

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
Departamento de Letras Modernas
Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã

Patricia Miranda Dávalos

Ficção e autobiografia:
Uma análise comparativa das narrativas de Thomas
Bernhard

São Paulo

2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Patricia Miranda Dávalos

Ficção e autobiografia:
Uma análise comparativa das narrativas de Thomas
Bernhard

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

Orientador: Prof. Dr. Helmut Paul Erich Galle

São Paulo

2009

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Helmut Galle, além de estímulo dado desde a graduação, pela orientação competente e por ter sido durante todo esse período um interlocutor agradável e interessado;

Aos professores Marcus Mazzari e Jorge de Almeida, pela participação na qualificação e pelos conselhos dados na ocasião;

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pela concessão da bolsa de mestrado que permitiu a realização desta pesquisa;

Aos amigos pelo companheirismo e paciência em ouvir longas queixas e divagações sobre autobiografia e Thomas Bernhard;

À minha mãe, Hildete, que constantemente me incentivou e apoiou.

SUMÁRIO

Índice.....	4
Resumo.....	5
Abstract.....	5
Introdução.....	7
Capítulo I.....	21
Capítulo II.....	72
Capítulo III.....	124
Considerações Finais.....	170
Referências Bibliográficas.....	175

ÍNDICE

Introdução	5
Capítulo I	19
Estratégias de persuasão do leitor: estudo da autobiografia de Thomas Bernhard	
<i>Análise de Die Ursache. Eine Andeutung</i>	19
Vítimas da Áustria católico-nacional-socialista.....	21
Forma como mediação da cisão eu – mundo.....	43
Capítulo II	70
Estratégias de desmascaramento do narrador: estudo da antiautobiografia de Murau	
<i>Análise de Auslöschung. Ein Zerfall</i>	70
Construção de uma (anti) autobiografia ficcional: unidade e tensão.....	71
Antiautobiografia como tentativa de extinção.....	87
A morte do narrador.....	91
Forma como denúncia e o projeto extinção.....	99
Capítulo III	122
Memória coletiva austríaca entre fato e ficção	
O conceito de memória coletiva.....	122
Autobiografia de Bernhard: “Também eu era uma vítima da guerra”.....	128
A antiautobiografia de Murau: “Esse Estado é igual a minha família”.....	147
Memória coletiva e as diferentes gerações.....	163
Considerações finais	168
Bibliografia	173

Resumo

A partir da comparação do primeiro volume autobiográfico do escritor austríaco Thomas Bernhard, *Die Ursache. Eine Andeutung* (1975), com o romance *Auslöschung. Ein Zerfall* (1986), o qual simula, de certo modo, o gênero autobiográfico, procura-se observar como os mesmos complexos temáticos são configurados nos dois casos e como as diferenças encontradas se relacionam com as diferentes intenções ligadas aos textos, bem como aos diferentes momentos de escrita. É possível notar como a ficção possibilita ao autor mais liberdade para experimentar formalmente, bem como para intensificar o ataque desenvolvido contra suas origens, ao passo que na autobiografia, apesar de também apresentar um viés crítico acentuado, o fazer de forma mais sóbria, ocupando-se com questões de verossimilhança e autenticidade próprias do gênero. Além disso, este trabalho tenta mostrar como a ficção, surgida na mesma época da autobiografia, pode ser lida como uma espécie de comentário a esta.

Palavras-chave: Thomas Bernhard; literatura austríaca; autobiografia; ficção; memória coletiva.

Abstract

This work deals with the comparison of the first autobiographical volume of the Austrian writer Thomas Bernhard, *Die Ursache. Eine Andeutung* (1975), with his novel *Auslöschung. Ein Zerfall* (1986), which has some characteristics of the autobiographical genre. The comparison intends to show how the same themes are configured in both cases and how the differences can be related to the different intentions and different moments of writing. Being noted as fiction allows the author more freedom to experiment formally and to intensify the attack he developed against his origins, while in the autobiography, although it also has a strong critical aspect, he puts his arguments in a restrained way, dealing with issues of verisimilitude and authenticity, which are typical for this genre. Furthermore, this text will try to analyse how the novel, written in the same context as the autobiography, completes it and functions like a kind of remark to the autobiographical work.

Key words: Thomas Bernhard; Austrian literature; Autobiography; Fiction; Collective Memory.

Diese Beobachtung machen Sie
an allen bedeutenden Künstlern
sie schaffen immer nur ein einziges Werk
und verändern es immer in sich ununterbrochen unmerklich.

