger, o sacristão [...] certa vez ele me pediu que soasse o toque fúnebre para ele [...] Recebia cinco centavos por cada toque. [...] Como desde criança eu era ávido por dinheiro [...] Para mim, não havia mortes que bastassem.”²³³ O cinismo, assim, não é nada menos que o enfrentamento, resistência contra um mundo brutalizado, ele exige **coragem** e é, sobretudo, político.

Os cínicos são apontados por Michel Foucault como aqueles que melhor souberam usar seu direito de *parrhesia*, que é “a liberdade de

²³⁰ BADIOU, Alain. *O Século*. Tradução de Carlos Felício da Silveira. São Paulo: Ideias e Letras, 2007, p. 69.

²³¹ BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 62.

²³² BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 112.

²³³ BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 104.

linguagem, o dar a liberdade de falar, o falar francamente, a coragem da verdade.”²³⁴ No livro *A coragem da verdade* continua:

Com o cinismo, temos uma terceira forma de coragem da verdade, distinta da bravura política, distinta também da ironia socrática. A coragem cínica da verdade consiste em conseguir fazer condenar, rejeitar, desprezar, **insultar**, pelas pessoas a própria manifestação do que elas admitem ou pretendem admitir no nível dos princípios. Trata-se de enfrentar a cólera delas dando a imagem do que, ao mesmo tempo, admitem e valorizam em pensamento e rejeitam e desprezam em sua própria vida. É isso o escândalo cínico.²³⁵ [grifo meu]

A filosofia cínica tem como característica certa dureza no uso da fala, uma franqueza rude que se assemelha ao discurso desse narrador exagerado. Ela é reconhecida pela franqueza parresística, marcada pela aspereza e ataques verbais virulentos, o que torna seu modo de vida particular e escandaloso [do qual podemos extrair uma beleza singular]. É através de sua coragem da verdade que o personagem Bernhard põe sua vida à prova, de forma escandalosa.

Mas o que entender por verdade²³⁶? Ou coragem? Desde os diálogos platônicos *Laques* e *Alcebiades*²³⁷ constatamos a relatividade destes dois vocábulos. A verdade como uma forma de provocação será legitimada por Foucault depois de passar pelas seguintes formas de verificação: a verdade é o que não é oculto, o que não é dissimulado, mas é aparente. A verdade é o que é puro, sem alterações. A verdade é retilínea, mantém-se fiel em seu propósito. E por fim, a verdade é incorruptível e permanece idêntica a si mesma. Os cínicos, apesar de seus

²³⁴ GROS, Frédéric. *Foucault: a coragem da verdade*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2004, p. 11.

²³⁵ FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2014, p. 205.

²³⁶ Devemos ter muito cuidado com a palavra **verdade**! Interpretá-la em Foucault como suposta verdade cartesiana ou absoluta seria subestimá-lo. A coragem da verdade de Foucault nada mais é que a liberdade de assumir-se corajosamente ou uma coerência entre discurso e vida. A coragem da verdade é, pois, acima de tudo, uma ética ontológica.

²³⁷ Foucault diferencia os dois diálogos, de forma que, para ele, no *Alcebiades* temos o cuidado de si determinado e guiado pela conduta da alma do sujeito. Trata-se, então, do conhecimento da alma. A outra linha deste pensamento vem representada através do diálogo *Laques*. Aqui o objeto do cuidado de si é a *bios*, vida, segue através da vida submetida a regras do próprio sujeito, dá-se uma forma à própria existência.

critérios outros de verdade, valiam-se de tais assertivas, mas de uma maneira transgressora. Eles fazem uma caricatura delas através do comportamento exagerado. Masturbar-se, por exemplo, em praça pública, surge como uma forma hiperbólica de exercer seu direito de verdade. Faziam suas necessidades físicas diante de todos simplesmente porque achavam que tais processos naturais dos seres vivos não precisavam ser escondidos dos olhos de todos, o que quer dizer que a coragem da verdade também é resistência, ela é política:

Nada é mais inconsistente do que um regime político indiferente à verdade; mas nada é mais perigoso do que um sistema político que pretende prescrever a verdade. A função do “dizer verdadeiro” não deve tomar forma de lei, como seria igualmente vão acreditar que ele consiste de pleno direito nos jogos espontâneos da comunicação. A tarefa do dizer verdadeiro é um trabalho interminável: respeitá-la em sua complexidade é uma obrigação que nenhum poder pode economizar.²³⁸

Bernhard viveu a época de experiência destrutiva em meio à cidade de Salzburgo, a cidade cultural barroca por excelência. Apesar de relatar a destruição da cidade, parece que o que lhe importa, realmente, são as pessoas destruídas [arruinadas] *innerlich* [interiormente]:

Toda aquela pálida e faminta comunidade de moribundos não conversavam senão sobre a morte, todos discutindo com grande insistência os pavores conhecidos ou vividos na guerra, as milhares de notícias fúnebres provenientes da Alemanha e de toda a Europa; enquanto estavam sentados ali, na escuridão reinante naqueles tuneis, propagavam sem cerimônia a derrota da Alemanha e uma situação presente que evoluía cada vez mais rumo à suprema catástrofe mundial, só paravam de falar quando vencidos pela exaustão absoluta.²³⁹

A guerra total não é apenas consequência da destruição da cidade, mas inclui também o massacre vivido pela população sob o regime nacional-socialista, seguido posteriormente pela influência do

²³⁸ FOUCAULT, Michel. “O cuidado com a verdade”. In: *Ditos e escritos vol. V*. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 251.

²³⁹ BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.142-143.

catolicismo. O trauma de sua *Heimat* [pátria] associado à destruição em massa que passava diante dos seus olhos na infância e adolescência contribuiu para aumentar o ódio por uma comunidade, ou melhor, por uma massa homogênea que não se rebelou contra o forjamento do mito ariano.

Pensando que a herança do fascismo penetrou até mesmo em lugares como a campesina Wolfsegg [austríaca], surge também a imagem de um **sujeito-Wolfsegg** [movimento em que cidade e personagem se confundem], figura essa que será recorrente em algumas obras de Bernhard, como nos livros *Der Italiener* [*O italiano*] e *Extinção*. Aqui, através de um trecho de *Extinção* [ou um romance autobiográfico], fica nítido que a mãe do narrador e protagonista, Franz-Josef Murau, se emaranha com a própria descrição da cidade de Wolfsegg:

Durante o domínio nazista, Wolfsegg foi um reduto do nacional-socialismo e ao mesmo tempo um reduto do catolicismo. Ali os arcebispos e os gauleiter se alternavam nos fins de semana, faziam fila para entrar. Nessa época minha mãe dava as cartas, mais os caçadores, que até hoje não são mais que nazistas, tal como minha mãe, *no fundo de seu coração*, até hoje nada mais é que uma nacional socialista, na santa paz de sua hipocrisia católica.²⁴⁰

Extinção: uma derrocada foi o último romance publicado de Thomas Bernhard, mas não o último a ser escrito. A prosa voraz expõe a falsidade das relações humanas sustentadas pela hipocrisia e pela inveja, denunciando a persistência de um profundo ódio às atividades da *intelligentsia* de uma mentalidade fascista que ainda se fazia presente na sociedade austríaca.

Franz-Josef Murau recebe a informação de que se tornou o herdeiro principal da odiada propriedade de Wolfsegg, ou a representação de tudo aquilo de que ele se quis libertar ao abandonar a Áustria²⁴¹ Neste momento, configura-se, mais uma vez, fato que é relevante nessa tese, o trabalho com a questão da **origem** para Bernhard [dos escritos

²⁴⁰ BERNHARD, Thomas. *Extinção: uma derrocada*. Tradução de José Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 145.

²⁴¹ A temática nazista no romance se desenvolve de forma bastante direta. O envolvimento da família de Murau com o partido nazista é motivo de vergonha para ele, e, ao mesmo tempo, objeto de suas maiores críticas. Além desse sentimento de vergonha, há, também, um sentimento de culpa, oriundo de sua impossibilidade de ação em relação às idiosincrasias de sua família no que toca à adesão ao partido nacional-socialista.

autobiográficos e ficcionais **memorizados**], que se volta antes para um trato crítico com a história do que mero acerto de contas com um passado e seu suposto complexo de origem, pensado no tempo de aqui e agora. Ao discorrer sobre o Estado da Áustria, o narrador Murau deixa claro que a podridão política ainda se estende:

Tivemos nas últimas décadas tantos ministros sórdidos, inescrupulosos negociastas, que permaneceram em suas cadeiras de ministros o tempo bastante para impor e levar a efeito a destruição e a aniquilação de nossas paisagens e nossas cidades [...] Mas num país em que há décadas a sordidez e o mau gosto imperam com toda a contumácia, não é de espantar que **tenhamos agora** um tal resultado acachapante em todos os campos. Isso porque, ao mesmo tempo que essas pessoas destruíram e arruinaram e praticamente extinguíram a paisagem e as cidades quando detentores do poder, destruíram também a alma desse povo [...] A alma dos meus conterrâneos está arruinada [...] ²⁴²

Frequentemente surgem referências a personagens judeus, que em sua maioria foram pessoas, artistas que realmente existiram [autoficções]. Após a publicação do último volume autobiográfico, de 1982, *Uma criança*, é dada a publicação do *Sobrinho de Wittgenstein*, retrato memorialístico do sobrinho de Wittgenstein que era judeu. Posteriormente temos *Beton*, um estudo sobre o compositor judeu Felix Mendelssohn Bartholdy. Um ano depois é publicado *O naufrago*, obra em que o narrador evoca mental e obsessivamente o pianista Glenn Gould.²⁴³ E se anterior a um suposto complexo de uma origem mal resolvido existe um *Schuldkomplex* [complexo de culpa], é porque sua escrita anacrônica se move em direção a um passado que espera por redenção. O romance termina com a doação da herança de Murau à Comunidade Israelita de Viena, uma menção bastante clara à reparação aos judeus depois do período nazista. Somos levados a crer que essa é a saída que o protagonista encontra para se redimir de sua culpa.

²⁴² BERNHARD, Thomas. *Extinção: uma derrocada*. Tradução de José Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 87.

²⁴³ O pianista nasceu com o nome de Glenn Herbert Gold, mas este último sobrenome foi alterado logo após o nascimento: a família, que era protestante, temia que o nome de família suscitasse a confusão de que ele fosse judeu, visto que o Canadá, nesse período, passava por um momento de antissemitismo em sua história.

3.2 O TRAÇO À ESPERA

Devemos, pois, evitar cair na falácia de que uma imagem vale mais que mil palavras. Imagens e palavras não se substituem, mas se complementam. Essas imagens potentes da escrita de si de Bernhard surgem num contexto ainda à espera de uma significação, para poderem tomar posição, é a criação de um traço ainda aguardando pela gramática que o liberte. Assim, analisamos essas imagens da autobiografia de Thomas Bernhard como traço. Para que Auschwitz não caia no esquecimento, há de se voltar a esse arquivo²⁴⁴ de imagens dolorosas: “Em mim, aquelas experiências horríveis seguem tão presentes que é como se tivesse acontecido ontem, sons e odores retornam de imediato quando vou à cidade, que, ao que parece, apagou suas lembranças [...].²⁴⁵ Ou seja, é preciso preservar o traço como peça importante para o manuseio crítico do arquivo.

O traço apenas aguarda o toque de significação que lhe é necessário para vir-à-existência e poder penetrar na história, de modo que antecede toda uma ontologização: ele ainda não é um ente, mas um ente-à-espera, fica preso neste intervalo, neste limbo das significações. O traço luta dessa forma para se inserir numa cadeia de significações, ele é a origem da origem que espera por seu batismo – de uma gramática – para se constituir como significante. Também traduzido como rastro – o traço²⁴⁶ – em sua

²⁴⁴ Os nazistas bem sabiam do poder emanado do arquivo. Queimaram arquivos indesejados em praça pública no dia 10 de maio de 1933. O arquivo da *Shoah* por si só não diz nada, ele é apenas um traço. Só depois de um trato crítico é que podemos dar cabo à imaginação do inimaginável. Os nazistas estavam certos de que tornariam invisíveis os judeus e todo o massacre. Os campos foram laboratórios não somente de controle e morte, mas também de desaparecimento generalizada. O arquivo de imagens – fotos, cartas e relatos – sobrevive. Ele não somente permite uma leitura anacrônica e a denúncia da barbárie, mas também nos possibilita imaginar o inimaginável. O saber passa, primeiramente, pelo imaginar. A *Endlösung* [solução final] das tropas nazistas representou uma máquina de destruição impiedosa e de **desimaginação** generalizada. Os nazistas decidiram conscientes pelo apagamento de todos os rastros, ou seja, eliminar os arquivos para converter Auschwitz no inimaginável.

²⁴⁵ BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 145.

²⁴⁶ De acordo com uma nota do tradutor em *Gramatologia* o substantivo francês *trace* aponta mais acertadamente para a tradução de rastro do que traço, visto que este último se refere às marcas deixadas em um objeto, afastando-se, desta forma, de *trait* [traço] e *tracé* [traçado]. No entanto, prefiro permanecer com o significado de **traço** em nosso trabalho.

Gramatologia, Derrida diz que “O rastro é verdadeiramente a origem absoluta do sentido em geral. O que vem afirmar que não há origem absoluta do sentido em geral. O rastro é a diferencia que abre o aparecer e a significação.”²⁴⁷ Derrida nos fala do caráter doador de singularidades, que é típico do traço, ao mesmo tempo em que ele constitui um **auto-retrato** [imagem de si]: Os traços de um auto-retrato são também os traços de um caçador fascinado²⁴⁸ Aos homens, é proibido o acesso à totalidade da natureza e à origem da cultura, de modo que, para Derrida, não existe, pois, acesso a uma origem total.

Nessa ontologização do traço, revela-se um sujeito, um sujeito dentro da história, que, assim, ganha nessa lógica sua historicidade. Antes da escritura há, somente, traços imotivados, de forma que este traço, ainda, pode ser lido como possibilidade de fuga de uma **visão de mundo**, ele consegue, desta forma, deslizar-se já que é figura não dada, permite a abertura necessária para o jogo disseminatório de sentidos, impossível de ser enclausurada por discursos totalitários: “O traço [*trait*] não se paralisa então na tautologia que dobra o mesmo ao mesmo. Pelo contrário, está à mercê da alegoria, deste estranho auto-retrato do desenho abandonado à palavra e ao olhar do outro.”²⁴⁹ Ora, não é alegoria – ao contrário do limitado e captável símbolo, visto que apenas substitui, representa – que possibilita essa abertura necessária para a alucinação de sentidos?

De qual origem, então, nos fala Bernhard? A ele interessa menos uma questão de gênese, procedência, do que o **traço, rastro** que a expõe: “Eu, portanto, viera do nada.”²⁵⁰ Nesta frase, Bernhard põe em cheque a existência de uma origem absoluta, elege como lugar de origem uma negatividade [que não se resume, no entanto, a um mero oposto à positividade]. Esse **nada** é uma experiência, uma negatividade, é parte integrante do *Dasein*²⁵¹ [ser-aí], no momento mais específico, mais

²⁴⁷ DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.79-80.

²⁴⁸ DERRIDA, Jacques. *Memórias de Cego: o auto-retrato e outras ruínas*. Tradução de Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, p. 63.

²⁴⁹ DERRIDA, Jacques. *Memórias de Cego: o auto-retrato e outras ruínas*. Tradução de Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010, p. 10.

²⁵⁰ BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 78.

²⁵¹ Através da existência do homem, Heidegger procura uma abertura até o ser. Para apresentar uma prova de que tal caminho é possível, recorre a uma nova linguagem. Este é o conceito de *Dasein*: um resultado de dois elementos, uma palavra alemã composta por *Da-sein* (*da* que significa **aí** e *sein* que significa **ser**). Portanto *Da-sein* significa a existência, ou ser-aí. O *Dasein* [ser-aí] surge como um ser limitado por contingências que abarcam o seu mundo, ele é levado a pensar sobre a dimensão futura

desvelador, no sentido de ἀλήθεια [*alétheia*: a [negação] + *lethe* [esquecimento]], que é a experiência da morte. Essa origem desvelada é o descobrir, o **desesquecer**, lá no ponto em que ela mesma aparece como traço ou fratura errante da história. O ponto da memória em que morte e linguagem se encontram.

Desse modo, Giorgio Agamben desenvolverá em *A Linguagem e a Morte: um seminário sobre o lugar da negatividade* o tema da linguagem e da constituição do *Dasein* a partir da experiência da morte, a partir da experiência de uma negatividade. Nesse seminário, elege, essencialmente, o pensamento de Martin Heidegger em torno do **Ser-aí**, apresentando o fundamento negativo da metafísica ocidental:

É a partir desta experiência de uma negatividade que se revela constitutiva do *Dasein*, no exato momento em que este encontra, na experiência da morte, a sua possibilidade mais própria, que Heidegger se interroga sobre a insuficiência das categorias com as quais, na história da filosofia ocidental, lógica e ontologia procuram explicitá-la e coloca, conseqüentemente, o problema da **origem ontológica** (*ontologischer Ursprung*) da negatividade.²⁵² [grifos meus]

Se pensarmos nas ruínas funerárias como rastros de inscrição, podemos, ainda, ver o quão tênue é a linha entre morte, escrita e memória, visto que os túmulos operam no sentido de preservar a memória em nome e em torno do nome do morto.

O *modus operandi* de Thomas Bernhard e sua leitura anacrônica da origem [**nesse agora repleto de passado**] – *apocatastásis* histórica²⁵³ – segue uma linha no caminho de Walter Benjamin e seu materialista

de sua existência e a lançar-se para seu encontro. É convocado para se projetar diante deste desafio, vendo-se constantemente preso a uma limitação temporal como um ser que caminha para a morte, sujeito frágil, incompleto, marcado pela angústia.

²⁵² AGAMBEN, Giorgio. *A Linguagem e a Morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 15.

²⁵³ A *apocatastásis* significa restauração, restabelecimento e significa a doutrina da restauração de todas as coisas no final dos tempos. O uso do termo é atribuído a Orígenes e Gregório de Nissa. O substantivo *apokatastasis* e o verbo *apokathistèmi* são empregados por Orígenes com bastante moderação, em diversos sentidos, alguns dos quais podem ser considerados como simbolizando alegoricamente a apocatástase final, como o retorno dos israelitas a seu país depois do exílio.

histórico que “faz desse passado uma experiência única.”²⁵⁴ Ou seja, a leitura benjaminiana da história possibilita entender, situar na história, ou diante de seus dilemas, a escrita de si de Bernhard:

O bairro de Scherzhauserfeld era o **defeito** permanente e terrível na beleza da cidade, um **defeito** de que os líderes da municipalidade tinham plena consciência, o conjunto habitacional de Scherzhauserfeld vivia figurando nas colunas dos jornais diários como o **defeito** na beleza de Salzburgo, sob a forma de notícias fosse dos tribunais ou das tentativas de apaziguamento da parte do governo regional. Os habitantes daquele **defeito** na beleza de Salzburgo tinham consciência de que representavam, em seu conjunto, o **defeito** na beleza da cidade [...] e ainda hoje Scherzhauserfeld é essa mácula de Salzberg[...],²⁵⁵ [grifos meus]

A repetição da palavra **defeito** mostra a insistência numa **des-feita** no sentido de *des-fazer*, de *des-construir* a mácula, a mancha que era o bairro de Scherzhauserfeld. Este é o lugar dos lugares, lugar de observação psicanalítica de mudança de pontos de vista. Lugar que, segundo o trecho acima citado, é apontado como lugar dos acontecimentos, mas, ao mesmo tempo, como um lugar de **silêncio** em que a fala se revela como espaço anacrônico dela mesma, ou como diria Pierre Fédida, em *Nome, figura e memória*:

Diríamos então que se constitui, diretamente no texto do *Timeu*, um lugar dos lugares, um lugar que se torna possíveis os movimentos temporais dos discursos (menos encaixados do que parece!), em suma, um lugar que, em *negativo*, separa o *mítico* do *lógico*. Esse lugar dos lugares – *chôra* – separa e faz coexistir duas memórias, duas escrituras exclusivamente na *situação* da fala. Essa fala emana da infância como se estivesse tão intensamente presente e o que ela enuncia – para alguém – é a existência da memória imemorial da Cidade, salva e conservada num outro

²⁵⁴ BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: *Mágia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas Vol 1. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 231.