(Thomas Bernhard, *Die Berühmten*)

INTRODUÇÃO

Na década de 70 houve uma forte tendência de escritos autobiográficos na literatura de língua alemã: diversos autores, já conhecidos por sua produção ficcional, publicam relatos autobiográficos. Os estilos adotados são diversos, contudo, é fato inquestionável que muitos desses escritos privilegiam a narrativa da infância determinada pelas guerras e crises decorrentes na primeira metade do século XX, as quais constituem, especialmente no caso da Segunda Guerra, fato central em torno do qual forma-se a identidade e imagem individual para os mais diversos textos surgidos na segunda metade do século passado (cf. WAGNER-EGELHAAF 2000: 186). Tal tendência inicia-se já em 1961 com *Abschied von den Eltern* de Peter Weiss e pode ser conferida, por exemplo, em *Zwettl* de Peter Härtling (1973), *Jugend* de Wolfgang Koeppen (1976), *Kindheitsmuster* de Christa Wolf (1976), *Die gerettete Zunge* de Canetti (1977), etc. Um ponto em comum para a maioria desses textos, bem como para outros surgidos posteriormente, por exemplo, a autobiografia da vítima judia Ruth Klüger *weiter leben* (1997) ou os livros dos alemães Günter de Bruyn (*Zwischenbilanz. Eine Jugend in Berlin*, 1992, e *Vierzig Jahre. Ein Lebensbericht*, 1996) e Ludwig Harig (*Weh dem, der aus der Reihe tanzt*, 1990), é que tais textos colocam-se de forma muito clara no contexto da memória coletiva do grupo, a autobiografia no pós-guerra mostrando a tendência de tentar esclarecer a relação do autobiógrafo com a catástrofe central da história recente europeia, posicionando-se na discussão pública a cerca da responsabilidade, culpa e vergonha, no âmbito individual e coletivo, em relação às tragédias ocorridas devido à guerra, à ditadura e ao holocausto.

Outro fato é que poucos desses relatos têm, ao menos formalmente, características em comum com o modelo clássico em língua alemã representado por *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* de Goethe: não há mais o equilíbrio classicista postulado pelo autor entre sujeito e sociedade, o velho a observar sereno seu desenvolvimento – visão, aliás, partilhada inicialmente pela crítica e que transformou o livro em clássico do gênero –, trata-se antes de relatos de indivíduos cuja juventude é determinada por crises e para os quais a sociedade é vista com desconfiança, sujeitos que constroem sua personalidade, em geral, pela oposição ao meio externo. Tais relatos divergiram do que se espera normalmente de uma autobiografia (cf. SCHEITLER 2001: 149), ainda pensando no modelo clássico, pois muitas vezes não mostram um autor que lança um tranqüilo olhar retrospectivo de sua vida, que apresenta a sabedoria adquirida com a idade ou busca empreender um grande panorama de

suas vivências: são antes autores relativamente jovens, os quais tentam resgatar de forma literária uma fase de suas vidas além do alcance da memória em sua realidade passada, mas extremamente representativa para a constituição do ser atual e para o papel ocupado pelo adulto na vida pública e na já referida questão da culpa debatida no contexto do nacional-socialismo.

A amplitude das tentativas inovadoras e a variedade das soluções individuais encontradas mostram uma nova consciência para com a comunicabilidade da experiência vital do autor, bem como da própria ficcionalidade. Juntamente com essa nova postura frente ao relato factual e à ficção surge a necessidade de apreender as modificações sofridas na elaboração da experiência individual, tanto por gêneros factuais, quanto por gêneros ficcionais – no caso autobiografia e romance, considerados pela crítica como gêneros próximos (HOLDENRIED 2000: 28). A obra do austríaco Thomas Bernhard, por sua particular insistência tanto na narrativa autobiográfica, quanto na ficcional, parece especialmente adequada para realizar-se um estudo das relações entre autobiografia e romance nesta fase histórica das literaturas em língua alemã.

A produção literária de Bernhard iniciou-se em 1950, com a publicação no jornal *Salzburger Volksblatt* de seu primeiro texto em prosa, *Vor eines Dichters Grab*, no qual trabalha de forma literária a morte do avô. A partir de então publica obras nos mais diversos gêneros – poesias, dramas, comédias, romances, contos, etc. –, sendo que por ocasião da publicação do primeiro volume autobiográfico, o autor já gozava de grande prestígio entre o público e a crítica. Os cinco volumes autobiográficos são publicados entre 1975 e 1982, simultaneamente à sua literatura ficcional, de onde surge a questão de como tais escritos se relacionam com a produção factual, como se inserem no vasto conjunto da obra do autor, a qual possui sólida unidade temática e estilística: o que se vê ao longo dos anos são revisões e variações dos mesmos complexos temáticos pessoais, trabalhados em seu estilo característico de longas subordinações, inúmeras variações e repetições de um tema em monólogos extensos.

Se semelhanças entre produção autobiográfica e ficcional são constantes em toda sua produção, é preciso notar que tal proximidade acentua-se na década de 80, quando, após o empreendimento autobiográfico, todos os romances seguem o modelo do gênero – são relatos em prosa da vida de um indivíduo, que, de uma perspectiva retrospectiva, analisa seu passado, logo, nos quais narrador e protagonista coincidem – e a diferença entre autor e personagem

torna-se cada vez mais tênue, como observa Huntemann (2003: 177). Para a comparação entre obra factual e ficcional proposta aqui, os romances publicados na década de 80 seriam então os mais apropriados, pois tais características não são constantes na produção do autor, o que é perceptível por livros como *Frost* (1963), *Amras* (1964) ou *Verstörung* (1967), os quais se valem de um narrador observador, ou mesmo de inserções de outros gêneros, como o diário e a carta. Sendo assim, optou-se por utilizar como *corpus* desta análise comparativa o primeiro volume do ciclo autobiográfico, *Die Ursache. Eine Andeutung* (1975), e o último romance publicado pelo autor *Auslöschung. Ein Zerfall* (1986), sendo as razões de tal escolha apresentadas a seguir.

Embora os livros autobiográficos tenham sido publicados isoladamente, formam uma unidade, apresentando um encadeamento não cronológico, mas antes temático-estrutural: o desfecho de um livro contém os elementos a serem trabalhados no seguinte, de modo que o último deles, *Ein Kind*, retoma o primeiro, *Die Ursache*, formando uma composição circular – porém, pode-se começar a leitura da autobiografia por qualquer um dos volumes sem prejuízo da compreensão do volume visto isoladamente, o qual naturalmente se enriquece pela leitura do conjunto. Nesta pesquisa optou-se, no caso da autobiografia, por privilegiar o texto *Die Ursache*, texto que será analisado no primeiro capítulo da dissertação, embora sempre que pertinente haja referência aos outros títulos, em consonância com a visão da obra autobiográfica de Bernhard como unidade. Tal opção procura o equilíbrio entre a necessidade de ver a autobiografia em seu conjunto e a limitação de uma pesquisa de mestrado, de modo que *Die Ursache*, volume inaugural, por conter episódios decisivos na trajetória do autor, na consolidação de sua imagem de *outsider*, parece ser o mais representativo para a análise, além de ser o que contém mais elementos próximos ao romance escolhido para integrar o *corpus*.

Já a escolha de *Auslöschung. Ein Zerfall*, cuja análise ocupa o segundo capítulo deste trabalho, para representante da vertente narrativa ficcional da última fase, justifica-se pelo fato de, além de ser considerado pela crítica e pelo próprio autor como ponto alto de sua produção¹, ser também o último romance publicado e o mais abrangente, no qual Bernhard apresenta uma revisão de suas temáticas mais relevantes na forma de uma autobiografia fictícia – de forma que entre *Auslöschung* e o ciclo autobiográfico estabelece-se uma espécie de equivalência quantitativa (volume escrito) e qualitativa (conteúdo e forma). Nesse romance, Franz-Josef Murau, ao preparar-se para o funeral dos pais e irmão, repassa sua vida

¹ Cf. HUNTEMANN 2003: 126-128.

e decide redigir suas memórias (sua autobiografia), que é justamente o livro que o leitor tem em mãos sob o título *Auslöschung* – ou seja, o texto é construído de forma a que o juízo do leitor o leve a pensar que a prevista autobiografia de Murau seja idêntica ao livro de Bernhard. Nesta autobiografia fictícia, chamada pelo personagem de *antiautobiografia*, devido a suas especificidades, como se verá, além do estilo semelhante ao do restante da produção do autor, é possível ver também uma retomada dos motivos e temas presentes em toda sua obra.