²⁵⁵ BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 26.

lugar graças à arte das inscrições aprendidas, de certa forma, do próprio *logos*.²⁵⁶

Bernhard convoca, através do pulo, esses excluídos para a tarefa de escovar a história a contrapelo, mostrando resistência ao progresso, à civilização – e sua barbárie –, ao tempo linear e homogêneo. Essa volta ao passado é uma tentativa de Bernhard de restituir as promessas soterradas pelas ruínas, das vozes dos excluídos que ainda clamavam por salvação. O que emerge são os anseios daqueles que foram obliterados pela história. Neste sentido, o messianismo se volta para trás [para o materialista histórico], permitindo, assim, seu posicionamento para o momento de aqui e agora, tempo em que essas mesmas vozes dos habitantes de Scherzhauserfeld ainda buscam por redenção.

Assim, sintomaticamente, se revela uma autobiografia descontínua e contingente. Valho-me aqui de Jeanne Marie Gagnebin que, em sua leitura sobre Walter Benjamin, parece dialogar com este pensamento:

Benjamin tenta pensar uma “tradição” dos oprimidos que não repousaria sobre o nivelamento da continuidade, mas sobre os saltos, o surgimento (*Ursprung*), a interrupção e o descontínuo: “O *continuum* da história é o dos opressores. Enquanto a representação do *continuum* iguala tudo ao nível do chão, a representação do descontínuo é o fundamento da autêntica tradição”. [...] Acolher o descontínuo da história, proceder à interrupção desse tempo cronológico sem asperezas, também é renunciar ao desenvolvimento feliz de uma sintaxe lisa e sem fraturas.²⁵⁷

De onde saem, então, esses seres capazes de pular sobre o *continuum* da história, prontos para ganhar a voz no tempo de agora? Emergem, por exemplo, de um bairro miserável, ou uma imagem surgida da desolação e do descaso na cidade de Salzburgo.²⁵⁸ Neste lugar abandonado [ou como anteriormente dito, uma antecâmara do inferno], revela-se um mundo *gauche*, à revelia, que parece fascinar e atrair o próprio narrador:

²⁵⁶ FÉDIDA, Pierre. “Teoria dos lugares II”. In: *Nome, figura e memória. A linguagem na situação psicanalítica*. Tradução de Martha Gambini e Claudia Berliner. São Paulo: Escuta, 1991, p. 132.

²⁵⁷ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 99.

²⁵⁸ A cidade universitária de Salzburgo é apenas deprimente para Bernhard. Ele a chama de uma “doença terminal”, para o qual todos devem perecer.

Já de longe podia-se reconhecer em Salzburgo – que sempre alegou não possuir nem mesmo uma antecâmara do inferno, que dirá um inferno – aqueles habitantes da antecâmara ou do inferno, criaturas perdidas, confusas, inseguras, caminhando apressadas, cada uma delas reconhecível como uma natureza interior e exteriormente infeliz, existências marginais, **marcadas pelo fato de terem tido sua origem em *Scherzhauserfeld***.²⁵⁹ [grifos meus]

Ora, como não combater a busca por uma origem no sentido de *Herkunft* [procedência, descendência], se esta era exatamente a divisa do mal, o identificador para as pessoas daquele bairro, que pareciam marcadas pelo estigma de sua procedência e por isso mesmo eram excluídas? O narrador se volta a elas como uma forma de apontar para a hipocrisia de uma cidade que insiste em esconder, eliminar o sujo, o abjeto, o feio. Nesta espécie de gueto, ele conhece os despossuídos, desajustados sociais e os excluídos, e, constantemente, parece não entender aquelas pessoas rejeitadas na cidade, simplesmente pelo fato de habitarem um bairro pobre e destruído em Salzburgo. Esses párias, habitantes de um limbo esquecido na cidade, falam até mesmo um idioma outro, marginal – uma **língua menor**:

Uma língua que, ali, era bem diferente da do restante de *Lehen*, os habitantes do bairro de *Scherzhauserfeld* falavam uma língua mais intensa e mais clara do que os de *Lehen* em geral, e logo me tornei capaz de falar com aquelas pessoas em sua própria língua, porque era também capaz de pensar os pensamentos *delas*”.²⁶⁰

Thomas Bernhard, então, através de seu **pulo tigrino** ao passado, parece apontar para a exclusão e esquecimento daquelas vidas **mal-ditas**: “Escrever sobre *Scherzhauserfeld* nos dias de hoje significa perturbar a administração municipal da cidade de Salzburgo, e provoço irritação quando lembro o bairro de *Scherzhauserfeld*.”²⁶¹ O que desassossega? A História oficial com **H** maiúsculo e seus grandes nomes e monumentos que insistem em renegar a vida das singularidades. Os restos que ele

²⁵⁹ BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 245.

²⁶⁰ BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 237.

²⁶¹ BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 241.

procura juntar de um passado em ruínas, seu apelo a *Μνημοσύνη* [*Mnemosine*], é uma chamada à deusa que personifica a memória, em nome daqueles que foram silenciados pelos grandes nomes da história, daqueles que permaneceram esquecidos.²⁶²

²⁶² É o que também é sugerido na peça *Praça dos Heróis* de 1988, praça realmente existente em Viena, em que Hitler havia proferido um discurso de anexação da Áustria à Alemanha exatamente cinquenta anos antes. Bernhard recupera este monumento transformado em documento, dramatiza a história mostrando que as vozes belicosas do nacional-socialismo ainda ecoam: “Ser judeu na Áustria significa estar condenado à morte” *In Österreich Jude zu sein bedeutet immer zum Tode verurteilt zu sein*. BERNHARD, Thomas. *Heldenplatz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1988, p. 114. Encenada pela primeira vez em novembro de 1988, *Heldenplatz* representou, talvez, uma das mais controversas peças de sua autoria, por mostrar, em solo austríaco, e também pelo fato de ter sua estréia no *Burgtheater* – teatro que fica na mesma praça –, que os austríacos ainda aspiravam a ideais nazistas. De acordo com Joachim Hoell, havia motivos para se pensar que a voz nacional-socialista ainda se mostrava na base da sociedade austríaca: “O clima político começou a esquentar desde a eleição de Kurt Waldheim como Presidente da Áustria em 1986, depois de seu passado vir à tona, como o oficial da SS que foi responsável pelas tropas de artilharia nos Bálcãs” *Die politische Stimmung ist seit der Wahl Kurt Waldheims zum Bundespräsidenten im Jahre 1986 angeheizt, nachdem seine Vergangenheit als SS-Offizier, der für Erschließungskommandos auf dem Balkan verantwortlich war, bekannt geworden ist*. HOELL, Joachim: *Thomas Bernhard*. Munique: Dtv, 2003, p. 144. O cenário é um apartamento situado em frente a esta praça, onde se encontram amigos próximos e parentes do professor Josef Schuster, professor de matemática, judeu austríaco, que havia cometido suicídio, jogando-se da janela de seu apartamento diante da mesma praça. O motivo do encontro é o funeral do professor Schuster, personagem que se vira obrigado a se exilar na Inglaterra, em 1938, em virtude da perseguição dos judeus pelos nazistas, volta à Viena, sua pátria, em virtude de um convite do prefeito da cidade. A discussão sobre o nacional-socialismo e o medo parecem os mesmos de cinquenta anos atrás. Através de um personagem, professor Liebig, ex-colega de trabalho do suicidado, o aviso é bem claro: “É somente uma pura questão de tempo para os nazistas tomarem novamente o poder” *Es ist nur eine Frage der Zeit, daß die Nazis wieder an der Macht sind*. BERNHARD, Thomas. *Heldenplatz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1988, p. 135. O personagem principal, um morto, o professor Schuster, presente em sua forma fantasmática, pulou para fora da janela, na Praça dos Heróis, onde viveu e onde certa vez, em março de 1938, multidões estridentes vibravam pelo discurso do *Führer*. Cinquenta anos depois, através da peça, é mostrado que Hitler ainda era um filho protegido da Áustria. Schuster, em um momento de assombro, chega à conclusão de que seus conterrâneos ainda cultivavam as ideias nazistas. É preciso **rememorar, repetir e elaborar** para que o mal não se repita, não ganhe força. Podemos ler em Bernhard que é possível fazê-lo através do suicídio de um simples professor judeu na praça onde Hitler, em outro tempo, fora louvado. Assim, consegue-se mostrar que as imagens de Auschwitz não podem ser destruídas, os relatos não devem ser silenciados, e que é preciso fazer com que o inimaginável se

Desse modo, Thomas Bernhard, em nome da *Erlösung* [redenção] benjaminiana impõe questões à *Endlösung* [solução final]²⁶³ – ou aniquilação de tudo aquilo que é incompreendido por carregar uma origem outra. A redenção, deste modo, só poderá se manifestar a partir do momento em que se faz necessário contar a história dos vencidos.

3.3 ARQUEOLOGIA DA COISA PRIMEVA

No livro *A causa*²⁶⁴, a escola austríaca no período hitlerista, segundo relato do narrador acerca daquele período extraído de sua memória, não era uma instituição do saber em que professores despertariam em seus pupilos a curiosidade e fantasia pela vida. Ela é, ao contrário, descrita como um palco de horrores, comparada a uma prisão: “O internato é para o recém-chegado um cárcere projetado com refinamento contra ele, e portanto contra a totalidade de sua existência, uma construção mesquinha contra seu espírito.”²⁶⁵

Em um determinado momento, quando o jovem Bernhard se muda para a cidade de Salzburgo, acontece a passagem do fim de suas atividades criativas e estimuladoras da palavra para o começo do terror do controle [da brincadeira ao trauma]. Nesse ponto o narrador descreve aquilo que foi a entrada em sua vida da palavra nacional-socialismo: “Pela primeira vez ouvi a palavra *Hitler* e a palavra *nacional-socialismo*.”²⁶⁶ Agora, no lugar da brincadeira entram pensamentos de suicídio que nascem da opressão exercida pelos professores de sua escola: “Pela

faça imaginável. A morte do professor não significa silêncio, fim do relato, mas é um acontecimento puro, uma iluminação no tempo de aqui e agora.

²⁶³ *Endlösung der Judenfrage* [A solução final]. Os nazistas usavam frequentemente eufemismos para disfarçar a natureza real dos seus crimes, e a solução final refere-se ao plano de genocídio sistemático contra a população judaica durante a Segunda Guerra Mundial, ou seja, era a manobra de aniquilação total do povo judeu.

²⁶⁴ Em alemão *Ursache*, destrincho aqui: *Ur-Sache* [**coisa original, primeva**]. Não se trata, repito, do livro inicial, até porque cronologicamente se trataria de uma segunda fase de Bernhard. Mas é um de seus pulos tigrinos ao cenário da Segunda Guerra, um pulo à **coisa primeva: origem**.

²⁶⁵ BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 123.

²⁶⁶ BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 71.

primeira vez pensava em me matar.”²⁶⁷ O que se segue é a repetição quase monomaníaca de significantes de modo incansável, que marcam a ideia de suicídio:

A convivência com os colegas de internato sempre foi uma convivência com o **pensamento suicida**; em primeiro lugar com o **pensamento suicida**, e somente depois com o objeto de aprendizado ou estudo. Na verdade, não fui o único a precisar conviver o tempo todo com o **pensamento suicida** durante meu período de aprendizado ou estudo.²⁶⁸ [grifos meus]

A repetição eleva o discurso de ódio em relação à escola, ao juntar as duas informações: **internato** e **pensamento suicida**. Assim, o narrador aponta em sua *Origem* que instituições como escola, prisão e clínica não diferem quanto à vigilância e punição, ao controle dos corpos, ao controle da *bíos* [biopolítica]: “Na condição de cárcere, o internato significa recrudescimento crescente de punições e, por fim, ausência de perspectiva e esperança.”²⁶⁹

Aqui cabe um diálogo com o pensamento de Michel Foucault, sobretudo com as elaborações críticas delineadas em *Vigiar e Punir* e *História da sexualidade*. Neste sentido, o sistema penitenciário estará no cerne das análises de Foucault, que colaboram para que possamos melhor entender algumas das estratégias a partir das quais os sujeitos são legitimados no âmbito destas instituições de poder.

Ao analisar as prisões, Foucault aponta que elas possuem mecanismos internos de repressão e punição que vão além das punições da alma, investindo na regulação do corpo do detento pela coação estimulada por uma educação total, reguladora de todos os movimentos do corpo. Nesse sentido, além da privação da liberdade, elas executam uma transformação técnica dos indivíduos. A tecnologia política do corpo não é percebida nas instituições devido às diversas formas em que ela se cristaliza. Não sendo agressiva ou explícita, é introduzida, segundo Foucault, como uma **microfísica do poder**, que se move entre as instituições e a própria *bíos*. Visando a atingir o ideal da chamada **ortopedia social**, em que a permanente vigilância representa tática de eficácia, surgem as disciplinas:

²⁶⁷ BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 80.

²⁶⁸ BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 128.

²⁶⁹ BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.132.

O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento das suas habilidades, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto mais útil é. Forma-se, então, uma política de coerções que consiste num trabalho sobre o corpo, numa manipulação calculada dos seus elementos, dos seus gestos, dos seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, os chamados "corpos dóceis". A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças. Ela dissocia o poder do corpo e faz dele, por um lado, uma "aptidão", uma "capacidade" que ela procura aumentar; e inverte, por outro lado, a energia, a potência que poderia resultar disso e faz dela uma relação de sujeição estrita.²⁷⁰

Foucault localiza na prisão um dos espaços sociais apropriados para gerar o **corpo dócil**, economicamente produtivo, socialmente civilizado, politicamente disciplinado e culturalmente devotado à prática e às razões do Estado. Da mesma forma, podemos ler o sistema escolar, especialmente no período da Segunda Guerra, em que as forças do pensamento nazista primavam pelo controle não só ideológico, mas também do corpo, de modo que a ideologia nacional-socialista pôde ser instaurada desde a infância, com a ajuda das escolas e suas práticas pedagógicas.

A comparação física das escolas e das prisões surge, para Foucault, a partir de seu esquema arquitetônico. Classes dispostas lado a lado sem nenhum tipo de comunicação, janelas com grades, refeitório coletivo, muros altos e gradeados, portões sem nenhuma visibilidade para o lado externo do prédio. A construção das escolas obedece a quase todas essas disposições e com uma particularidade importante: a posição da sala da diretoria permite ter uma visão geral de todo estabelecimento, o que Foucault chamou de panóptico:

O Panóptico funciona como uma espécie de laboratório de poder. Graças a seus mecanismos de observação, ganha em eficácia e em capacidade de

²⁷⁰ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 119.

penetração no comportamento dos homens; um aumento de saber vem se implantar em todas as frentes do poder, descobrindo objetos que devem ser conhecidos em todas as superfícies onde este se exerça.²⁷¹

O panóptico não é somente característico das prisões, ele se encontra também nas instituições escolares. Mesmo que não apresente efetivamente todas as características descritas, a funcionalidade do posicionamento da sala da diretoria se relaciona com um modelo de vigilância. Nas escolas, todo ato entendido como transgressor é avaliado e se torna passível de punição. Os métodos de ensino são voltados para a aniquilação das **subjetividades** da criança, colocando em seu lugar a **sujeição** ao Estado.

No volume *A causa*, surge a personagem do diretor Grünkranz, o olho inquisidor desse panóptico, a autoridade maior do internato nazista que Bernhard frequentou. Grünkranz é um oficial-SA²⁷² que tentava fazer os alunos se tornarem parte do regime de Hitler, forçando-os a cantar músicas de saudação ao *Führer*:

Assim sendo, sobretudo dois medos imperavam à época no aluno que eu era: por um lado o medo de tudo e de todos no internato, mas principalmente o medo do Grünkranz, surgindo e punindo sempre de forma inesperada, com toda sua infâmia e astúcia militar, era oficial-modelo, oficial modelo do exército e da SA.²⁷³

Leia-se aqui o poder exercido pelo diretor Grünkranz não como uma uma negatividade constituída por punições e castigos, mas sim como uma forma positiva, de controle do corpo dos alunos, de sua domesticação e preparação para o controle nacional-socialista, dentro da lógica biopolítica. Em *A causa*, segundo Dávalos:

A crítica feita à escola pode ser entendida como uma crítica a toda sociedade austríaca, aliás, segundo o autor, só mudando a primeira, muda-se o país, logo,

²⁷¹ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2011, p. 194.

²⁷² *Sturmabteilung*, abreviado para SA [em alemão "Seção Tempestade", "Destacamento Tempestade" ou "Seção de Assalto"] usualmente traduzida como "Tropas de Assalto", foi a milícia paramilitar nazista durante o período em que o Nacional Socialismo exercia o poder na Alemanha.

²⁷³ BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.132.

se o sistema de educação nazista e católico-democrático são iguais em sua concepção, as mudanças estando apenas na aparência, a continuidade entre sociedade totalitária e democrática estaria implícita, disso viriam então as advertências anteriormente mencionadas com relação à volta do nacional-socialismo, pois sua essência continuaria na base da sociedade.²⁷⁴

A escola é, dessa forma, “[...] um espaço fechado, recortado, vigiado em todos os seus pontos, onde os indivíduos estão inseridos num lugar físico onde os menores movimentos são controlados, onde todos os acontecimentos são registrados [...]”.²⁷⁵ Esse tipo de vigilância permite à diretoria um controle sobre tudo o que acontece. É na escola de Bernhard, pois, onde o grande trauma aflora: “Os métodos de castigo doutrinários no internato assim como na escola no ensino fundamental e, posteriormente, no ensino médio, teriam destruído o intelecto e lesado a alma de Bernhard.”²⁷⁶

O volume autobiográfico *A causa* vem dividido em duas partes: **Grünkranz** [diretor nacional-socialista] e **Tio Franz** [diretor católico]. Thomas Bernhard desenvolve, além disso, uma longa comparação entre o internato nazista [período da guerra] e o católico [pós-guerra], mostrando as mínimas nuances diferenciais: ao invés de cantarem hinos nazistas musicados pela execução de um piano, surgem melodias cristãs. Já não eram mais relatados os acontecimentos em torno do *Führer*, o que entra em seu lugar são os preparativos para receber a Sagrada Comunhão. A saudação *Heil Hitler* é substituída por *Grüß Gott*²⁷⁷ [Louvado seja Deus]. Cito um trecho que traz a imagem dessa passagem da orientação nacional-socialista da escola para a católica, o que, segundo o narrador, no que diz respeito à vigilância e punição e aos rituais de aclamação, não mudou em praticamente nada:

Eu estava agora no Johanneum, assim havia sido rebatizado o velho edifício, que, depois do tempo que

²⁷⁴ DÁVALOS, Patrícia Miranda. *Ficção e Autobiografia - uma análise comparativa das narrativas de Thomas Bernhard*. 183 p. Dissertação de Mestrado – USP. São Paulo 2009, p. 28.

²⁷⁵ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Organização e tradução de Robert Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979, p. 174.

²⁷⁶ *Die doktrinen Lehr- und die grausamen Züchtigungsmethoden im Internat wie auch in der Hauptschule und dem anschließend besuchten Gymnasium hätten, so Bernhard den Geist gestört und die Psyche geschädigt*. HOELL, Joachim: **Thomas Bernhard**. Munique: Dtv, 2003, p. 30.