Aliás, que as semelhanças entre as obras de Thomas Bernhard no que se refere à temática e ao estilo adotado são numerosas já é lugar comum entre a crítica, fazendo-se então necessário e mais produtivo ir na direção contrária, ou em termos caros ao autor, “in die entgegengesetzte Richtung”², ao destacar suas diferenças, a fim de evitar o julgamento consagrado de que sua autobiografia seria tão ficcional quanto seus romances são autobiográficos, como afirmam, por exemplo, Marquardt e Huntemann (apud MITTERMAYER 1995: 182), para os quais a própria autobiografia de Bernhard, seria encenada, ou tão ficcional quanto seus romances, uma vez que conteria estilizações próprias de textos ficcionais, além do recurso a alguns *topoi* de literaturas religiosas de conversão e ressurreição (83) e do fato do autor não apenas apresentar sua história, mas também interpretá-la e enfeitá-la (cf. HOELL 2000: 16). Tais afirmações parecem indicar que haveria algo na construção textual adotada que seria próprio de um texto ficcional – uma vez que esses críticos não parecem interessados em rastrear semelhanças e desvios entre a vida do autor e os textos em questão. Desse modo, será necessário pensar-se o que é esperado de uma autobiografia, para melhor enxergar as bases por trás da comparação proposta na pesquisa entre textos ficcionais e factuais.

A análise comparativa apresentada a seguir tem como pressuposto a possibilidade de diferenciação da literatura factual e ficcional a partir da matéria e construção textuais, sem recorrer-se à realidade extraliterária para a decisão quanto à veracidade ou falsidade do conteúdo apresentado, e assim classificar uma obra em um ou outro regime, como é a tendência da maioria da crítica aceita desde Aristóteles, o qual já escrevia em sua *Poética*: “não é em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta; a obra de Heródoto poderia ser metrificada; não seria menos uma história com o metro que sem ele; a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos quais podiam acontecer” (ARISTÓTELES, 28). No trecho é perceptível a visão da referencialidade do conteúdo de um texto como o critério exclusivo de diferenciação do regime adotado. Essa crença continuou soberana até a primeira

² A expressão perpassa todo o texto de *Der Keller. Eine Entziehung*, podendo ser considerada um dos leitmotiven da obra.

metade do século XX, e mesmo na década de setenta ainda havia autores, como Dieter Baacke e Theodor Schulze, representantes da corrente dita “pädagogische Biographieforschung”, que tentavam diferenciar textos factuais e ficcionais pelo conteúdo, o qual, segundo eles, poderia ser verificado na realidade extratextual, logo, classificado como verdadeiro ou falso (apud SILL 1997: 80).

Nem todos os críticos, contudo, e nisso se apóia esta pesquisa, seguem apenas esse critério. Fritz Schütze (apud SILL 1997: 80), é da opinião de que a construção textual também diz muito sobre o conteúdo e o estatuto ficcional ou factual de um texto: a estrutura do relato dependeria diretamente da experiência relatada. Para ele a estrutura narrativa copiaria a estrutura da ação factual, logo, um texto biográfico ou autobiográfico por apresentar o processo social de desenvolvimento e transformação de uma identidade, copiaria em sua estrutura as características de tal processo. Tal ponto de vista foi partilhado pela crítica de cunho social praticada também na década de 70. Já em seu livro *Gelesene Wirklichkeit*, Ruth Klüger, escritora e ela mesma autora de uma autobiografia (*weiter leben*, 1997), parte da questão “was mit der Literatur geschieht, wenn sie sich der Wirklichkeit stellt und im besonderen sich mit der Geschichte und Zeitgeschichte auseinandersetzt” (2006: 7)³, o que a autora tenta responder em diversos ensaios, com constatações interessantes, como a de que criminosos e vítimas organizariam o passado de formas diferentes (23), o que implicaria em estruturas de relato também diferentes, pois estariam ligadas diretamente à experiência relatada, e não a convenções genéricas prévias, indo na mesma direção do afirmado acima por Schütze. Sobre a autobiografia em particular, a autora a coloca na fronteira entre literatura e História, decidindo-se, no entanto, pela última:

Autobiographie ist Geschichte in der Ich-Form. Weil sie dank ihrer Subjektivität Dinge enthält, die nicht nachprüfbar sind – Gefühle und Gedanken –, wird sie öfters und leicht mit dem Roman verwechselt. Sie ist sicherlich in einem Grenzdorf angesiedelt, wo man beide Sprachen spricht, die der Geschichte und die der Belletristik. Aber jedes Grenzdorf gehört dem einen oder dem anderen Staat an: und die Autobiographie gehört eindeutig zur Geschichte. (KLÜGER 2006: 85)⁴

³ “[...] o que acontece com a literatura quando esta se coloca diante da realidade e, em especial, se confronta com a História e com a história de uma época.”

Esta tradução, bem como a de outros textos que não possuem tradução em português, é de minha autoria. Para os textos da bibliografia secundária adota-se aqui, na maioria das vezes, o seguinte procedimento: tradução no corpo do trabalho, a fim de preservar a fluência da leitura, com citação do original em nota. Por não se tratarem de obras literárias, que fazem uso especial da linguagem, acredito que o procedimento não seja prejudicial.