²⁷⁷ Saudação comum no sul da Alemanha, principalmente na católica Baviera/Bavária.

eu passara com meus avós, voltava a apresentar condições de uso e, de nacional-socialista, tornara-se católico rigoroso, tendo sido transformado nos poucos meses de pós-guerra da chamada *Escola Nacional-Socialista para Meninos no Johanneum rigorosamente católico*; eu era um dos poucos ali que estivera também na escola nacional-socialista, frequentava agora o ginásio, e não mais a escola básica, a chamada *Andräs Schule*, e, em vez de *Grünkranz* – que desaparecera, provavelmente fora preso em razão de seu passado nacional-socialista, de todo mundo eu nunca mais o vi – um padre católico a quem sempre nos dirigíamos como *tio Franz* assumira, na qualidade de diretor, o poder sobre nós. Auxiliava-o, na condição de prefeito, um padre de cerca de quarenta anos, e esse prefeito, que falava em alemão castiço, assumira, à moda católica, a herança do *Grünkranz* nacional-socialista, era tão temido e odiado quanto o *Grünkranz* e tinha também o mesmo caráter que nos repugnava a todos. [...] No interior do internato, eu não pudera constatar nenhuma mudança visível, mas o chamado salão, no qual havíamos sido educados para o nacional-socialismo, tinha sido transformado em capela: no lugar do púlpito no qual, antes do fim da guerra [...], onde antes estivera pendurado o retrato de Hitler, dali pendia uma grande cruz [...].²⁷⁸

Se em outras épocas os fatores de glorificação do poder eram claros, para uma leitura contemporânea estes mesmos rituais e objetos parecem apenas peças de museu: “as coroas, os tronos e os cetros são conservados nas vitrines dos museus ou dos tesouros, e as aclamações, que tiveram tanta importância para a função gloriosa do poder, parecem ter quase desaparecido”²⁷⁹ Ou, em uma história mais recente, onde os gritos de *Heil Hitler* dão talvez a falsa impressão de serem fatos consumados e superados, devemos nos perguntar, com base no trecho citado de Bernhard, se essas mesmas aclamações legitimadoras de poder não mudaram apenas de lugar.

²⁷⁸ BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 175-176.

²⁷⁹ AGAMBEN, Giorgio. *O reino e a glória: uma genealogia teológica da economia e do governo: Homo Sacer, II. 2*. Tradução de Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2011, p. 276.

É possível ler, deste modo, através da **otobiografia** de Thomas Bernhard, a necessidade da construção de subjetividades a partir do ambiente escolar, ou a libertação do **sujeito** que não seja confundida com sua **sujeição** e que não se revele, apenas, como um objeto da história. Ou, como diria Foucault, esse posicionamento genealógico:

seria (...) um empreendimento para libertar da sujeição os saberes históricos, isto é, torná-los capazes de oposição e de luta contra a coerção de um discurso teórico unitário, formal e científico. A reativação dos saberes locais (...) contra a hierarquização científica do conhecimento e seus efeitos intrínsecos de poder, eis o projeto destas genealogias desordenadas e fragmentárias.²⁸⁰

Bernhard segue com seu relato chamando atenção para o fato de que o que realmente havia mudado eram as condições de existência da população de Salzburgo, a miséria era ainda maior, as pessoas não tinham o que comer [muito menos dinheiro para roupas e outras necessidades]. E por muito tempo, foi Salzburgo uma cidade de ruínas, em que a podridão e a desesperança se alastravam por toda parte.

É importante mencionar que o narrador de Bernhard impõe questionamentos não somente acerca do sistema de ensino antes e durante a Segunda Guerra, mas também ao que se seguiu, mostrando que os restos do nacional-socialismo ainda se encontravam na base da educação, tendo sido neles vestida apenas outra máscara. Ele apresenta, dessa maneira, a importância da educação na formação de uma sociedade pós-guerra. Adorno, em seu texto “A educação após Auschwitz”, ressalta que a principal meta da educação deve ser a de evitar que Auschwitz se repita: “A exigência de que Auschwitz não se repita é a primeira de todas para a educação.”²⁸¹

Enquanto o processo de desintegração e apagamento [**extinção**] é um passo inevitável nos romances e nas peças de Bernhard, este, nos textos autobiográficos que assina, luta contra essa curso destrutivo da vida de uma outra forma. Primeiro por sua decisão consciente de abandonar a escola e por sua escolha de uma forma alternativa de educação através da **experiência**, com o que ele aponta, assim, para uma educação não

²⁸⁰ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo. Paz e Terra S/A. 2004, p. 17.

²⁸¹ ADORNO, Theodor. “Educação após Auschwitz”. In: *Educação e Emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1995. p. 119.

fascista, o que nos leva a crer que essa *Origem* bernhardiana é, indiscutivelmente, resistência política, repetição e sua diferença.

4. OTOFICÇÃO

4.1 OTOFICÇÃO

*O sobrinho de Wittgenstein: uma amizade*²⁸² é a história da amizade entre um narrador não nomeado [suposto Thomas Bernhard] e Paul Wittgenstein. Logo na primeira página, há uma **indicação** de que a persoangem do narrador se identifica com o próprio Thomas Bernhard: “Em 1967, no pavilhão Hermann da *Baumgartnerhöhe*, uma das infatigáveis irmãs que ali trabalhavam como enfermeiras pousou sobre minha cama minha **Perturbação**, que acabara de ser publicada [...]”²⁸³ *Perturbação* é uma obra escrita por Bernhard e publicada no ano de 1967, mas essa informação é apenas um **indício**, nada mais.

O narrador é um paciente do pavilhão Hermann, para doentes pulmonares. No mesmo complexo hospitalar se encontra Paul Wittgenstein, o sobrinho do filósofo Wittgenstein, no Pavilhão Ludwig, para doentes mentais. Este livro de difícil classificação surge como uma obra permeada de elementos memoriais, e que carrega sem pudores nomes próprios como o de Thomas Bernhard e Paul Wittgenstein, assim como outros. A repetição de palavras, frases, através do monólogo quase monomaníaco do narrador, chama a atenção para esses mesmos nomes próprios, o que faz com que a credibilidade em uma suposta verossimilhança seja posta em dúvida:

[...] assim como **Paul**, é preciso dizer, mais uma vez eu **abusara** da minha existência, me superestimara e portanto **usara** e **abusara** de mim muito além de todas as minhas possibilidades, **usara** e **abusara** de tudo além do possível, com essa mesma falta doentia de cuidados comigo e com quem quer que seja, que **um belo dia destruiu Paul** e que, assim como **Paul**, me **destruirá** também um dia desses, pois assim como **Paul** foi **morto** por suas **ilusões doentias sobre si mesmo** e **sobre o mundo**, eu também, mais cedo ou mais tarde, serei **morto** por minhas **ilusões**

²⁸² *O sobrinho de Wittgenstein* foi publicado em 1982, três anos depois da morte de Paul Wittgenstein [1907-1979].

²⁸³ BERNHARD, Thomas. *O sobrinho de Wittgenstein. Uma amizade*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 7.

doentias sobre mim mesmo e sobre o mundo.²⁸⁴
[grifos meus]

Marjorie Perloff, analisando as obras de Thomas Bernhard e Ingeborg Bachmann, aponta para a problematização do nome próprio relacionado à repetição e da questão nominal nos dois autores:

Para os dois autores, a repetição parece estar intimamente ligada à questão da função nominal. Especialmente a do nome próprio, como Wittgenstein examina nas *Philosophical Investigations*. Para Bernhard, como veremos, **os nomes próprios se desconstroem pela pressão do excesso de repetição**; para Bachmann, o principal é reduzir o poder do nominal subordinando-o às classes de palavras inferiores, usadas em “jogos de linguagem” cotidianos.²⁸⁵ [grifos meus]

Talvez não se trate de desconstrução, mas Perloff se refere a um apagamento, aniquilamento dos nomes próprios devido ao excesso de repetições. O que quer dizer que a repetição estilística também é responsável pelo apagamento de uma origem absoluta cercada pelo poder de um **nome próprio**. Bernhard articula, desta forma, a possibilidade da disseminação de sentidos libertos de um nome [uma marca], pondo em cheque a verificação do nome próprio, daquele que assina [torna-o invisível, não-capturável]. É uma tentativa de minar as certezas do **eu-suposto-saber** cartesiano, e a criação de um espaço incerto em que se possa fazer a operação das **resistências**, ou como diria Lacan: “[...] a dúvida é agora signo da resistência.”²⁸⁶

Segundo Platão, para a apreensão da coisa é preciso um nome, ou seja, a linguagem inundada de variação cambiante se encerraria na impossibilidade de traduzir a essência primeva do objeto que é imóvel. Aristóteles, por sua vez, considera o nome como símbolo, o que o impediria, também, de alcançar a substância primeira das coisas, mas ele afirma haver um laço simbólico entre ambos, indissociável. De acordo com Derrida, um pacto com a morte é fundado a partir do momento em

²⁸⁴ BERNHARD, Thomas. *O sobrinho de Wittgenstein. Uma amizade*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 26-27.

²⁸⁵ PERLOFF, Marjorie. „Jogos-Limite: As Ficções de Wittgenstein por Thomas Bernhard e Ingeborg Bachmann. In: *A Escada de Wittgenstein: a Linguagem Poética e o estranhamento do Cotidiano*. Tradução de Elisabeth Rocha Leite; Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p. 186.

²⁸⁶ LACAN, Jacques. *O seminário, livro II, Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 42.

que recebemos um nome próprio, o estar resguardado para a morte, e receber o sobrenome paterno apenas selaria essa mesma promessa de morte. Partindo do mito da torre de Babel, Derrida irá relacionar, em seu livro *Torres de Babel*, o ato de traduzir com a **impossibilidade de totalizar, fechar, apreender** todas as coisas:

A “torre de Babel” não configura apenas a multiplicidade irreduzível das línguas, ela exhibe um não-acabamento, a impossibilidade de completar, de **totalizar**, de saturar, de acabar qualquer coisa que seria da ordem da edificação, da construção arquitetural, do sistema e da arquitetônica.²⁸⁷ [grifo meu]

Babel é o nome próprio que nos leva ao campo mitológico da tradução, a palavra-emblema da grande confusão dos sentidos e disseminação do simbólico. Derrida, ainda, situa o nome próprio salientando o mais próprio dos nomes, o nome de Deus e seu lamento sobre o próprio nome. O nome de Deus se apresentaria, assim, como uma possibilidade do impossível:

[De Deus] nada é dito que afirme (...) salvo o nome, que não nomeia nada que afirme, nem mesmo uma divindade, nada cujo ocultamento desloque qualquer frase que tente comparar-se a ele. “Deus” “é” o nome desse desmoronamento sem fundo, dessa desertificação sem fim da linguagem.²⁸⁸

Deus, desse modo, jamais poderá ser afirmado a partir de qualquer coisa que seja dita a seu respeito. A leitura derridiana nos mostra a impossibilidade da existência de um nome próprio, fato que, de certa forma, não estaria negando as proposições clássicas em torno da relação convencional simbólica dos nomes.

Não somente os cinco volumes da escrita de si bernhardiana abrangem sua infância e adolescência, também *O sobrinho de Wittgenstein* dialoga com os escritos autobiográficos que delineiam essa época. Esta escritura pode ser lida como um livro de memórias **ficcionalizado** ou uma ficção **memorizionada**. Escrito como uma unidade contínua de prosa, nele é inexistente a divisão de capítulos, parágrafos ou diálogos que se destacam no texto, como na maioria de suas

²⁸⁷ DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 11-12.

²⁸⁸ DERRIDA, Jacques. *Salvo o nome*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus Editora, 1995, p. 36-37.

outras obras. Em meio a algumas frases, Bernhard utiliza o recurso do itálico [característica marcante em toda sua obra] para destilar seu veneno ou fazer referência exagerada a algum absurdo, de modo que já visualmente na página é possível para o leitor observar se há artilharia bernhardiana. Muitas vezes, sequer é possível se falar em um enredo.

A respeito desta obra, é difícil sua classificação nos diversos [sub] gêneros existentes em torno dos estudos da escrita de si, como, por exemplo, o romance autobiográfico. Não podemos chamá-la de romance autobiográfico, porque lhe fogem as características com um nome **Bernhard** que se disfarce com outro nome dentro da narrativa: “O romance autobiográfico se inscreve na categoria do possível, do verossimilmente natural, ele suscita dúvidas sobre sua verificabilidade mas não sobre sua verossimilhança.”²⁸⁹ Talvez autoficção fosse o menos inadequado. Segundo Diana Klinger:

Concebemos a auto-ficção como um discurso que não está relacionado com um referente extra-textual (como no caso da autobiografia), mas também não está completamente desligado dele. A auto-ficção participa da criação do mito do escritor, uma figura que se situa no interstício entre a “mentira” e a “confissão”. A noção do relato como criação da subjetividade, a partir de uma manifesta ambivalência a respeito de uma verdade prévia ao texto, permite pensar, como veremos a seguir, a auto-ficção como uma performance do autor.²⁹⁰

Na autoficção, o autor **ficcionaliza**, mas joga seu nome próprio descaradamente no texto, não precisando se esconder através de outros nomes. Essa seria a crítica apresentada acima em relação ao romance autobiográfico:

A verdade é que contra o pudor do romance autobiográfico pelos nomes próprios e de referências fora do texto, a autoficção tende para o outro extremo e, sem qualquer consideração para as pessoas envolvidas, oferece-os em profusão, tornando-se

²⁸⁹ KLINGER, Diana. *Escritas de si e escritas do outro. Auto-ficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea*. Tese de Doutorado em Letras. Literatura Comparada. Rio de Janeiro: UERJ, 2006, p. 41-42.

²⁹⁰ KLINGER, Diana. *Escritas de si e escritas do outro. Auto-ficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea*. Tese de Doutorado em Letras. Literatura Comparada. Rio de Janeiro: UERJ, 2006, p. 55.

assim a denúncia da má consciência do romance autobiográfico.²⁹¹

Nos anos que circundam o polêmico texto de Lejeune, “O pacto autobiográfico”, Serge Doubrovsky publica, em 1977, sua obra de nome *Fils*. Nela surge seu nome como autor, narrador e personagem, o que poderia ser traduzido, pela teoria de Lejeune, como uma autobiografia. No entanto, esse mesmo texto é apontado pelo próprio Doubrovsky como um livro de cunho ficcional que olha ceticamente para a escritura de si fundada na exatidão de dados **verdadeiros** do autor. Sua preocupação é de mostrar a falibilidade de uma autobiografia que se legitima pela apresentação fiel da memória [da autoridade de um nome próprio] daquele que se propõe à escritura de sua *bios*. Ele a chama de autoficção. Em entrevista concedida à Isabelle Grell intitulada *C'est fini*, Doubrovsky explica a apropriação e popularização do termo:

O termo ‘autoficção’ tem tido um sucesso surpreendente. Quaisquer que sejam as críticas que ele possa ter recebido, e certamente houve abusos e erros graves, esse termo, concebido para o meu uso pessoal, tornou-se corrente não só na França, onde ele entrou para os dicionários Laurousse e Robert, mas, pelo que sei, ele também é empregado frequentemente em inglês, alemão, espanhol, português, italiano e até mesmo polonês. Eu soube até, com surpresa, que houve um colóquio sobre a autoficção francesa na universidade de Teerã.²⁹²

Silviano Santiago segue a mesma linha de Doubrovsky ao apresentar seu livro de contos, *Histórias mal contadas*, como um trabalho autoficcional. Para ele, o conceito de autoficção lhe permitia um deslize pela memória e um descompromisso com a verdade, de modo que ele pode se valer mais de elementos poéticos que de miméticos. Silviano Santiago explica sua concepção de autoficção em entrevista concedida a Anna Faedrich Martins:

²⁹¹ *Lo cierto es que contra el pudor de la novela autobiográfica por los nombres propios y referenciales hacia el afuera de texto, la autoficción tiende al otro extremo y, sin ninguna consideración por los implicados, los ofrece con profusión, tornándose así como la denuncia de la mala conciencia de la novela autobiográfica.* AMÍCOLA, José. „Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)”. In: *Revista Olivar* n°12, 2009, p. 188.

²⁹² DOUBROVSKY, Serge. “C’est fini. Entretien réalisé par Isabelle Grell”. In: FOREST, Philippe. *La Nouvelle Revue Française. Je & Moi*. Paris : Gallimard, N° 598, octobre 2011, p. 23.

A ideia de potencialidade de algo no projeto de criação literária é qualquer coisa que deve forte na literatura da contemporaneidade. Basta que me refira a Oulipo (iniciais de “Ouvroir de littérature potentielle”), movimento criado nos anos 1960 na Europa. Só que o potencial – para Queneau, Pérec, Calvino, etc. – advinha de uma *contrainte* que o romancista colocava a priori como obstáculo à criação, e não de uma facilidade. Julgo que o conceito de autoficção já está bastante usado (não digo, por favor, esgotado; repito: digo usado) e seu potencial já pode ser medido de maneira acurada pelos jovens críticos. Julgo também que, no momento em que determinado motivador da criação torna-se comum, ele se torna menos eficaz. O falso mentiroso, a que você se refere nas perguntas, pode ser enquadrado dentro do movimento Oulipo. A ideia de autoficção encontra o seu potencial numa escrita Oulipo, ou seja, uma que exige que se escreva um texto ficcional sem se valer de adversativas.²⁹³

Desta forma, *O sobrinho de Wittgenstein* poderia se aproximar da definição de autoficção, se imaginarmos Bernhard [esse falso mentiroso] como um ator cujos gestos performáticos se baseiam em mascaramentos, exageros e repetições. A encenação se arrisca perigosamente dentro da própria escritura e aponta para uma crise maior: **a da representação**.

Derrida, em sua crítica ao *logos* imperativo e à debilidade da *phoné*, encontra um fio condutor para a desconstrução dos binômios da cultura ocidental e do que ele chama de metafísica da presença.²⁹⁴ Ora, ao mostrar a falência da relação entre significante e significado em Saussure, ele está apontando para o signo linguístico e sua incapacidade de representação. Mas notem: este movimento de derrubada da *phoné*²⁹⁵ se

²⁹³ MARTINS, Anna Faedrich. *AUTOFICÇÕES: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. Tese de Doutorado em Letras. Literatura Comparada. Porto Alegre PUC, 2014, p. 244.

²⁹⁴ Deste modo, o *logos*, o signo é sempre **signo de**, ou seja, ele **representa** o objeto em sua ausência, ocupa seu lugar, e só é compreendido no tangente à primazia de que ele constitui esta mesma falta. Daí se conclui que o signo não significa, pois não há signo nem objeto significado. Nesta fissura, Derrida encontra espaço para sua abertura.

²⁹⁵ A manobra desconstrutiva desmascara através da redução fonética da linguagem a redução da metafísica como o palco do pensamento da cultura ocidental. *Gramatologia* liberta, dessa forma, o pensamento de sua clausura, fechamento, ao mesmo tempo em que anuncia o advento da escritura.

volta não somente para a construção de um pensamento *gauche* que nega as dicotomias, mas ele é, sobretudo, político. É um falar que engendra, também, a impossibilidade da representação política. Na cultura ocidental, toda a ideia de representação gira em função de um ente-sujeito e sua relação representacional com um objeto, tornando este mesmo sujeito dependente do objeto. Entretanto:

Quando o homem determina tudo que existe como representável, ele mesmo se põe em cena, no círculo do representável, colocando-se a si mesmo como a cena da representação, cena na qual o *ente* deve se re-apresentar, ou seja apresentar novamente.²⁹⁶

Assim, podemos falar de uma **otoficção** bernhardiana que circula dentro da crítica à arte de representação, visto que o narrador, ele mesmo, delinea o tema em suas conversas com o personagem Paul Wittgenstein:

A maior parte das anotações que fiz sobre Paul e sobre mim tratam de música e criminalidade. Do Pavilhão Hermann e do Pavilhão Ludwig, da tensão entre os dois, do Wilhelminenberg, nossa “montanha fatídica”, e dos médicos e dos pacientes quem em mil novecentos e sessenta e sete povoavam aquela colina onde nossos destinos se decidiam. Mas **sobre política também**, sobre riqueza e pobreza, ele tinha algo a dizer, a partir de sua própria experiência, a de um homem que preciso contar entre os mais sensíveis que conheci durante toda a minha vida. Ele desprezava a sociedade a sociedade a sociedade atual em que tudo e a propósito de tudo renega sua própria história e que, fazendo isto, *não tem passado nem futuro*, como ele disse certa vez, e que se tornou a presa de um *embrutecimento pela ciência atômica*: ele fustigava o *governo corrompido* e o *Parlamento megalomaniaco*, assim como a verdade que fazia os artistas perderem a cabeça, principalmente os artistas dito “*reprodutivos*”. **Ele questionava o governo e o Parlamento e o povo inteiro, e a arte criativa assim como a arte dita imitativa** e seus artistas, exatamente como ele se questionava constante.²⁹⁷ [grifos meus]

²⁹⁶ KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro. O Retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 44.

²⁹⁷ BERNHARD, Thomas. *O sobrinho de Wittgenstein. Uma amizade*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 122-123.

Segundo o destaque acima, a própria escritura está apontando para a problemática de se falar em uma arte de imitação, mimética, representativa. Este é um ponto chave de uma escrita de si, **otoficção** que olha para si mesma. A convicção e aposta na impossibilidade de representação diz respeito não somente à escrita de si, ela responde ao questionamento do sujeito e sua incapacidade de representação política em nossa **democracia**, porque essa **otoficção** é uma resposta política que se esquia do Estado através de atuação poética, através de máscaras, repetições e exageros: apresentação e não representação.

Ainda em *O sobrinho de Wittgenstein*, o narrador não **ex-põe** um personagem chamado Thomas Bernhard, mas ele joga com o nome de um **escritor Bernhard** que surge sorrateiramente na narração:

No dia seguinte os jornais austríacos falavam daquele *Bernhard que cospe no prato que come*, e que ofendera o ministro, quando, na realidade fora o ministro Piffel-Perčević que ofendera o **escritor Bernhard**. Mas no exterior, onde não se depende dos ministérios austríacos e de suas tramoias de subvenções comentaram o acontecimento como ele merecia.²⁹⁸ [grifos meus]

O nome Bernhard aparece como um sopro, gesto, depois de várias páginas de uma narração sem compromisso com um nome. O que se vê é uma aproximação quase teatral de fingimento e atuação. Nesse trecho podemos ler os **movimentos performáticos** que cruzam a obra, visto que o nome apresentado realiza e concretiza descaradamente essa radicalidade da atuação. Mas por que *performance*?

A arte da performance supõe uma exposição radical de si mesmo, sujeito enunciador assim como do local da enunciação, a exibição dos rituais íntimos, a encenação de situações autobiográficas, a representação das identidades como um trabalho de constante restauração sempre inacabado. Na arte da *performance*, o paradoxo do teatro persiste, mas ao contrário deste, o *performer* está mais presente como pessoa e menos como personagem. Da mesma forma que na *performance*, na autoficção convivem o autor (o ator) e o personagem, de tal forma que não se procura aumentar a verossimilhança, pois ela, como vimos, aumentaria paradoxalmente o caráter ficcional. No texto de autoficção, entendido neste sentido,

²⁹⁸ BERNHARD, Thomas. *O sobrinho de Wittgenstein. Uma amizade*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 90.

quebra-se o caráter naturalizado da autobiografia (a correspondência entre a narrativa e a vida do autor, ou, como prefere Lejeune, a coincidência onomástica somada ao pacto estabelecido pelo autor) numa forma discursiva que ao mesmo tempo exhibe o sujeito e o questiona, ou seja, que **expõe a subjetividade e a escritura como processos em construção**. Assim a obra de autoficção também é comparável à arte da *performance* na medida em que ambos se apresentam como textos inacabados, improvisados, *work in progress*, como se o leitor assistisse “ao vivo” ao processo de escrita.²⁹⁹ [grifos meus]

O próprio narrador em *O sobrinho de Wittgenstein* mostra seu ceticismo em relação ao discurso da verdade, ao usar a amizade com Paul como tema de seu relato [talvez uma desculpa para a tessitura de sua crítica], ele prepara o leitor para lhe mostrar a tênue linha entre verdade e aparência, como se bem vê no trecho a seguir:

Mas, naturalmente, nada é mais difícil do que a **verdadeira** amizade, a **verdadeira** prestabilidade, a **verdadeira** dedicação e a **fronteira entre o verdadeiro e o aparente é, também nesse aspecto, difícil de estabelecer**. Pensamos durante muito tempo que se trata de **algo verdadeiro** enquanto se trata de algo aparente para o que ficamos cegos durante muito tempo.³⁰⁰ [grifos meus]

Ora, na autoficção não se trata de verdade, mas da fala de um autor/ator que, assim como o narrador acima alerta, não deixa de nos avisar que ele mesmo é pouco confiável. No lugar de **algo verdadeiro**, entra o que Diana Klinger chama de **mitos do escritor**:

A autoficção é uma máquina produtora de mitos do escritor, que funciona tanto nas passagens em que se relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência própria à escrita [...]. A autoficção participa da criação do mito do escritor, uma figura que **se situa no interstício entre a “mentira” e a “confissão**.”³⁰¹ [grifos meus]

²⁹⁹ KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro. O Retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 51.

³⁰⁰ BERNHARD, Thomas. *O sobrinho de Wittgenstein. Uma amizade*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 61.

³⁰¹ KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro. O Retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 46.

O delineamento de um conceito da autoficção desmaterializa, desta forma, pelo **des-fazer** de categorias de verossimilhança, os limites entre a suposta verdade de si e a ficção, ou seja, impõe uma análise outra à proposta de Philippe Lejeune e sua teoria de fechamento baseada no pacto autobiográfico. A autoficção é, pois, abertura e não fechamento. Mas ela ainda carrega o fechamento de um *auto* que pode ser confundido com autoridade/autoritarismo em seu nome, de uma autoridade totalitária que, em nossa tese, deve ser **travestida em corpo, performance, gesto, escuta: ato/oto, atoficção/otofocção**.

Ao assumirmos a escrita de si de Thomas Bernhard como um relato de escuta, sua **otobiografia**, podemos dizer que *O sobrinho de Wittgenstein* pode ser entendido como **otoficção**, ou uma *performance* desse ator e não autor [-idade] Bernhard que funda seu texto [seu ato] em gestos, ou mesmo em uma atuação da vida que é **gestada**, fundamentalmente, pelo que se ouve e não pelo que houve. A **des-feita** dos nomes próprios só corrobora a ideia de uma **otoficção** no lugar de **autoficção**.

Para o narrador em *O sobrinho de Wittgenstein*, fica claro que sua história contingente é uma constelação de fragmentos, ou melhor, ele intenta um **pulo arqueológico** ao passado somente “com esses farrapos de lembrança”³⁰² O que lhe interessa é menos um apelo ao que realmente aconteceu do que um gesto de factibilidade. Esse sujeito é não pleno, revela-se difuso em sua contingência, ou, melhor ainda, ele é uma construção aberta, quase inorgânica e fluida, que irá sempre variar de acordo com esses mesmos gestos e movimentos dançantes de esquiava.

4.2 ANÓMON

O Sobrinho de Wittgenstein apresenta os desastres na vida de um narrador inominado no ano de 1967, ou o relato em torno de sua internação no sanatório, no complexo de Steinhof. Este foi o período da remoção de um tumor em seus pulmões, fato que ao mesmo tempo coincide com a amizade intensa com o insano Paul Wittgenstein, o igualmente genial sobrinho do filósofo Ludwig Wittgenstein.

Paul Wittgenstein foi levado, nos últimos vinte anos da sua vida, para o hospital psiquiátrico pelo menos duas vezes anualmente, cada vez

³⁰² BERNHARD, Thomas. *O sobrinho de Wittgenstein. Uma amizade*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 26.

em condições mais graves e em espaços de tempo mais curtos. O narrador aponta nervosamente para todo um sistema de dispositivos de controle, vigilância e punição [clínica] que nunca foi capaz de classificar a doença mental do amigo:

Foi essa **pretensa doença mental** que revelou de maneira mais deprimente a impotência dos médicos e de toda a ciência médica em geral. Essa **impotência médica** dos médicos e de sua ciência sempre deu as mais sensacionais designações a essa **pretensa doença mental** de Paul, mas, é claro, nunca a exata, porque na pressa eles não foram capazes e todas as suas designações da **pretensa doença mental** do meu amigo se revelaram regularmente falsas e até mesmo francamente absurdas, e cada uma era inevitavelmente anulada pela seguinte, da maneira mais humilhante e ao mesmo tempo mais deprimente [...] a todo momento pronunciava a palavra *maniaco*, a todo momento a palavra *depressivo* e sempre, e em todos casos, era falso.³⁰³ [grifos meus]

Aqui me parece haver a possibilidade de um diálogo com os estudos sobre a história da loucura, tema caro ao pensamento de Michel Foucault. No livro *História da Loucura*, Foucault faz uma crítica ao poder psiquiátrico, que é analisado como parte das estratégias e táticas dos dispositivos/disciplinas de controle do poder disciplinar, que se desenvolveram nos séculos XVIII e XIX.

A loucura, até o final do século XVIII, teve sua existência relacionada com a razão. A razão, então, toma consciência da loucura. A partir do século XVIII, a loucura perde sua interlocução com a razão. Por isso, o homem contemporâneo abandona a comunicação com o louco, de modo que a ciência pôde lhe dar o diagnóstico de patologia. Mas essa sempre foi a cruzada das ciências experimentais [experimento no lugar da experiência], a apreensão das ciências humanas:

Parece, em todo caso, que todos os grandes abalos que sacudiram a psiquiatria desde o final do século XIX colocaram essencialmente em questão o poder do médico. Seu poder e o efeito por ele produzido sobre o doente, mais ainda que o seu saber e a verdade daquilo que dizia sobre a doença. Digamos, mais exatamente, que de Bernheim a Laing ou Basaglia, o que foi posto em questão era a maneira como o poder

³⁰³ BERNHARD, Thomas. *O sobrinho de Wittgenstein. Uma amizade*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 12.

do médico estava implicado na verdade do que ele dizia e, inversamente, a maneira como esta podia ser fabricada e comprometida por seu poder.³⁰⁴

Para a ciência do experimento, quem percebia estava longe de ser um insano e o louco não possuía a capacidade de discernimento. A anterior exclusão física foi substituída pela exclusão do *logos*; nesse caminhar, hospitais se desenvolviam de maneira semelhante a prisões, com o diferencial de que eram hospitais destinados unicamente aos loucos e aos homens desvairados. Aos loucos restou somente o descaso:

A consciência da loucura, pelo menos na cultura europeia, nunca foi um fato maciço, formando um bloco e se metamorfoseando como um conjunto homogêneo. Para a consciência ocidental, a loucura surge simultaneamente em pontos múltiplos, formando uma constelação que aos poucos se desloca e transforma seu projeto, e cuja figura esconde talvez o enigma de uma verdade. Sentido sempre despedaçado.³⁰⁵

Ora, o narrador, em *O sobrinho de Wittgenstein*, está apontando para toda uma prática de dessubjetivação daqueles pacientes **alienados** que povoavam a clínica Ludwig, aquela em que seu amigo Paul Wittgenstein se encontrava internado. E se existe uma microfísica do poder, é porque ela está conectada entre os ductos das instituições que compõem a força do Estado. Ela é, portanto, um pro-ducto de um saber, e um poder, que se auto-legitimam. No caso da clínica psiquiátrica, através da legitimação do médico. Denuncia o narrador:

O psiquiatra é o mais incompetente dos médicos e ele está mais próximo do crime sádico do que da ciência. Durante toda minha vida, o que tive mais medo foi de cair nas mãos dos psiquiatras, em comparação aos quais todos os outros médicos, no final das contas sempre funestos, são apesar disso bem menos perigosos, pois, na nossa sociedade atual, os psiquiatras estão ainda completamente à parte e **imunes contra tudo** e, depois que pude estudar os métodos que durante tantos anos eles **experimentaram** sem escrúpulos sobre meu amigo Paul, eu tinha deles um medo ainda mais intenso. Na

³⁰⁴ FOUCAULT, Michel. *Resumo dos cursos do Collège de France: 1970-1982*. Tradução de Andrea Daher. Rio de Janeiro: J. Zahar, 199, p. 51.

³⁰⁵ FOUCAULT, Michel. *História da Loucura na Idade Clássica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 165.

verdade os psiquiatras são os verdadeiros demônios da nossa época. Sem fé nem lei, eles se entregam às suas atividades acobertadas, no sentido pleno da palavra, de uma maneira escandalosamente inatacável.³⁰⁶ [grifos meus]

A loucura se revela, então, como uma ameaça onipresente em *O sobrinho de Wittgenstein*, ela é quase um terceiro elemento que se personifica. O que se nota é uma explanação do narrador que muitas vezes parece, também, beirar à loucura: “Mas Paul não se tornou mais louco do que eu próprio sou, pois sou pelo menos tão louco quanto Paul era, só que, além da minha loucura, fiquei também doente dos pulmões.”³⁰⁷ A loucura pode ser entendida, através do amigo Paul, não como um objeto ou uma coisa, mas ela é apontada pelo narrador, sobretudo, como uma linguagem, ela representa um fenômeno dessa mesma linguagem. E se há uma aposta na temática da loucura delineada por Thomas Bernhard em seu livro, é porque ela é menos uma simples lembrança passional de sua amizade com o louco Paul Wittgenstein que uma apresentação da loucura como experiência de contestação do mundo. Ela é, sobretudo, transgressão. No livro *Foucault, a filosofia e a literatura*, Roberto Machado analisa a questão da loucura no pensamento de Foucault e diz que “a loucura é desmoronamento total, ruptura absoluta.”³⁰⁸ É esse poder de transgressão da loucura que nos interessa.

A instalação do hospital, localizada na periferia de Viena é parte integrante de um complexo hospitalar, uma espécie de não-lugar localizável na cartografia da cidade, onde o conceito epistemológico da clínica se impõe diante das subjetividades dos doentes. Este lugar outro, ainda, marca um território, para falar a partir de conceitos de Delleuze e Guattari, com propriedade do estriado, do não-rizomático, não-desejante, ponto de inflexão em que o discurso do esclarecimento cava seu poder. O complexo de Steinhof é essa espacialidade heterotópica, no sentido empregado por Foucault, de abrigo dessas singularidades aprisionadas:

Quanto às heterotopias propriamente ditas, como se poderia descrevê-las, que sentido elas têm? Seria possível supor, não digo uma ciência – porque é uma palavra muito depreciada atualmente – mas uma

³⁰⁶ BERNHARD, Thomas. *O sobrinho de Wittgenstein. Uma amizade*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 13.

³⁰⁷ BERNHARD, Thomas. *O sobrinho de Wittgenstein. Uma amizade*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 29.

³⁰⁸ MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Jorge Zahar Editora, 2005, p.43.

espécie de descrição sistemática que teria por objeto, em uma dada sociedade, o estudo, a análise, a descrição, a “leitura”, como se gosta de dizer hoje em dia, desses espaços diferentes, desses outros lugares, uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos; essa descrição poderia se chamar heterotopia. Primeiro princípio é que provavelmente não há uma única cultura no mundo que não se constitua de heterotopias. É uma constante de qualquer grupo humano. Mas as heterotopias assumem, evidentemente, formas que são muito variadas, e talvez não se encontrasse uma única forma de heterotopia que fosse absolutamente universal.³⁰⁹

Steinhof é, assim, a representação moderna do conhecimento científico humano, ou uma máquina de cuidado disciplinar do outro. Bernhard arma, desta forma, metodologicamente, uma arqueologia desses mesmos lugares precedidos por análise de sua origem [no sentido de *arché*]; trata-se também de uma investigação arqueológica em que corpos e história não podem ser diferenciados, visto que a história é, também, a narrativa do corpo [*bíos*], seu enclausuramento [fechamento] e controle. Assim, todo este complexo de Steinhof pode ser lido como um **dispositivo**, porque ele é apropriação de todo corpo desejante de desejo, de toda subjetividade:

O homem procura fazer girar em vão os comportamentos animais que se separaram dele e gozar assim do Aberto como tal, do ente enquanto ente. Na raiz de todo dispositivo está, deste modo, um desejo demasiadamente humano de felicidade, e a captura e a subjetivação deste desejo, numa esfera separada, constituem a potência específico do dispositivo.³¹⁰

A linha de fuga desenhada por Thomas Bernhard é da ordem de uma poética labiríntica, uma máquina de guerra cuja intensidade foge e escapa aos muros dessas instituições de controle e punição, ela mesma

³⁰⁹ FOUCAULT, Michel. “Outros espaços: heterotopias”. In: *Ditos e escritos – Vol. III*. Tradução de Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 415-416.

³¹⁰ AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo?”. In: *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 43-44.

desliza pelo espaço ambulatorial que é quadrado, fechado, reto, estriado. Ou como diriam Deleuze e Guattari:

O espaço liso e o espaço estriado, - o espaço nômade e o espaço sedentário, - o espaço onde se desenvolve a máquina de guerra e o espaço instituído pelo aparelho de Estado, - não são da mesma natureza. Por vezes podemos marcar uma oposição simples entre os dois tipos de espaço. Outras vezes devemos indicar uma diferença muito mais complexa, que faz com que os termos sucessivos das oposições consideradas não coincidam inteiramente. Outras vezes ainda devemos lembrar que os dois espaços só existem de fato graças às misturas entre si: o espaço liso não para de ser traduzido, transvertido num espaço estriado; o espaço estriado é constantemente revertido, devolvido a um espaço liso. Num caso organiza-se até mesmo o deserto; no outro, o deserto se propaga e cresce; e os dois ao mesmo tempo.³¹¹

A escritura bernhardiana se mostra sem esperança, a morte surge como uma força/personagem dominante e onipresente. A maioria dos protagonistas bernhardianos sofre de algum tipo de doença [física ou psíquica]. A doença é, como já comentado, acima de tudo, também doença da alma, mas ela reflete/aponta constantemente para questões que tocam muito de perto a política, dela abre-se uma janela para a alma que gesta uma dialética através de imagens saturninas.

Ainda a respeito da linguagem bernhardiana que **ex-creve** [*crava*] *O sobrinho de Wittgenstein*, acrescenta Marjorie Perloff, em seu livro *A Escada de Wittgenstein: a Linguagem Poética e o estranhamento do Cotidiano*:

Wittgensteins Neffe, o último livro de uma série que nós poderíamos chamar de ficções de Wittgenstein escrita por Bernhard, adota uma concepção de linguagem mais desesperançada do que a das ficções de Beckett ou Stein. A famosa proposição “Os limites da minha linguagem significam os limites do meu mundo” (“Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt”, T#5.6) foi lida por Bernhard (como foi por Ingeborg Bachmann, que a cita admiravelmente várias vezes) não no modo usual, como afirmação de que não podemos ter acesso ao mundo que seja independente de nossa linguagem,

³¹¹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia Vol 5*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2008, p. 180.

mas sim (um tanto excentricamente) como uma declaração sobre os limites humanos, esses limites (*Grenzen*) que, no final das contas, conduzem à **incapacidade de se dizer qualquer coisa** – isto é, ao silêncio. Essa propensão não é surpreendente, quando nos lembramos de que os austríacos pós-guerra, como Bernhard e Bachmann, tiveram uma boa razão para se sensibilizar com *Die Grenzen*, uma vez que sinais de advertência contendo a palavra *Grenze* eram vistos no dia-a-dia. Eles designavam a fronteira entre o dentro e o fora, entre a Áustria segura e confortável [gemütlich], onde se estava em casa, e a temida e estrangeira Europa Ocidental a apenas umas cem milhas de distância ao norte (Tchecoslováquia), a leste (Hungria), e a sudeste (Iugoslávia). O cerco da Áustria pelo império soviético também foi um lembrete da desonra da Áustria nos anos de Hitler, da sua reação entusiástica à anexação nazista em março de 1938. Nesse contexto, os “limites da linguagem” facilmente iriam significar os limites da língua alemã, especificamente a linguagem da grande poesia lírica, de Goethe e Hölderlin a Rilke e Trakl.³¹² [grifos meus]

Ora, não seria a **otoficção** de Bernhard uma **literatura menor**? Literatura essa que faz a língua alemã de Goethe e Hölderlin gaguejar? A incapacidade de se dizer qualquer coisa, não seria o apelo de uma escritura que gagueja o indizível? Por que isso? A literatura menor consegue através desta **linha de fuga** se desviar da atração que passa pelo poder [sobretudo do Estado] e pela dominação:

Observa-se em primeiro lugar uma dupla igualdade: linha = fuga, fugir = fazer fugir. O que define uma situação é uma certa distribuição dos possíveis, o recorte espaço-temporal da existência (papéis, funções, atividades, desejos, gostos, tipos de alegrias e dores etc.). Não se trata tanto de ritual - de repetição morna, de alternância demasiado regulada, de exiguidade excessiva do campo de opções -, mas da própria forma, dicotômica, da possibilidade: ou isso ou aquilo, disjunções exclusivas de todas as ordens

³¹² PERLOFF, Marjorie. “Jogos-Limite: As Ficções de Wittgenstein por Thomas Bernhard e Ingeborg Bachmann”. In: *A Escada de Wittgenstein: a Linguagem Poética e o estranhamento do Cotidiano*. Tradução de Elisabeth Rocha Leite; Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p. 183-184.

(masculino-feminino, adulto criança, humano-animal, intelectual-manual, trabalho-lazer, branco-preto, heterossexual-homossexual etc.) que estriam previamente a percepção, a afectividade, o pensamento, encerrando a experiência em formas totalmente prontas, inclusive de recusa e de luta.³¹³

Não dar autenticidade [nomes próprios, gêneros] nem seu contrário significa falar de uma **otoficção** que impossibilita a captura pelas leis, pelo Estado [o Estado só prende diante de uma identificação]. Ou, como dito anteriormente, é a construção de uma máquina de guerra que está pronta para realizar a inoperância dos dispositivos de controle e punição. O não-batizado, ou aquele que ainda não teve seu nome legitimado não pode responder por si diante da lei: o sem-nome. Ele é considerado como um fora da lei, mas que dentro do novo território circula e ameaça a funcionalidade do *nomos*, que por sua vez não consegue apreendê-lo, ele escorrega dentro da lógica da inclusão-exclusão. Esta escrita de si forada-lei [*anómon*] pode deslizar através da força de lei, tirana e arbitrária como ela é. A literatura menor, nascida no coração de uma literatura maior [Goethe], promove certa forma de fazer literário que não se prende aos limites [*Grenzen*] territoriais de uma língua. Ela mesma surge como uma forma de desterritorialização e reterritorialização, de **ins-crição** e **ex-creção**.

Nesta *performance* da **ex-creção**, é possível, também, que pensemos em Antonin Artaud [um louco]³¹⁴ e sua proposta do corpo como uma máquina de guerra inoperante, porque pensar a **otoficção** como máquina de guerra, é pensá-la como uma narrativa do corpo-sem-órgãos. Também Antonin Artaud é revisitado por Deleuze, que questiona “Como criar Corpos sem Órgãos?” O Corpo sem Órgãos é aquele que mantém a vivência humana,

é o desejo desejando o desejo. É uma dodecafonia mesclada à polifonia de um corpo vibrátil a quem nada

³¹³ ZOURABICHVILI, François. *O Vocabulário de Deleuze*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Edição eletrônica disponibilizada por UNICAMP. 2004, p. 29.

³¹⁴ Em 1937, Antonin Artaud, graças a um incidente, é diagnosticado como louco. Internado ao longo de seus anos em vários manicômios franceses, foi então transferido para o hospital psiquiátrico de Rodez, onde permaneceu por três anos. Em Rodez, Artaud estabelece com o Dr. Ferdière, médico-responsável do manicômio, uma intensa correspondência. Uma relação se formou entre os dois: o médico reconhece o valor do poeta e o incentiva a retomar a atividade literária mas, julgando a poesia e o comportamento de seu paciente por demais delirantes, ele o submete a tratamentos de eletrochoque que prejudicam sua memória, seu corpo e seu pensamento.

falta, pois ele tem o infinito como premissa existencial, como abismo do Ser. Ele não procura para se encontrar, mas para se perder na busca. Encontrar é morrer.”³¹⁵

Isso permite que o corpo seja entendido não como essência, mas como resultado de uma conjunção de forças e circunstâncias. Permite que se vislumbrem outras formas de individualização [ou singularização] que não nos remetam às ideias de identidade ou de sujeito. O corpo sem órgãos não se opõe aos órgãos, mas à ideia de organismo. Afasta-se, dando lugar às concepções **maquínicas** – não que se assemelhem a máquinas, mas dando conta de que o corpo **maquínico** é composto por tal diversidade de elementos impensáveis em qualquer modelo organicista.

Esta concepção **maquínica** do corpo, estendendo-se ao inconsciente **maquínico**, opõe-se à noção freudiana de Representação [*Vorstellung*]. Na **esquizoanálise** proposta por Deleuze e Guattari, em seu *O anti-Édipo*, o inconsciente não é mais o teatro edipiano, mas a nova máquina de produção. Foucault dirá que

Freud e Artaud se ignoram e entram em ressonância. A filosofia da representação, do original, da primeira vez, da semelhança, da imitação, da fidelidade se dissipa. A flecha do simulacro epicurista, apontada em nossa direção, faz nascer, faz renascer um ‘fantasma-físico.’³¹⁶

Para se pensar o fantasma foucaultiano é preciso que se opere a liberação das diferenças. É preciso um pensamento que diga sim às diferenças, à divergência. Um pensamento afirmativo-disjuntivo, um pensamento múltiplo, da multiplicidade dispersa e nômade de numerosos pontos que se deslocam à medida que se distinguem as suas condições. É preciso inventar um *pensamento a-categórico*, suprimir as categorias e contemplar a revolução do ser em torno da diferença.

Este **inconsciente-maquínico** não é universal, senão singular, com constituições sempre relativas e situadas em um perpétuo movimento de

³¹⁵ LINS, Daniel. *Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, p. 48.

³¹⁶ FOUCAULT, Michel. “Teatrum Philosophicum”. In: *Ditos e escritos vol. II*. Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p. 235.

desterritorialização e reterritorialização, pensamento em intensa irregularidade, “dissolução do eu”³¹⁷ É por isso que

nas máquinas desejanter tudo funciona ao mesmo tempo, mas nos hiatos e nas rupturas, nos enguiços e nas falhas, nas intermitências e nos curto-circuitos, nas distâncias e nos despedaçamentos, numa soma que nunca reúne suas partes em um todo. É que aí os cortes são produtivos, e são eles próprios reuniões. As disjunções, enquanto disjunções, são inclusivas. Os próprios consumos são passagens, devires, retornos.³¹⁸

Lascaux pode nos servir de inspiração para repensar a História, tomada enquanto narrativa oficial. As gravações na pedra fazem falar um tempo e uma humanidade que não querem calar. Um povoamento que requer o seu direito à humanidade, quiçá, à civilização. Que seus retratos de barbárie – caça, flecha, morte – sejam também retratos de uma cultura. Que os desenhos, feitos a barro, seiva, ou fezes, sejam vozes surdas de seres resistentes, corpos sem órgãos que se constituem em agenciamentos contra a ciência-régia, no limite, contra o Estado. E a origem das coisas, elas mesmas, da terra, da planta, ou do organismo [como corpo, e também como oposição ao CsO], nos faz lembrar que “as coisas não vêm da tríade... tampouco da mônada / (...) é do cu e não da cabeça que todas as coisas do mundo, aqui embaixo, saíram (...) O mundo foi deixado para os homens, não como uma criação, mas como uma rejeição, um infame cagalhão.”³¹⁹

E assim, aquilo que, se não se constitui na origem da História, é tomado como nascimento da arte – Lascaux – é denunciado aqui como objeto do excremento, resto, rejeição. Sobra de uma outra narrativa [história, se queiram] que não se encerra, porquanto não inicia. Testemunho de um tempo evanescente, um *Jetztzeit*, um tempo-agora que não se conforma à linearidade. Os homens de Lascaux insistem em falar. O autor insiste em falar. Mas os homens de Lascaux estão mortos. O autor está morto. Não há mais, assim, tanto sentido em se falar de autor, de autoridade, a não ser caso se tenha em mira a preservação de um conjunto de dispositivos que visam sobretudo a manutenção de uma estrutura de

³¹⁷ FOUCAULT, Michel. “Teatrum Philosophicum”. In: *Ditos e escritos vol. II*. Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p. 244.

³¹⁸ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia*. Tradução Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 60.

³¹⁹ ARTAUD, Antonin. *A carta contra a Cabala*. apud LINS, 1999, p. 33.

poder. Ou mesmo em falar de recortes, obra, livro, parede, pedra. Restos sobre a parede. Terra sobre a pedra. Fezes sobre a obra de arte. Agenciamentos maquínicos de operação contra a estética. Registro puro, comunicação, instrumentalidade de um corpo outro, que não homem.

A questão fundamental e política de uma literatura menor leva em consideração o problema daqueles que vivem em uma língua que não é necessariamente a sua ou que não se entendem com a língua maior da qual se nutrem. Trata-se do problema dos imigrantes, exilados, desterrados, das minorias, ou dos excluídos. É o que circunda o universo avesso do escritor Franz Kafka e sua comunidade de singularidades [Josefina, a cantora], segundo Deleuze e Guattari:

É por isso que é tão inconveniente, tão grotesco, **opor a vida e a escrita de Kafka**, supor que ele se refugia na literatura por falta, fraqueza, impotência diante da vida. (...) **viver e escrever, arte e vida, só se opõem do ponto de vista de uma literatura maior.** Kafka, mesmo morrendo, é atravessado por um fluxo de vida invencível, que lhe vem tanto de suas cartas, de suas novelas, de seus romances, quanto de seu inacabamento mútuo por razões diferentes, e comunicantes, intercambiáveis. Condições de uma literatura menor. (...) Tudo é riso, a começar pelo Processo. **Tudo é político**, a começar pelas cartas a Felice.³²⁰ [grifos meus]

Vida e escrita, *bíos-grafia*: não seria da ordem do bárbaro, segundo essa lógica de Deleuze e Guattari, opor vida e obra como se fosse um embate, uma peleja onde não há vencedores? *O sobrinho de Wittgenstein* é, deste modo, uma escrita menor, que treme e faz balbuciar uma literatura maior, exatamente por ser uma obra, também, indiscutivelmente, **política**.

4.3 EU É OUTRO [LOUCO]

O sobrinho de Wittgenstein, ainda, se apresenta como mais um dos numerosos textos de Bernhard em que o tema da amizade se revela carregado de tristeza e melancolia, através de uma escritura desesperançada, mas política. Há, aqui, uma aproximação clara entre amizade, sobrevivência e morte, temas caros a Thomas Bernhard, como bem se vê através da epígrafe de abertura: “Duzentos **amigos** [grifo meu]

³²⁰ DELEUZE, Gilles e Guattari, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2014, p. 76-78.

assistirão ao meu enterro e você deverá fazer um discurso à beira do meu túmulo.”³²¹ A frase aparece novamente no último parágrafo, quando o narrador revela, finalmente, ser este um pedido do amigo Paul. No entanto, apenas pouquíssimas pessoas compareceram ao funeral, e o próprio narrador confessa ter estado ausente da cerimônia.

Ele, o narrador, aponta para a morte do amigo, para que, somente assim, esse amigo morto possa viver através da lembrança daquele que sobreviveu. **O discurso não feito** é, desta forma, recuperado pela escritura, algo semelhante ao que Jacques Derrida fez em relação ao amigo Lévinas. Essa memória **sobrevivente** é, ao mesmo tempo, a condição que faz a amizade algo possível, e o que assegura o tempo da sobrevivência da mesma amizade. A partir da circunstância do luto em torno da ausência do amigo, Derrida constrói um relato como uma sobrevivência imaginável após a própria morte:

Eu assinalaria hoje que nossa tristeza infinita deveria se guardar de tudo aquilo que, no luto, se dirigiria para o nada, quer dizer, aquilo que une ainda, mesmo que potencialmente, a culpabilidade ao assassinato. Efetivamente, Lévinas fala da **culpabilidade do sobrevivente**. Porém, é uma culpabilidade sem falta e sem dívida, na verdade, uma responsabilidade confiada, e confiada num momento de emoção sem equivalente, no momento em que a morte permanece a exceção absoluta.³²² [grifos meus]

O *telos* dessa amizade sobrevivente em *O sobrinho de Wittgenstein* é em si contraditório: de um lado, tem-se a alegria da tão desejada sobrevivência; de outro, a culpa pela mesma sobrevivência, ou algo semelhante ao que Primo Levi e outros sobreviventes dos campos de concentração relatavam após terem conseguido a sonhada liberdade e sobrevivência, levando em conta que muitos outros morreram.

Enquanto um eu-narrador inominado descreve o espaço da clínica para doentes do pulmão, surge paulatinamente o personagem Paul Wittgenstein, que é levado para a clínica de doentes mentais. O encontro entre os dois se dá num ponto de intermédio entre as duas clínicas, em um banco. Segundo Michael Baum, esta é uma das pinceladas dos **entre-lugares** existentes no trabalho de memória de Thomas Bernhard:

³²¹ BERNHARD, Thomas. *O sobrinho de Wittgenstein. Uma amizade*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 5.

³²² DERRIDA, Jacques. *Adeus a Emmanuel Lévinas*. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 22.

O argumento do banco já estava presente para uma situação-limite –entre doença de pulmão e loucura, entre liberdade e estar-presos, entre solidão e comunicação, entre vida [...] e morte. À semelhança de outros lugares também - como o café ou o hotel [...], o banco é um lugar de retiro dos contextos de vida, um lugar de reflexão, observação [...].³²³

Num primeiro momento do livro, amizade e sobrevivência são os fios condutores do relato. Posteriormente, na elaboração narrativa em um segundo momento, o narrador desloca-se cuidadosamente pela derrocada física do amigo Paul, distanciando-se da espacialização da clínica [posição política] para ir em direção da exploração mais subjetiva e emocional de um **eu** rasgado pela memória. Mostrando-se cada vez mais distante do amigo em seu estágio final de vida, o narrador articula todo um cenário em torno de sua própria existência e sobrevivência [plano ontológico]: “afastei-me do meu amigo, assim como seus outros amigos, porque como eles, eu queria me afastar da morte. Temia o confronto com a morte. Pois tudo, em meu amigo, já estava morto.”³²⁴ A morte do amigo provoca, assim, um luto ameaçador, visto que ele lhe coloca de frente com sua própria morte.

O luto, então, vem trabalhado através da pronúncia e da **des-feita** em relação ao nome do outro, do nome próprio. A repetição bernhardiana assinala, até o limite do impossível, essa mesma mortalidade. O chamado não é nada menos que a evocação de um ente que se faz ausente, o nome próprio do amigo Paul Wittgenstein somente marcaria essa ausência. A falta de Paul é da ordem do vazio falante:

Paul se tornou louco porque um dia ele se revoltou subitamente contra tudo e que, naturalmente, por causa disso, ele deu o mergulho, assim como eu mergulhei um belo dia porque, como ele, eu me revoltei contra tudo [...] Mas **Paul** não se tornou mais louco do que eu próprio [...] **Paul** era, pelo menos, tão louco quantos as pessoas diziam que **Paul** era [...] A única diferença entre mim e **Paul** é que **Paul** se

³²³ *Das Motiv der Bank stand schon dort für eine Grenzsituation – zwischen Lungenkrankheit und Verrücktheit, zwischen Freiheit und Eingesperrt-Sein, zwischen Einsamkeit und Kommunikation, zwischen Leben [...] und Tod. Wie andere Orte auch – etwas das Kaffee-Haus oder das Hotel [...] ist die Bank ein Ort des Rückzugs aus dem Lebenszusammenhängen, ein Ort der Reflexion, der Beobachtung [...].* BAUM, Michael. *Überleben in Freundschaft: Thomas Bernhard/Jacques Derrida*. Viena: Passagen, 2011, p. 35.

³²⁴ BERNHARD, Thomas. *O sobrinho de Wittgenstein. Uma amizade*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 113.

deixava dominar inteiramente por sua loucura.³²⁵
[grifos meus]

A amizade entre Bernhard e Paul se revela, sobretudo, através de sua simetria espiritual, pela paixão pela música, pelo estranho senso de humor que os unia e um desgosto amargo pela sociedade burguesa de Viena. *O sobrinho de Wittgenstein* é tanto uma meditação sobre a luta do artista e sua sobrevivência em um mundo torto, incompreensível, quanto uma elegia à amizade.

Giorgio Agamben, em seu texto **O amigo** nos diz: “O que é, de fato, a amizade senão uma proximidade tal que dela não é possível fazer **nem uma representação** [grifo meu] nem um conceito?”³²⁶ A impossibilidade de **fechar** conceitualmente a amizade ou de fazer dela uma representação como qualidade ou propriedade do sujeito é fundamental em nossa análise de *O sobrinho de Wittgenstein*, livro este que tem como subtítulo *uma amizade*, com o que acena-se ao fato de que essa abertura através do tema da amizade é, sobretudo, política. O contato, a descrição da proximidade daquelas duas existências, desliza-se, com frequência, do plano político ao ontológico.

Em determinado momento, quando o narrador descreve o recebimento do prêmio Grillparzer de Literatura, a amizade com Paul Wittgenstein surge como avalista de um ataque ao cenário literário na Áustria: “Ele foi o único, juntamente com meu ser vital, que descobriu todo o sonso disparate dessa entrega de prêmios e definiu essa grotesca cerimônia como ela merecia: *uma perfídia bem austríaca*.”³²⁷ Um pensamento escandaloso como o de Bernhard, deste modo, possibilita uma denúncia com respeito à hipócrita entrega de prêmios literários. De acordo com o crítico Hans Höller:

Na cerimônia de atribuição do Prêmio Grillparzer por ocasião da "Comemoração Grillparzer da Academia", em função do centenário da morte de Grillparzer, em janeiro de 1972, o nome de Bernhard nem sequer figurou no programa, que, no entanto, privilegiou todos os violinistas de acompanhamento musical. Em *Sobrinho de Wittgenstein* Bernhard dá sua versão tanto da Cerimônia de premiação do Estado quanto da

³²⁵ BERNHARD, Thomas. *O sobrinho de Wittgenstein. Uma amizade*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 28-29.

³²⁶ AGAMBEN, Giorgio. “O amigo”. In: *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 85.

³²⁷ BERNHARD, Thomas. *O sobrinho de Wittgenstein. Uma amizade*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 81.

humilhante festa na Academia das Ciências em Viena.³²⁸

A amizade entre Paul e o narrador surge, assim, como um **com-sentimento** do outro, ou, melhor ainda, um outro si, outro *autos*, que se revela através desse mesmo **com-sentir**. E se esse projeto de comunidade de Thomas Bernhard é pensado, sobretudo, pela partilha existencial do outro cuja política é a da amizade [e uma amizade política], é porque essa divisão do comum, sua comunidade de singularidades, tem, ao mesmo tempo, um caráter político e ontológico, ou como diria Agamben: “a amizade é a *condivisão* que precede toda divisão, porque aquilo que há para repartir é o próprio de **existir**, a própria vida. E é essa partilha sem objeto, esse *com-sentir* originário que constitui a **política**.”³²⁹ Mas como pensarmos a questão da alteridade, da abertura de si para outro como uma política ontológica? Nesse sentido, a questão da hospitalidade colocada por Derrida, é de suma relevância para delinear nosso pensamento.

Em língua alemã, a palavra estrangeiro, *Ausländer*, é composta pela partícula *aus*, que significa **de fora**, e de *Länder*, que significa **terras, países**. Este **estranho** – em alemão traduzido por *Fremd* –, ou estranho, diferente – é aquele que vem de fora, penetra novas terras e provoca naqueles que o recebem sentimentos ora de alegria, ora de apreensão e dúvida. O estrangeiro procura na terra e língua estranhas a hospitalidade de seus hospedeiros.

A hospitalidade, segundo Derrida, é vista como uma reciprocidade de responsabilidade entre o **eu** e o **outro**, enfocando o crescimento das relações provenientes desse encontro e do contato estabelecido entre aquele que a princípio nos parece diferente, estranho por características físicas, culturais, linguísticas ou até mesmo por ser desconhecido. Circular nesta inscrição do idioma da hospitalidade total, aquela a revelar-se na entrega, é doar-se ao outro em sua estranheza – *Fremdartigkeit* –, ou seja, livre de qualquer apreensão pré-concebida. A hospitalidade incondicional consiste em receber o outro antes de lhe colocar qualquer

³²⁸ *Bei der Verleihung des Grillparzer-Preises anlässlich der «Grillparzer-Gedenkfeier der Akademie» zum hundertsten Todestag Grillparzers im Jänner 1972 figurierte Bernhard nicht einmal auf dem Programm, das gleichwohl jeden Geiger der musikalischen Umrahmung namentlich anführte. In Wittgensteins Neffe gibt Bernhard seine Version sowohl von der Staatspreis-Verleihung als auch von dem für ihn erniedrigenden Festakt in der Akademie der Wissenschaften in Wien.* HÖLLER, Hans. **Thomas Bernhard**. Hamburgo: Rowohlt Taschenbuch, 1994, p. 12.

³²⁹ AGAMBEN, Giorgio. “O amigo”. In: **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 92.

condição, impor-lhe nossa verdade, antes mesmo de lhe **perguntar o nome ou qualquer tipo de identificação que o revele como sujeito. Daí vem o desconforto causado pela ausência de identidade:**

Justamente por estar inscrito num direito, um costume, um *ethos* e uma *Sittlichkeit*, essa moral objetiva [...] supõe um estatuto social e familiar dos contratantes, a possibilidade de que possam ser chamados pelo nome, de ter um nome, de serem sujeitos de direito, dotados de uma identidade nominável e de um nome próprio. **Um nome próprio não é nunca puramente individual.** Se nos detemos um pouco mais sobre esse dado significativo, pode-se notar mais um paradoxo ou uma contradição: esse direito à hospitalidade oferecido a um estrangeiro “em família”, representado e protegido por seu nome de família é ao mesmo tempo o que torna a hospitalidade ou a relação de hospitalidade com o estrangeiro, o limite e o proibido. Nessas condições, não se oferece hospitalidade ao que chega anônimo e a qualquer um que não tenha nome próprio, nem patronímico, nem família, nem estatuto social, alguém que logo seria não como estrangeiro, mas como mais **um bárbaro**.³³⁰ [grifos meus]

Mas, por outro lado, a hospitalidade exige de nós uma doação de nossa singularidade como um gesto de troca, um pacto que existe entre hóspede e hospedeiro. Derrida conclui que a palavra *hostis* em latim significa não somente hóspede, mas também hostil, inimigo; ele passa a operar, desta forma, com o termo hospitalidade. A partir dessa fusão geradora de incongruência, a nova palavra, que amalgama hostilidade e hospitalidade, explicita um conceito que reúne a ambiguidade do movimento daquele que recebe e daquele que chega.

No livro *Sob palavra*, uma reunião de entrevistas de Derrida, o tema da hospitalidade é levantado em pauta com urgência, uma urgência que é vista por Derrida em sua investigação do pensamento do filósofo Emmanuel Lévinas: a análise da questão da alteridade, ponto central de seu trabalho. Para Lévinas, o outro continuará sempre a ser outro e, ainda que pensemos o outro como si-próprio, que imaginemos o outro como mesmo do si-próprio, existirá sempre um resto de alteridade que jamais poderemos alcançar:

³³⁰ DERRIDA, Jacques. *Da hospitalidade*. Tradução de Antônio Romane. São Paulo: Escuta, 2003, p. 23.

A hospitalidade, no que Lévinas faz do termo, não se reduz simplesmente, embora isso também, ao acolhimento do estrangeiro em si próprio, na própria casa, na própria nação, na própria cidade. A partir do momento em que me abro, faço “acolhimento”, para retomar o termo de Lévinas, à alteridade do outro, estou já numa disposição hospitaleira. A própria guerra, a rejeição, a xenofobia supõem que me ocupe de outro e que por conseguinte esteja já aberto ao outro. O fechar-se não é mais que uma reacção a uma primeira abertura. Deste ponto de vista, a hospitalidade é primeira. Dizer que é primeira significa que antes mesmo de ser eu próprio, e quem sou, *ipse*, é necessário que a irrupção do outro tenha instaurado essa relação de mim a mim próprio. Por outras palavras, não posso ter relações comigo próprio, com meu “em mim”, a não ser na medida em que a irrupção do outro precedeu a minha própria ipseidade. É por isso que, na trajectória de Lévinas que eu tento reconstituir um pouco nesse livrinho, se parte de um pensamento do refém. Sou de certa maneira refém do outro, e esta situação de refém em que sou já convidado do outro, esta situação de refém define a minha própria responsabilidade.³³¹

De um ponto de vista, o desconhecido se torna conhecido por sua identidade, pelo nome que carrega do pai. Citando Derrida sobre o estrangeiro: “ele sabe antecipadamente ser posto em questão pela autoridade paterna e razoável do *logos*, a instância paterna do *logos* se prepara a desarmá-lo, a tratá-lo como **louco**.”³³² [grifo meu] O que interessa, então, a Derrida, não é aquele hóspede, estranho, que carrega claramente seu nome, a marca paterna, mas aquele que impõe o que Derrida chamará de hospitalidade absoluta, ou seja, aquele para quem o hospedeiro abrirá a sua casa, sem exigir nada em troca, nem mesmo seu nome, num ato de entrega e confiança absolutas.

Segundo Derrida, a hospitalidade não deve ser vista somente como uma aceitação da diferença, mas como um aprendizado que esse contato oferece. O contato com o outro faz com que o **eu** exista, o que nos faz entender que o outro é responsável pela sua representatividade, pois pela interação pode reformular ou não o **eu**. O outro representa o que o **eu**

³³¹ DERRIDA, Jacques. *Sob palavra: instantâneos filosóficos*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de século, 2004, p. 61-62.

³³² DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade*. Tradução de Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003, p. 11.

ainda não é, o que eu posso vir através de um devir-louco que se perde nesse outro. O ato da hospitalidade aproxima o **eu** desinteressado e leva ao outro, através de seu desejo de *ser-com*, abrindo espaço para o jogo nesse campo imanente de sensações alheias.

Em outro seminário, Derrida dedica-se de forma breve ao tema da hospitalidade, *Dire l'événement, est-ce possible?*, seminário apresentado em Montreal, no ano de 1997, com a presença de Gad Soussana e Alex Noussa. Nele, Derrida expõe que a hospitalidade não consiste somente em receber aquele por quem ansiamos ou que nos compraz, mas essencialmente, pelo hóspede inesperado, ou indesejado, aquele que desafia nossa própria subjetividade:

A hospitalidade não consiste simplesmente em receber este que não somos capazes de receber. Lévinas diz, em algum lugar, que o sujeito é um hospedeiro (anfitrião) que deve acolher o infinito para além de sua capacidade de acolhimento. Acolher para além de sua capacidade de acolher: isso quer dizer que eu devo receber ou que eu recebo ali onde eu não posso receber, ali onde a vinda do outro me excede, parecendo maior que minha casa.³³³

Em seu seminário com Anne Dufourmantelle, Derrida discute a interferência do Estado em relação à intervenção de controle e apagamento de arquivo virtual, acerca de um determinado material pornográfico existente na internet na Alemanha, mostrando a tênue linha entre o público e o privado, bem como a interferência estatal na esfera do *chez-soi*: “Essa máquina interdita a hospitalidade, o direito à hospitalidade, que ela própria deveria tornar possível.”³³⁴ O Estado, diz ele, cada vez mais diminuído diante do potente arquivo virtual, procura com todos seus esforços controlar e invadir um espaço, que legalmente não lhe diz respeito.

³³³ DERRIDA, Jacques. *Dire L'événement, est-ce possible? Séminaire de Montréal, pour Jacques Derrida*. Paris l'Harmattan, 2011, p. 97. *L'hospitalité ne consiste pas simplement à recevoir ce qu'on est capable de recevoir. Lévinas dit quelque part que le sujet est un hôte qui doit accueillir l'infini au-delà de sa capacité d'accueil. Accueillir au-delà d sa capacité d'accueil: cela veut dire que je dois recevoir ou que je reçois là où je ne peux pas recevoir, là où venue de l'autre m'excede, paraît plus grande que ma maison.*

³³⁴ DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade*. Tradução de Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003, p.93.

A condição de estrangeiro em sua própria terra mostra a impropriedade do próprio e a fragilidade da dualidade entre externo e interno. O estranho não se apresenta como essência em oposição ao próprio, mas ambos adquirem suas significações nas decisões e gestos políticos. O estrangeiro em seu próprio território vem expor que a condição de pertencimento é fundamentalmente arbitrária e móvel, é uma determinação do controle político sobre a vida. O gesto de resistência de Bernhard [que manifesta sua condição estranha, ao passo que potencializa sua força], visto segundo esta perspectiva, implica em um rompimento com relação às expectativas de enquadramento típicas dos dispositivos de controle; nele se faz uso da **arte do exagero** tão caracteristicamente sua.

Ao repetir, ao fazer ouvir o fora da linguagem através do outro [do amigo], Bernhard desarticula o poder da língua que obriga a dizer, e cria uma indiferença que inopera o mecanismo de opressão. Ao ocupar o espaço da não-linguagem e tornar inoperante o poder da linguagem, manifesta que não há uma sem a outra, que não há dentro sem fora, e vice versa, e que, portanto, assim como o próprio e o estrangeiro, todas estas são forças que não preexistem mas que se fazem em seu enfrentamento. *Hostis*, o termo latino outrora mais próximo do campo semântico da hospitalidade e da amizade, se aproxima historicamente cada vez mais da hostilidade, justamente porque o encerramento no próprio é pura rejeição da diferença.

O Sobrinho de Wittgenstein é uma alteridade pura [*je est un autre*]. Não se trata apenas do sobrinho de Wittgenstein, mas sim desse narrador à procura de si no outro. Bernhard mostra nossa incompletude, e, ao mesmo tempo, a construção de nossa subjetividade a partir da experiência com o outro: o amigo, esse **conhecido-estranho** [*Unheimlich*].

Das Unheimliche é um conceito de Freud elaborado sobretudo através da análise da obra de E.T.A. Hoffmann. Freud mostra aquilo que causa o medo, *das Unheimliche*, resulta de um terror que remonta ao que é desde há muito conhecido e ao qual se está há muito acostumado. Seu contrário *heimlich*, familiar, conhecido, é a ligação direta com a palavra *Heim* [casa, lar, aconchego]. Contendo *heimlich* igualmente o significado de **em segredo**, algo velado, o efeito do *unheimlich* surge quando o que deveria ficar oculto é desvelado. Intimamente estranho:

O inquietante é um desses domínios. Sem dúvida, relaciona-se ao que é terrível, ao que desperta angústia e horror, e também está claro que o termo não é usado

sempre no sentido bem determinado, de modo que geralmente equivale ao angustiante.³³⁵

Este mesmo narrador se revela através da voz do outro estranho [*Fremd*], mas que é seu amigo [*Freund*], ou alteridade que suscita uma inquietante familiaridade. O bode expiatório de nome Paul Wittgenstein é constantemente apropriado pelo narrador para falar de si mesmo:

Assim como Paul, durante anos, praticamente se precipitara à morte em *sua* loucura, eu durante anos, praticamente me precipitara à morte na minha. Assim como o caminho de Paul devia periodicamente dar e se interromper num asilo de alienados, do mesmo modo meu caminho devia periodicamente dar e se interromper num serviço de pneumotisiologia. Assim como Paul, periodicamente, atingia um nível máximo de revolta contra si mesmo e seus familiares e tinha de ser transportado com urgência para o asilo de alienados, eu também atingia periodicamente um nível máximo de revolta contra mim mesmo e meus familiares e acabava sendo transportado com urgência para um serviço de pneumotisiologia.³³⁶

Assim, a **otoficção** de Thomas Bernhard, essa escritura **bárbara**, aparece em sua desapareição, revela-se nesse jogo de não identidade, mas que, ao mesmo tempo, opera com uma suposta identidade crítica, implacável e não captável, exatamente através do alibi da fabricação de ficções. Ela exige hospitalidade incondicional, visto que é figura que não se deixa encerrar em um gênero, uma identidade. A **otoficção** é um traço não batizado à espera de sua ontologização. Astuta e potente, representa uma operação política só possível pela elaboração da amizade como força de [fora da] lei inoperante.

³³⁵ FREUD, Sigmund. “O inquietante”. In: *Obras Completas Vol 14*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia da Letras, 2010, p. 329.

³³⁶ BERNHARD, Thomas. *O sobrinho de Wittgenstein. Uma amizade*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 27.

5. OUTRA ABERTURA

5.1 TERCEIRA ABERTURA [O SIMULACRO]

No primeiro livro de ensaios de Silviano Santiago, *Uma literatura nos trópicos*, o arquiconceito de **entre-lugar** é posicionado ao lado do trabalho crítico de Derrida, em *Escritura e diferença*, e do Foucault de *Arqueologia do saber*. Analisando o método arqueológico de Foucault vemos que:

Há, em primeiro lugar, um trabalho negativo a ser realizado: libertar-se de todo um jogo de noções que diversificam, cada um à sua maneira, o tema da continuidade. Elas, sem dúvida, não têm uma estrutura conceitual bastante rigorosa; mas sua função é precisa. Assim é a noção de tradição: ela visa a dar uma importância temporal singular a um conjunto de fenômenos, ao mesmo tempo sucessivos e idênticos (ou, pelo menos, análogos); permite repensar a dispersão da história na forma desse conjunto; autoriza reduzir a diferença característica de qualquer começo, para retroceder, sem interrupção, na atribuição indefinida da origem; graças a ela, as novidades podem ser isoladas sobre um fundo de permanência, e seu mérito transferido para a originalidade, o gênio, a decisão própria dos indivíduos. O mesmo ocorre com a noção de influência, que fornece um suporte - demasiado mágico para poder ser bem analisado - aos fatos de transmissão e de comunicação; que atribuiu a um processo de andamento causal (mas sem delimitação rigorosa nem definição teórica) os fenômenos de semelhança ou de repetição; que liga, a distância e através do tempo - como por intermédio de um meio de propagação -, unidades definidas como indivíduos, obras, noções ou teorias.³³⁷

Silviano se apropria da estrutura, ativa seus binarismos para logo em seguida fugir do modelo de aprisionamento do objeto. Sua tática é de libertação dessa **origem**, ou melhor, matriz, que é o discurso da dicotomia colônia e metrópole, desarticulando, assim, a angústia da influência. Em seu lugar entra a *arché*, essa origem primeva, traço questionador da linearidade e da normatividade. O entre-lugar surge, então, como o **grito**

³³⁷ FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012, p. 3-4.

da descontinuidade e do **híbrido**, ele ocupa o lugar do jogo estratégico de construção e desconstrução, escapa à lógica do fechamento ocidental que circula dentro da encruzilhada dicotômica. Este é, pois, um pensamento que se traça pela e na *différance*. O discurso do entre-lugar, ainda, desterritorializa a América Latina para depois reterritorializá-la numa terceira margem, visto que este arquiconceito é máquina de guerra inoperante.

Não se trata aqui de uma América Latina lida como identidade, porque a identidade é fechamento e não abertura, mas sim de um posicionamento dessa mesma América Latina como uma resposta política ao colonialismo, e sua abertura para as singularidades. Silviano Santiago apresenta, desta forma, algo parecido com o resgate do simulacro proposto por Deleuze, que embaralha as noções de original e cópia.

Subverter o platonismo não quer dizer negá-lo, mas, sim, apontar nele possibilidades que devem ser resgatadas e lidas de outra forma. Segundo Foucault, é necessário transgredir o discurso das generalizações para podermos resgatar os simulacros malditos: “Subverter, com Deleuze, o platonismo e se deslocar nele insidiosamente, descer um grau e ir até esse pequeno gesto – discreto, mas moral – que exclui o simulacro.”³³⁸ E continua: “Perverter Platão é deslocar-se na direção da maldade dos sofistas, dos gestos rudes dos cínicos, dos argumentos dos estóicos, das quimeras esvoaçantes de Epicuro.”³³⁹

Devemos, pois, potencializar a noção de simulacro para poder resgatá-lo. A simulação nada mais é senão o próprio fantasma. O simulacro pertence às profundezas, o fantasma à superfície, esse é o efeito do funcionamento do simulacro. Nesse sentido, a reversão do platonismo é, na perspectiva de Deleuze, não simplesmente tornar o mundo sensível mais importante que as ideias, mas a aceitação do simulacro, ou seja, é fazer com que ele afirme seus direitos entre as cópias.

Do resgate do simulacro emerge o **entre-lugar** no texto de Silviano Santiago. Esse arquiconceito, então, passa a significar um movimento de **resistência** do colonizado em relação à imposição dos valores do colonizador europeu. A América Latina se torna também um espaço de enunciação territorial, *locus* que impossibilita a clausura da unidade:

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de **unidade e de pureza**: estes dois

³³⁸ FOUCAULT, Michel. “Teatrum Philosophicum”. In: *Ditos e escritos vol. II*. Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p. 232.

³³⁹ FOUCAULT, Michel. “Teatrum Philosophicum”. In: *Ditos e escritos vol. II*. Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p. 232-233.

conceitos perdem o contorno exato do seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latinos americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz.³⁴⁰ [grifos meus]

A América Latina devém, assim, diferença e sua repetição, ou um ponto de contestação, vontade de revolta, protesto de si mesmo que se realiza dentro da lógica do **diferimento** derridiano. A tarefa do intelectual ou do escritor do **entre-lugar** consiste na exposição consciente de suas fontes [sem que lhe reste dívida alguma], para logo em seguida subvertê-las, ou melhor, profaná-las: “Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender e fazer delas um uso novo, a brincar com elas.”³⁴¹ Profanemos, então, Thomas Bernhard, tornemo-lo, em nome do indecidível, mulato, híbrido, tal qual sua **otobiografia**. Façamo-lo com *Asco*.

Em 1997, é publicado o terceiro livro de Horacio Castellanos Moya, por uma pequena editora de El Salvador. Trata-se de *Asco: Thomas Bernhard em San Salvador*. Esta escritura, segundo o próprio autor, é um jogo de exercício linguístico que imita o estilo de Thomas Bernhard, através do monólogo alucinante, exagerado e repetitivo.

Thomas Bernhard jorra seu discurso de ódio contra a sociedade austríaca e seus políticos. Da mesma forma, Moya irá desqualificar a política de El Salvador e as pessoas detestáveis daquele país. A tática é a mesma: repetir para não repetir, ou melhor, repetir para **extinguir**:

Os políticos **fedem** em todos os lugares, Moya, mas aqui, neste país, os políticos são especialmente **fedorentos**, posso garantir que nunca vi políticos tão **fedorentos** como os daqui, talvez seja por causa dos cem mil cadáveres que cada um carrega, talvez o sangue desses **cem mil cadáveres** seja o que faz tudo **feder** de um jeito tão peculiar, talvez o sofrimento desses cem mil mortos os tenha deixado impregnados com essa maneira particular de **feder**, me disse Vega.³⁴² [grifos meus]

³⁴⁰ SANTIAGO, Silviano. “O entre-lugar do discurso latino americano”. In: *Por uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 18.

³⁴¹ AGAMBEN, Giorgio. “Elogio da profanação”. In: *Profanações*. Tradução de Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 75.

³⁴² MOYA, Horacio Castellanos. *Asco: Thomas Bernhard em San Salvador*. Tradução de Antônio Xerxenesky. Rio de Janeiro: Rocco, 2013, p. 25.

O **pulo tigrino** às memórias do narrador de *Asco* é uma tentativa de elaboração da **redenção** daqueles que foram silenciados, bem como já visto por Thomas Bernhard em relação aos habitantes de Scherzhauserfeld: “Por isso, contra a minha vontade, tive que ver e escutar esses políticos que estavam fedendo do sangue de **cem mil pessoas** [grifo meu] que mandaram matar [...]”³⁴³ Os **cem mil cadáveres** são as vozes pulsantes dentro do limbo da história que esperam por sua **redenção**: “A redenção (*Erlösung*) só pode dar-se a partir do momento em que se faz necessário contar a história dos vencidos.”³⁴⁴

Nesse silenciar de vozes sufocadas [cem mil cadáveres = povo] se dá a crise da produção narrativa, que, segundo Benjamin, tinha como sua fonte primária a oralidade: “O grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais.”³⁴⁵ As histórias anteriormente contadas oralmente perdem com essa incapacidade do homem pós-guerra de relatar o ocorrido. Sob a égide deste pensamento analisamos o narrador de *Asco*, como um traumatizado. Ele gagueja e repete os signos linguísticos incansavelmente, mostrando-se, através desse jogo, incapaz de continuar com um relato livre do trauma sofrido por sua família e pela crueldade dos militares em seu país:

[...] todos caminham como se fossem **militares**, cortam o cabelo como se fossem **militares**, pensam como se fossem **militares**, é espantoso Moya, todos querem ser militares, todos seriam felizes se fossem **militares**, todos adorariam ser **militares** para matar impunemente, todos carregam o desejo de matar em seu olhar, na maneira de caminhar, no jeito de falar, todos querem ser **militares** para poder matar, isso significa ser salvadorenho, Moya, querer parecer **militar**, me disse Vega.³⁴⁶ [grifos meus]

O relato é focado em Edgardo Vega, acadêmico que retorna ao país para o enterro da mãe. Enquanto espera pela liberação do inventário, Vega

³⁴³ MOYA, Horacio Castellanos. *Asco: Thomas Bernhard em San Salvador*. Tradução de Antônio Xerxesny. Rio de Janeiro: Rocco, 2013, p. 26.

³⁴⁴ RAMOS, Pedro Hussak van Velthen. “O sagrado e o profano em Agamben”. In: *Walter Benjamin: arte e experiência*. Niterói: Editora Nau, 2010, p. 69.

³⁴⁵ BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: *Mágia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas Vol 1. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 214.

³⁴⁶ MOYA, Horacio Castellanos. *Asco: Thomas Bernhard em San Salvador*. Tradução de Antônio Xerxesny. Rio de Janeiro: Rocco, 2013, p. 21-22.

expõe para seu interlocutor mudo³⁴⁷, de nome Moya, os males na política e na sua família: “Nunca vi políticos tão ignorantes, tão selvagemmente ignorantes, tão evidentemente analfabetos como os desse país, Moya [...]”³⁴⁸ Esse é mesmo fio condutor do romance *Extinção: uma derrocada*, de Bernhard, a volta, o regresso em função da morte dos pais do narrador Franz-Josef Murau, e a expectativa pela abertura do testamento: “[...] percorrendo toda a extensão do Corso até chegar a meu apartamento, onde por volta das duas da tarde recebi o telegrama que me participava a morte de meus pais e de meu irmão Johannes.”³⁴⁹

No romance de Bernhard, temos o narrador e protagonista Franz-Josef Murau, que odeia sua família e a burguesia austríaca pós-Segunda Guerra Mundial, das quais se afasta para se exilar em Roma. Anos mais tarde, com o mínimo contato com Wolfsegg, lugar onde havia nascido, recebe um telegrama informando sobre a morte dos pais e irmão, causada por um acidente de carro. Retorna, dessa forma, ao lugar de suas origens, mas que já não podia mais ser chamado de *Heimat* [como, aliás, nunca pôde ser chamado], palavra alemã que designaria em português a noção que temos de pátria. O retorno traduz-se por uma busca de sentido, que é a essência do ser exilado em si mesmo.³⁵⁰ Como nos lembra Jean-Luc Nancy: “O retorno significa, portanto, em primeiro lugar, que nada se havia perdido verdadeiramente e que nem a duração da crise, nem da abundância e a intensidade de suas manifestações puderam alterar no

³⁴⁷ Semelhante em *Extinção e Asco* é a participação de um interlocutor mudo: “O norte se tornou totalmente insuportável para mim, Gambetti, disse, quanto mais vou para o norte, mais insuportável se torna para mim [...]”

BERNHARD, Thomas. *Extinção: uma derrocada*. Tradução de José Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 83. Como se bem vê, também, em *Asco*: “Não tinha a menor intenção de vir para o velório de minha mãe, Moya, ela sabia disso [...]” MOYA, Horacio Castellanos. *Asco: Thomas Bernhard em San Salvador*. Tradução de Antônio Xerxenesky. Rio de Janeiro: Rocco, 2013, p. 19.

³⁴⁸ MOYA, Horacio Castellanos. *Asco: Thomas Bernhard em San Salvador*. Tradução de Antônio Xerxenesky. Rio de Janeiro: Rocco, 2013, p. 25.

³⁴⁹ BERNHARD, Thomas. *Extinção: uma derrocada*. Tradução de José Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 7.

³⁵⁰ Se fizermos uma alusão à viagem de Ulisses, veremos que o mais importante não é o fato do retorno à origem, mas sim o processo da viagem em si. Cada intervalo de tempo nessa viagem apresenta-se com sua diferença, como se assemelhasse a um cálculo de limite matemático. Em matemática, o conceito de limite é usado para descrever o comportamento de uma função à medida que o seu argumento se aproxima de um determinado valor, sem nunca alcançá-lo, assim como é o comportamento da sequência de números reais, à medida que o índice nessa escala cresce em direção ao infinito.

fundo certa ideia de sentido.”³⁵¹ O retorno é o retorno do sentido, mas cruzado a cada instante por um devir louco que não cessa.

Se, de um lado, o narrador de *Extinção* surge através de um nome fictício, o que caracterizaria esse romance mais próximo da linha do romance autobiográfico³⁵², visto que *Extinção* é sempre atribuído a Bernhard como sua antiautobiografia, do outro lado temos a obra de Moya e o jogo com o nome próprio de forma descarada na narrativa, o que pode ser lido como um outro movimento de **otoficção**. Trata-se aqui, no entanto, da apropriação consciente de Moya para a tessitura de seu discurso de ódio, através do martelo crítico já elaborado na escritura de Bernhard. Esse é um dos papéis do escritor latino americano: a possibilidade reflexiva sobre a política a partir do olhar do outro. Segundo Silviano Santiago:

O texto segundo se organiza a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira sobre o primeiro texto, e o leitor, transformado em autor, tenta surpreender o modelo original nas suas limitações, nas suas fraquezas, nas suas lacunas, desarticula-o e o rearticula de acordo com as suas intenções, segundo sua própria direção ideológica, sua visão do tema apresentado de início pelo original. O escritor trabalha sobre outro texto e quase nunca exagera o papel que a realidade que o cerca pode representar na sua obra. Nesse sentido, as críticas que muitas vezes são dirigidas à alienação do escritor latino-americano, por exemplo, são inúteis e mesmo ridículas. Se ele só fala da sua própria experiência de vida, seu texto passa despercebido dos seus contemporâneos. [...] Nosso trabalho crítico se definirá antes de tudo pela análise do uso que o escritor fez de um texto ou de uma técnica literária que pertence ao domínio público, do partido que ele tira, e nossa análise se completará pela descrição da técnica que o mesmo escritor cria no seu momento de agressão contra o modelo original, fazendo ceder as fundações que o propunham como objeto único e de reprodução impossível.³⁵³

³⁵¹ NANCY, Jean-Luc. *El olvido de la filosofía*. Tradução para o castelhano de Pablo Perera Velamazán. Madrid: Arena libros, 2003, p. 13.

³⁵² No entanto, Thomas Bernhard joga seu nome próprio, em *Extinção*, tornando estreitas as fronteiras entre romance autobiográfico e autoficção.

³⁵³ SANTIAGO, Silviano. “O entre-lugar do discurso latino americano”. In: *Por uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 22-23.

Ora, segundo este posicionamento crítico de Silviano Santiago, é possível falar de um olhar poderoso lançado pelo escritor latino-americano que desfaz a noção de original, ou da suposta metrópole. A respeito da **des-feita** do olhar, pensemos na pintura do deformado Papa Inocêncio X, de Francis Bacon, devorando e reinventando a pintura do mesmo Papa, de Diego Velázquez. O que vemos nos olha de volta, mas olha com terror. Através desse movimento se dá o fim de uma origem [*Beginn*], um gênesis, da qual todas as coisas derivariam. Não se trata de cópia da cópia, mas do despertar do terror e do desespero através de uma pintura que interroga, interpela e penetra, cheia de sentido, o trabalho de Velázquez.

Assim o faz Moya. Ele se apropria não somente dos recursos estilísticos de Bernhard, mas, também, faz uso de seu nome próprio, nome este que já aparece como subtítulo da obra. Além disso, ao final do livro, o nome Thomas Bernhard é revelado de outra maneira. Segundo declaração do narrador: “Meu nome é Thomas Bernhard, me disse Vega, um nome que peguei emprestado de um escritor austríaco que admiro e que, com certeza, nem você nem os outros imitadores dessa infame província conhecem.”³⁵⁴

Sabemos bem, desta forma, que o nome Thomas Bernhard é contaminado pelo discurso do escritor latino-americano; sua *Extinção* ganha uma nova vida, ou melhor, sobrevivência, através dessa mesma **des-feita** do nome próprio. A reprodução, no entanto, não destrói o original, mas impõe uma diluição daquilo de que Benjamin chama de aura.

A libertação graças à reprodução técnica da obra de arte faz com que o valor do ritual seja substituído pelo valor da exposição, ou seja, possibilita a exibição para qualquer pessoa e para as grandes massas, o que antes só era possível àqueles que tinham o acesso à obra de arte. De acordo com Benjamin:

O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. Generalizando, podemos dizer que a técnica de reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra de arte por uma existência serial. E na

³⁵⁴ MOYA, Horacio Castellanos. *Asco: Thomas Bernhard em San Salvador*. Tradução de Antônio Xerxesky. Rio de Janeiro: Rocco, 2013, p. 98.

medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido.³⁵⁵

A obra de arte aurática, ainda em seu estágio de culto, possui um sentido baseado na unicidade. Primeiramente ela aparecia como magia, depois era seguida pela religião, o que nos faz concluir que essa obra de arte tem um fundo teológico definido. Com o advento da fotografia e, em especial, do cinema, ocorre uma mudança significativa: essa arte reprodutível passa a operar no plano político, visto que, como já dito, ela consegue atingir um incrível número de pessoas com base na reprodução de um único **original**. É aí que passa a residir, para Benjamin, o caráter de trabalho político da estética moderna (ou: da modernidade, a partir de Baudelaire). Benjamin bem sabia que o nazismo se valia dessa nova espécie de obra de arte como uma forma de controle e manipulação das massas.

Os mitos da fundação da literatura latino-americana não são os mesmos em torno da fundação das literaturas nacionais. De um lado, temos as literaturas nacionais surgidas como nações ao longo do século XIX, de outro, uma literatura latino-americana associada aos anos sessenta, época em que a revolução cubana e o despontar da narrativa se uniram para forjar uma imagem da América Latina como um continente culturalmente entrelaçado. Segundo Flora Süssekind, a literatura de fundação é o “Recurso para anunciar uma “grandeza americana” por vir: esta uma das funções básicas da “cena profética de fundação” na literatura produzida durante o período colonial”³⁵⁶ A necessidade de uma literatura de fundação já podia ser observada pelos modernistas brasileiros principalmente através da obra de Mário de Andrade, *Macunaíma*.

Ao contrário de uma literatura de fundação, modernista, que busca devorar outra cultura, mesclando-a a sua, a literatura pós-fundacional de Moya é uma repetição, de modo que ela mesma é potencializada. Em detrimento da falsificação entra um simulacro que não pertence nem a um, nem a outro lugar, permanece no **entre-lugar**, ou na América Latina, que representa esse **entre-lugar**.

³⁵⁵ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Mágia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas Vol 1. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 168.

³⁵⁶ SÜSSEKIND, Flora. “Cenas de fundação”. In: *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994, p. 75.

A literatura de fundação pressupõe a criação de uma autonomia, chama-se nação de dentro e fora, *tupi or not tupi*³⁵⁷ Ela mostra a existência de classes e se revela ontológica ao levantar questionamentos sobre o que é nacional ou o que somos nós, como bem o exemplifica o em *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido. A literatura pós-fundacional, por sua vez, preconiza o lema indecível **tupi e não tupi**, em que ambas as partes estão incluídas.

A respeito de San Salvador o narrador Vega declara:

[...] a cidade em si já é uma das cidades mais imundas e hostis que você poderia conhecer, uma cidade desenhada para animais, não seres humanos, uma cidade que transformou o seu centro histórico em um lixão porque ninguém se importa com a história, pois o centro histórico é absolutamente desnecessário e foi transformado em um lixão, de fato, a cidade é um lixão, uma cidade nojenta, comandada por sujeitos obtusos e ladrões cuja única preocupação é destruir qualquer arquitetura que lembre minimamente o passado para construir postos de gasolina Esso, pizzarias e lanchonetes.³⁵⁸

Não se trata aqui de refundação de uma **origem**, mas sim da invenção de uma **origem** ainda por vir, em sua *différance*. A origem [*Ursprung*] não só determina a sobrevivência dessas imagens apontadas pelo narrador, mas também, ao mesmo tempo, esta sobrevivência anárquica a inopera. Ela não é fundação, é pós-fundação. O *Anfang* [início] como *Ursprung* [origem] nunca se conclui, está constantemente se dando, revela-se como devir. Neste movimento, abre-se espaço para as singularidades em um deslumbre dialético. O narrador de Moya vai, desta forma, à origem, onde se encontra o arquivo, e é na figura de Edgardo Vega que temos a recuperação deste mesmo arquivo. A origem [*Ursprung*] mesmo sendo um conceito histórico não é o começo de tudo. A origem não aponta a identidade, mas sim, assinala um movimento. Ela não cessa de se produzir, é um processo dinâmico. Moya não deseja apagar o fundamento último, mas faz repensar as figuras metafísicas tradicionais, para ele a origem poderia ser diferente do que foi, de forma que profana a ideia de origem entendida como gênese ou matriz única.

³⁵⁷ Esta é uma apropriação da frase hamletiana [*to be or not to be*], e um jogo entre linguagens, com referência aos indigentes indígenas. também por isso mantém sintonia com o gesto da literatura assinada por Moya.

³⁵⁸ MOYA, Horacio Castellanos. *Asco: Thomas Bernhard em San Salvador*. Tradução de Antônio Xerxenesky. Rio de Janeiro: Rocco, 2013, p. 41.

Assim, vemos que Horacio Castellano Moya arma uma meditação traiçoeira em torno do texto de Bernhard, ele aponta para o modelo original, que, ao mesmo tempo, tem sua aura atingida [diluída], desterritorializa o olhar do outro e o reterritorializa no entre-lugar chamado América Latina. Segundo Silviano Santiago: “O signo estrangeiro se reflete no espelho do dicionário e na imaginação criadora do escritor latino-americano e se dissemina sobre a página branca com a graça e o dengue do movimento da mão que traça linhas e curvas.”³⁵⁹ O signo estrangeiro só serve de munição para a máquina de guerra de nome *Asco*.

³⁵⁹ SANTIAGO, Silviano. “O entre-lugar do discurso latino americano”. In: *Por uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 23.

6. ABERTURA [PARA ALÉM DO FECHAMENTO]

6.1 ALÉM DOS FECHAMENTOS

Fizemos, até agora, um percurso **iluminado, redentor**, baseado em descentramento e desconstrução. Retiramos a autobiografia de seu espaço confortável de gênero fechado e a lançamos no jogo da indecidibilidade, do neutro, e a transformamos em **otobiografia**. Esse é um método que incomoda as certezas da metafísica da presença e se revela, também, puramente político. O indecidível se esquia potentemente em sua clandestinidade, o **entre-lugar** é sua espacialização.

As **otobiografias** bernhardianas emergem lá onde as oposições binárias são desativadas, inoperadas, desconstruídas. Thomas Bernhard aponta através delas para um além do gênero e dos fechamentos: nem macho, nem fêmea, mas também macho e fêmea. Não se trata aqui de armar uma teoria para a análise dessas **otobiografias**, mas elas mesmas se interpelam e lançam em nossas mãos uma teoria de abertura para os estudos da escrita de si. A **otobiografia**, dessa forma, rasga-se, abre-se ao máximo e se joga ao infinito de suas possibilidades.

A *différance* de Jacques Derrida nos serve muito mais do que um aporte teórico, ela recebe essa mesma abertura e possibilita os movimentos de esquia para uma **otobiografia** não fascista, não totalitária. A *différance* é irredutível a toda cooptação, seja ela política ou ontológica, ela põe em cheque a metafísica da presença no momento em que não representa mais a forma da matriz absoluta, ou seja, ela está, dessa forma, ligada ao desaparecimento da presença em sua origem. A *différance* não se deixa fechar. A autobiografia como gênero literário não é nada mais que um centro construído, estruturalmente pensado. A **otobiografia** [essa arquiescritura] nos possibilita a criação do espaço em que se dá um **jogo** que vem a contestar esse espaço de fechamento e totalização. Ou, de acordo com Derrida:

Se então a totalização não tem sentido, não é porque a infinitude de um campo não pode ser coberta por um olhar ou um discurso finitos, mas porque a natureza do campo – a saber a linguagem e uma linguagem finita – exclui a totalização: este campo é com efeito o de um jogo, isto é, o de substituições infinitas no fechamento de um conjunto finito.³⁶⁰

³⁶⁰ DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 244.

A ausência de significado transcendental e de uma origem absoluta [em seu lugar entra a **otobiografia**] significa o fim da limitação e encarceramento dos sentidos, a escrita de si se liberta e se deixa penetrar por uma profusão de significados novos e alucinantes.

Ora, um escritor de revolta como Thomas Bernhard não poderia tecer suas críticas políticas sem se valer de um *álibi* poderoso e escorregadio: sua **otobiografia**. Diante de uma não identificação se torna impossível seu fechamento. Nem verdade, nem mentira, mas ao mesmo tempo, verdade e mentira. Esse falso mentiroso, dessa forma, ataca e se esquiva. Sua *Origem* é, portanto traço, rastro, arquescritura que jamais pode ser apreendido exatamente por orbitar ainda em uma *Ur-origem*. Como prender, fechar o que ainda não foi legitimado por um nome, por um gênero? O traço, ou rastro,

não é somente a desapareição da origem, ele quer dizer aqui – no discurso que proferimos e segundo o percurso que seguimos – que a origem não desapareceu sequer, que ela jamais foi retroconstituída a não ser por uma não-origem, o rastro, assim, a origem da origem.³⁶¹

Derrida está mostrando, assim, o traço como uma figura singular, da mesma maneira, na **otobiografia**, essa *Origem* bernhardiana é menos um começo que aponta para o início de todas as coisas, de uma gênese, do que um além da temporalização e espacialização.

O devir-criança se fez necessário para inserir essa mesma *Origem* num tempo de intensidades nervosas: *kairós*. O tempo **kairológico** é aquele que se rebela contra a tirania do cronológico [este fixa, limita e delimita], ou de um Saturno que devora até mesmo seus filhos. O tempo **kairológico** por sua vez é tenro e ao mesmo tempo fugidio; ao ler a história a contrapelo, ou anacronicamente, está, dessa forma, escapando às armas da Modernidade iluminista e do progresso. É nesse movimento que o anjo de Paul Klee bate suas asas horrorizado.

O devir-criança de Thomas Bernhard é um momento em que o *experimentum linguae* o liberta da clausura de sua mudez e o insere corajosamente na história. Ele é o perfeito aliado para a fuga de *Chronos*. O Estado representa a máquina destruidora de toda subjetividade e desejo. Assim, o devir-criança de Bernhard se rebela ao lançar-se em sua vontade desejante de desejo, ele se impõe contra a lei:

³⁶¹ DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.75.

Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, mas mais *próximas* daquilo que estamos em vias de devir, e através das quais devimos. É nesse sentido que devir é o processo do desejo.

Essa mesma história vem bombardeada de rajadas iluminadas, o **pulo tigrino** à *Origem* é a força de ataque que dispensa e impede qualquer cárcere, visto que o movimento a contrapelo jamais poderá ser cooptado pelos fechamentos. É daí que surge a força do pensamento de Walter Benjamin. Ele constrói sagazmente um pensamento que nunca fecha, nunca finda: seja através da discussão sobre a *Erfahrung* em **vias de extinção**, seja através de suas *Passagens* que é, coerentemente, um livro de fragmentos inacabado. Os fragmentos, por sua vez, dificultam o aprisionamento que só a unidade conhece. *Ursprung* [restauração inacabada e aberta] é um conceito escorregadio, que olha para trás [sem deixar de olhar, simultaneamente, para os lados e para frente]. Benjamin não pretendia, de modo algum, cercar, ele bem sabia que os fechamentos são totalitários. Também suas alegorias se manifestam revoltas, abertas, ao contrário do símbolo que é fechamento, representação unilateral. Da mesma forma, Thomas Bernhard articula a libertação do cárcere daqueles que foram silenciados pelos grandes nomes da história, essas almas inquietas conseguiram ganhar voz no tempo de aqui e agora através de Bernhard e sua *Origem*.

A comunidade de singularidades entra no programa político de uma **otobiografia** que, protegida em sua *Ur*-origem, pôde tomar voz pelas singularidades que não a tinham e desde sempre a reclamaram.

A repetição bernhardiana surge como uma máquina de guerra que faz, ao mesmo tempo, penetrar uma ideia em nosso inconsciente e desestabilizar os nomes próprios. Mais uma vez, o Estado só consegue fazer suas apreensões diante de uma identificação. Ao retirar a credibilidade dos nomes próprios, Bernhard está se esquivando das arbitrariedades das leis [posso falar o que quiser, porque ninguém irá me reconhecer, visto que não há garantias da verdade em torno de minha identificação, nem verdade, nem ficção, mas verdade e ficção: acredite se quiser]. A repetição, também, aniquila a ideia de original. A repetição é, ao lado do traço, uma proteção da vida contra a morte. A repetição é força:

A força produz o sentido (e o espaço) apenas com o poder de 'repetição' que o habita originariamente como a sua morte. Ou ainda: Este poder [...]

transforma o idioma absoluto em limite sempre já transgredido: um idioma puro não é uma linguagem, só passa a sê-lo repetindo-se; a repetição desdobra sempre já a ponta da primeira vez.³⁶²

De um lado temos uma boa repetição que é aquela que se junta à vida [ou repetição da vida] e à *mnemè*, de outro lado surge uma má repetição que se alia à morte [ou pulsão de morte], à pulsão de destruição do arquivo e da memória. A **otobiografia** bernhardiana é repetição que impede a destruição da vida e compactua com *Mnemósine* para sua perpetuação, para a manutenção do arquivo: repetir para não repetir. A repetição é transgressão. O presente originário não existe, mas ele vem sempre reconstituído através da repetição e suas diferenças.

A representação, segundo uma análise desconstrutiva, já se encontrava em crise desde seu surgimento platônico, o que nos faz entender que a própria Modernidade e a metafísica estão postas em questionamento. Com efeito, todo o discurso filosófico da Modernidade tem como base a noção de representação:

Derrida formula a desconstrução da noção de representação a partir da noção de *envio* (*Geschick*). Um envio não constitui uma unidade, e não tem nada que o preceda. Não emite senão remetendo. [...] Essas pegadas, esses rastros, são remissões a um passado sem origem de sentido, remissões que não têm estrutura de representantes nem de representações, de significantes, nem de signos, nem de metáforas, etc.³⁶³

Ao propormos uma **otobiografia**, sobretudo uma **otoficção** como uma abertura, *performance*, estamos retirando a representação como presença para em seu lugar enchermos de exageros e encenações performáticas as apresentações neste baile de máscaras e mentiras verdadeiras. Estes movimentos dançantes impedem qualquer ideia de fechamento ou clausura que permeiam a metafísica da presença e suas verdades inabaláveis. Não, aqui se trata de leveza, não de um[a] autor[idade], mas sim de um ator chamado Thomas Bernhard. Mas não só. A representação está em crise porque ficou clara a impossibilidade da representação política.

³⁶² DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971, p.203.

³⁶³ KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro. O Retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 44-45.

Com a tomada do poder do nacional-socialismo e a imposição de sua super-representação contra a chamada representação proibida [judia], o mundo conseguiu ver que a representação somente serviu para a manipulação das massas, em nome dos totalitarismos. Auschwitz foi o espaço em que toda a ideologia nazista pôde impor sua super-representação contra a representação judia; através do mito ariano Hitler pôde instalar a representação do *Reich* alemão. Jean-Luc Nancy desenvolve essa ideia ao denominar a representação judia de **representação proibida**.

Auschwitz é um espaço organizado de modo que, na presença mesma, que se mostra e mostra ao mundo com ela e sem resto, se dê o espetáculo de aniquilar o que, em princípio, carrega com o interdito da representação, ou melhor ainda, o que aqui eu tenho chamado a representação proibida. As SS estão lá para suprimir o que pode surpreender, contestar ou deixar atônito à ordem suprarrepresentante.³⁶⁴

Para Hitler, a representação judia era nefasta e por isso deveria ser eliminada. A força de coação era oriunda das tropas da SS que se encarregavam de fazer valer a super-representação hitlerista e a coação dos prisioneiros. A *Shoah* foi, assim, a crise final da representação:

O judeu é o representante – se não completamente único, uma vez que acrescenta o cigano, é, pelo menos, por excelência –, da destruição da representação, entendida como suprarrepresentação. O campo de extermínio é a cena em que a suprarrepresentação se dá o espetáculo do aniquilamento do que, a seus olhos, é a não-representação.³⁶⁵

³⁶⁴ *Auschwitz es un espacio organizado para que en la presencia misma, la que se muestra y muestra el mundo con ella y sin resto, se dé el espectáculo de aniquilar aquello que, por principio, carga con el interdicto de la representación, o bien lo que aquí he denominado la representación prohibida. Las SS están ahí para suprimir lo que puede sorprender, interpelar o dejar atónito al orden suprarrepresentante.* NANCY, Jean-Luc. **La representación prohibida**. Tradução de Margarita Marínez. Buenos Aires: Amorrortu, 2007, p. 48.

³⁶⁵ *El judío es el representante –si no completamente único, puesto que se le agrega el gitano, lo es al menos por excelencia– de la destrucción de la representación, entendida como suprarrepresentación. El campo de exterminio es la escena en donde la suprarrepresentación se da el espectáculo del aniquilamiento de lo que, a sus ojos, es la no-representación.* NANCY, Jean-Luc. **La representación prohibida**. Tradução de Margarita Marínez. Buenos Aires: Amorrortu, 2007, p. 47

Uma **otobiografia** bernhardiana que foge à ideia de representação é uma escritura consciente que se apresenta contra os totalitarismos e fechamentos construídos pela história da clausura do sujeito. Uma **otobiografia** que se entrega, nesse contexto, aos jogos da linguagem age não só poeticamente, mas, sobretudo ética e politicamente.

Abrimos aqui mais uma vez para jamais fecharmos. Para cada tentativa da história de fechamento, é necessário um **pulo**, um pulo anacrônico que possa iluminar o presente. Este presente é uma **agoridade** cheia de história. A **otobiografia** de Thomas Bernhard se revela, deste modo, como uma abertura ou potência do pensamento que se abre para a vida [*bíos*]. Sua verdadeira política é a da amizade.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. “Educação após Auschwitz”. In: *Educação e Emancipação*. Tradução de Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *A Linguagem e a Morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. “O Autor como gesto”. In: *Profanações*. Tradução de Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. “Elogio da profanação”. In: *Profanações*. Tradução de Selvino José Assman. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução de António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História. Destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. *O reino e a glória: uma genealogia teológica da economia e do governo: Homo Sacer, II. 2*. Tradução de Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2011.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Tradução de Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. “Bartleby ou da contingência”. In: *Bartleby Escrita da potência*. Tradução de Manuel Rodrigues e Pedro. A. H. Paixão. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum. Sobre el método*. Tradução de Flavia Costa e Mercedes Ruvitoso. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. “O amigo”. In: *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo?”. In: *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AMÍCOLA, José. “Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira)”. In: *Revista Olivar* n°12, 2009.

ANTELO, Raúl. O exemplo da família (Bipolar, bipolar...). *Revista Landa*, Florianópolis: n. 0, p.1-30, 2012.

ANTELO, Raúl. “O tempo do arquivo não é o tempo da história”. In: *Crítica e Coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

ARENDDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ARFUCH, Leonor. “Cronotopías de la intimidad”. In: ARFUCH, Leonor [compiladora]. *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

AZEVEDO, Luciene. “Representação e performance na literatura contemporânea”. *Revista Aletria*. Belo Horizonte, jul-dez de 2007.

BADIOU, Alain. *O Século*. Tradução de Carlos Felício da Silveira. São Paulo: Ideias e Letras, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. “O discurso na poesia e o discurso no romance”. In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução A. F. Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BARTHES, Roland. “Masculino, feminino, neutro”. In: *Inéditos vol. 2 - Crítica*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *O neutro: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977, 1978*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BAUM, Michael. *Überleben in Freundschaft: Thomas Bernhard/Jacques Derrida*. Viena: Passagen, 2011.

BEAU, Albin Eduard. *Langenscheidts Wörterbuch: Deutsch-Portugiesisch*. 7. ed. Munique, Belim: Langenscheidt, 1988.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Tradução Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: *Mágia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas Vol 1. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: *Mágia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas Vol 1. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Mágia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas Vol 1. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, Walter. “Pequeno ensaio sobre a fotografia”. In: *Mágia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*.

Obras Escolhidas Vol 1. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: *Mágia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas Vol 1. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, Walter. “A imagem de Proust”. In: *Mágia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas Vol 1. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 2000.

BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BERNHARD, Thomas. *Extinção: uma derrocada*. Tradução de José Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BERNHARD, Thomas. *Heldenplatz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.

BERNHARD, Thomas. *Der Italiener*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

BERNHARD, Thomas. *O sobrinho de Wittgenstein. Uma amizade*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 7.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência do livro, o neutro o fragmentário*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANCHOT, Maurice. *La escritura del desastre*. Tradução de Pierre de Place. Caracas: Monte Avila Editores, 1990.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e Anestésica. O ensaio sobre a arte de Walter Benjamin reconsiderado. *Travessia 33*. Tradução de Rafael Lopes Azize. Revista de Literatura da Pós-Graduação, EDUFSC, 1995.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Tradução de Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte; Chapecó: Editora UFMG / Argos, 2002.

CATELLI, Nora. “Lejeune o la enciclopedia”. In: *En la era de la intimidad*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

CHAMBERLAIN, Houston Stewart. *Arische Weltanschauung*. Munique: F. Bruckmann A.-G., 1938.

DÁVALOS, Patrícia Miranda. *Ficção e Autobiografia - uma análise comparativa das narrativas de Thomas Bernhard*. 183 p. Dissertação de Mestrado – USP. São Paulo, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed.34, 1997.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 2*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia Vol. 5*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed.34, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia*. Tradução Joana Morais Varela e Manuel Maria Carrilho. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?*. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2014.

DE MAN, Paul. “Autobiografia como des-figuração”. Originalmente publicado em *Modern Language Notes*, 94 (1979), 919-930; republicado em *The rhetoric of romanticism*. Nova York: Columbia University Press, 1984, pp. 67-81. 2004. Tradução de Joca Wolff. Retirado do panfleto cultural online Sopro: Acesso em: 04 jul. 2012.

DERRIDA, Jacques. *Otobiografias: la enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*. Tradução de Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.

DERRIDA, Jacques. *Salvo o nome*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papyrus Editora, 1995.

DERRIDA, Jacques. *Memórias de Cego: o auto-retrato e outras ruínas*. Tradução de Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Tradução de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. São Paulo: Papyrus, 1991.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: UNESP, 2011.

DERRIDA, Jacques. *Sob palavra: instantâneos filosóficos*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de século, 2004.

DERRIDA, Jacques. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade*. Tradução de Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

DERRIDA, Jacques. *Dire L'événement, est-ce possible? Séminaire de Montréal, pour Jacques Derrida*. Paris: l'Harmattan, 2011.

DERRIDA, Jacques. *Força de lei: o fundamento místico da autoridade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DERRIDA, Jacques. *Da hospitalidade*. Tradução de Antônio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

DERRIDA, Jacques. *Adeus a Emmanuel Lévinas*. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges; EBELING, Knut. *Das Archiv brennt*. Berlin: Kultur Verlag Kadmos, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Tradução para o espanhol: Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo. Memorial visual del Holocausto*. Tradução de Mariana Miracle. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “La matière inquiète (plasticité, viscosité, étrangeté)”. In: *Revista Ligne número 1*, 2000.

DILTHEY, Wilhelm. *A construção do mundo histórico nas ciências humanas*. Tradução de Marco Casanova. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

DOUBROVSKY, Serge. “C’est fini. Entretien réalisé par Isabelle Grell”. In: FOREST, Philippe. *La Nouvelle Revue Française. Je & Moi*. Paris : Gallimard, N° 598, octobre 2011.

ESPOSITO, Roberto. *Bios: biopolítica e filosofia*. Tradução de M. Freitas da Costa. Lisboa: Edições 70, 2004.

ESQUEDA, Marileide. “Jacques Derrida e esta estranha instituição chamada literatura”. Tradução e Comunicação: Revista Brasileira de Tradutores, 2009.

EYCKELER, Franz. *Reflexionspoesie. Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards*. Berlin: Schmidt, 1995.

FÉDIDA, Pierre. “Teoria dos lugares II”. In: *Nome, figura e memória. A linguagem na situação psicanalítica*. Tradução de Martha Gambini e Claudia Berliner. São Paulo: Escuta, 1991.

FLORY, Alexandre Villibor. *Sopa de Letras nazista: A apropriação imediata do real e a mediação pela forma na ficção de Thomas Bernhard*. 2006. 386 páginas. Tese de doutorado – USP. São Paulo, 2006.

FOUCAULT, Michel. “A escrita de si”. In: *Ditos e escritos vol. V*. Tradução de Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”. In: *Ditos e escritos vol. III*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. “Teatrum Philosophicum”. In: *Ditos e escritos vol. II*. Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo. Paz e Terra S/A. 2004.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

FOUCAULT, Michel. “O cuidado com a verdade”. In: *Ditos e escritos vol. V*. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. *História da Loucura na Idade Clássica História da Loucura na Idade Clássica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a Vontade de Saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. *Resumo dos cursos do Collège de France: 1970-1982*. Tradução de Andrea Daher. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1997.

FOUCAULT, Michel. “Outros espaços: heterotopias”. In: *Ditos e escritos – Vol. III*. Tradução de Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FREUD, Sigmund. “Recordar, repetir e elaborar”. In: *Obras completas vol. 10*. Tradução de Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. “O inquietante”. In: *Obras Completas vol 14*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia da Letras, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GROS, Frédéric. *Foucault: a coragem da verdade*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2004.

HOELL, Joachim: *Thomas Bernhard*. Munique: Dtv, 2003.

HÖLLER, Hans; HEIDELBERG-LEONARD, Irene. *Antiautobiografie – Zu Thomas Bernhards „Auslöschung“*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.

HÖLLER, Hans. *Thomas Bernhard*. Hamburgo: Rowohlt Taschenbuch, 1994.

HOFMANN, Kurt. *Em conversa com Thomas Bernhard*. Tradução de José A. Palma Caetano. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

JACOBS, Jürgen: „Die Natur ist das Theater an sich“. In: *Kölner Stadtanzeiger*, 11.3.1977.

JURGENSEN, Manfred: *Thomas Bernhard. Der Kegel im Wald oder die Geometrie der Verneinung*. Bern-Frankfurt am Main: Peter Lang, 1981.

KAHRS, Peter. *Thomas Bernhards frühe Erzählungen. Rhetorische Lektüren*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.

KLEMPERER, Victor. *LTI: a linguagem do Terceiro Reich*. Tradução de Miriam Bettina Paulina Oelsner. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro. O Retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

KLINGER, Diana. *Escritas de si e escritas do outro. Auto-ficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea*. Tese de Doutorado em Letras. Literatura Comparada. Rio de Janeiro: UERJ.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 11, Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe e NANCY, Jean-Luc. *O mito nazista*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.

LAGES, Susana Kampf. *Walter Benjamin: Tradução & Melancolia*. São Paulo: Edusp, 2007.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico. De Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

LINS, Daniel. *O último copo: álcool, filosofia, literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

LINS, Daniel. *Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Jorge Zahar Editora, 2005.

MARCOS, Suances Manuel A. *Max Scheler, Princípios de uma ética personalista*. Barcelona: Herder, 1986.

MARTINS, Anna Faedrich. *AUTOFICÇÕES: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. Tese de Doutorado em Letras. Literatura Comparada. Porto Alegre PUC, 2014.

MITTERMEYER, Manfred. *Thomas Bernhard. Leben Werk Wirkung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2006.

MOLLOY, Sylvia. *Acto de Presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Editora Tierra Firme, 1996.

MOSER, Joseph W. „Literaturskandal als Dialog mit der Öffentlichkeit. Der Fall Thomas Bernhard“. In: *Literatura als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.

MOTTA, Leda Tenório da. *Roland Barthes – uma biografia intelectual*. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2011.

MOYA, Horacio Castellanos. *Asco: Thomas Bernhard em San Salvador*. Tradução de Antônio Xerxenesky. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

NANCY, Jean-Luc. *El intruso*. Tradução de Margarita Martínez. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

NANCY, Jean-Luc. *La communauté désouvrée*. Paris: Christian Bourgois, 1999.

NANCY, Jean-Luc. *El olvido de la filosofía*. Tradução para o castelhano de Pablo Perera Velamazán. Madrid: Arena libros, 2003.

NANCY, Jean-Luc. *La representación prohibida*. Tradução de Margarita Marínez. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral: uma polêmica*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

DE MÂN, Paul. “Autobiografia como des-figuração”. Originalmente publicado em *Modern Language Notes*, 94 (1979), 919-930; republicado em *The rhetoric of romanticism*. Nova York: Columbia University Press, 1984, pp. 67-81. 2004. Tradução de Joca Wolff. Retirado de *Sopro*: http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#.T_TpRaZ4_NYk Acesso em 04 de julho de 2012

PERLOFF, Marjorie. “Jogos-Limite: As Ficções de Wittgenstein por Thomas Bernhard e Ingeborg Bachmann”. In: *A Escada de Wittgenstein: a Linguagem Poética e o estranhamento do Cotidiano*. Tradução de Elisabeth Rocha Leite; Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

RAMOS, Pedro Hussak van Velthen. “O sagrado e o profano em Agamben”. In: *Walter Benjamin: arte e experiência*. Niterói: Editora Nau, 2010.

REICH-RANICKI, Marcel. “In entgegengesetzter Richtung“. In: *Thomas Bernhard*. [Suíça]: Ammann Verlag, 1990.

ROSA, João Guimarães. “A Terceira margem do rio”. In: *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2001.

SAER, Juan José. “O conceito de ficção”. Originalmente publicado em *Punto de vista* 40, Buenos Aires, jul-set, 1991. Tradução de Joca Wolff. Retirado de *Sopro*: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n15.pdf> Acesso em: 27 mar. 2013.

SANTIAGO, Silviano. Meditação sobre o ofício de criar. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 18, n. 01, p.173-179, 01 jul. 2008. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Aletria%2018/18-Silviano%20Santiago.pdf Acesso em: 08 abr. 2013.

SANTIAGO, Silviano. “O entre-lugar do discurso latino americano”. In: *Por uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SCHELER, Max, *Visão filosófica de mundo*. Tradução de Regina Winberg. São Paulo: Perspectiva S.A., 1986.

SCHMIDT-DENGLER, Wendelin: Von der unbegründeten Angst, mit Thomas Bernhard verwechselt zu werden. In: Schmidt-Dengler, Wendelin; Huber, Martin: *Statt Bernhard. Über Misanthropie im Werk Bernhards*. Viena: Verlag der österreichischen Staatsdruckerei, 1987.

SCHMIDT-DENGLER, Wendelin: *Der Übertreibungskünstler – Studien zu Thomas Bernhard*. Viena: Sonderzahl, 1997.

STREBEL-ZELLER, Christa: *Die Verpflichtung der Tiefe des eigenen Abgrunds in Thomas Bernhards Prosa*. [Suíça]: Juris, 1975.

SÜSSEKIND, Flora. “Cenas de fundação”. In: *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas: Mercado de Letras, 1994.

VIETTA, Silvio: *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*. Stuttgart: Metzler, 1992.

WARBURG, Aby. *Gesammelte Schriften II-I. Der Bilderatlas Mnemosyne* (editado por Martin Warnke e Claudia Brink). Berlin: Akademie Verlag, 2000, 2ª ed. 2002.

ZOURABICHVILI, François. *O Vocabulário de Deleuze*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Edição eletrônica disponibilizada por UNICAMP, 2004.