⁴ “Autobiografia é História escrita em primeira pessoa. Por representar coisas que não são verificáveis – sentimentos e pensamentos –, ela é freqüentemente e facilmente confundida com o romance. Ela instalou-se em uma aldeia na fronteira, onde se fala duas línguas, a da História e a das Belas-Letras. Mas toda aldeia de fronteira pertence a um ou a outro país: a autobiografia pertence sem dúvida à História.”

A opinião não é unânime, mas devemos lembrar que se trata da visão de uma autora que também publicou sua autobiografia, visão que, além de ser partilhada por boa parte da crítica, é a aceita comumente pelo público. E como Klüger colocou de forma muito acertada, este gênero pertence à História, mas trabalha com dados *não verificáveis* (“nicht nachprüfbar”), como sentimentos e pensamentos, o que lhe confere um estatuto especial, sem eximi-la de certo compromisso com a realidade extratextual, como atestam os casos de processos judiciais conduzidos quando os representados nos textos sentem-se difamados, como foi o caso do primeiro volume da autobiografia do próprio Bernhard que será discutida no próximo capítulo deste trabalho: o padre Franz Wesenauer reconheceu-se no personagem Onkel Franz de *Die Ursache* e processou o autor, que foi obrigado a retirar certas passagens da obra. É preciso ainda ressaltar ser a afirmação de Klüger de forma alguma tão simples como poderia parecer num primeiro momento: a autora coloca a autobiografia no terreno da História, admite-lhe o estatuto factual, mas ao mesmo tempo afirma ser sua matéria “não verificável”, exatamente o oposto do esperado para um texto factual, ou seja, a característica principal deste seria justamente a possibilidade de cotejar seu conteúdo com a realidade extraliterária a fim de verificar a veracidade do exposto. Klüger mostra que a matéria de uma autobiografia é muito mais complexa, por tratar-se não somente de fatos externos, mas da vida anímica de um indivíduo.

A discussão ficção/não-ficção, Literatura/História é relevante no caso do gênero autobiográfico para definir seu lugar e importância enquanto documento de História, o que será necessário para a comparação proposta no terceiro capítulo deste trabalho, a cerca da memória coletiva austríaca e o modo como a autobiografia do autor se insere na questão – discussão, como mencionado no início desta seção, pertinente para as autobiografias surgidas no pós-guerra, as quais normalmente procuram assumir uma posição frente à questão de como o indivíduo relaciona-se com a herança da história recente e em que medida cada um pode assumir ou não uma culpa pessoal diante das catástrofes ligadas ao período da Segunda Guerra e do totalitarismo. Assume-se a posição partilhada por Klüger, e pelo leitor comum, de que a autobiografia, considerada literatura por sua forma esteticamente trabalhada, é, por seu conteúdo, um gênero factual, em oposição à ficção. Para o debate desenvolvido aqui, contudo, a oposição só é relevante na medida em que ela influencia o modo como um texto é construído, pois para esta dissertação interessa saber primeiro o que distinguiria *formalmente* um texto factual de um ficcional, ver como os conteúdos são organizados na autobiografia e no romance, de acordo com necessidades específicas. Assim sendo, o conteúdo não interessa

tanto no sentido de estabelecer-se uma comparação com dados do mundo real e para verificar sua realidade ou falsidade, mas interessa, como já dito, para observar-se a “forma do conteúdo”, ou seja, como os elementos autobiográficos e os diversos temas comuns à ficção e autobiografia do autor foram organizados nos diferentes tipos de texto. Logo, a análise, ainda que se pretenda formal, não pode ignorar certas questões temáticas da obra, e deve se concentrar também em certos temas caros ao autor e determinantes para sua compreensão, trazendo assim a necessidade de observar como foram estruturados.

Voltando ao modo como a diferença formal entre regimes é apresentada, Martina Wagner-Egelhaaf em seu livro *Autobiographie*, apresenta uma pequena história da crítica do gênero, que mostra ser o consenso algo distante quando se trata de definir o que seria uma autobiografia e mesmo se haveria diferenças entre esse gênero e outras formas narrativas em prosa. O que pode ser ressaltado já de início é que a autora, ao analisar obras individuais, não raramente fala de “estratégias ficcionais” (*fiktionale Strategien*, 2000: 197) empregadas em textos autobiográficos, como no caso de Hermann Lenz, o qual se valeria de tais estratégias ao apresentar a história de sua família – lembrando, embora a autora não o mencione em sua apresentação, que todos os livros de Lenz são publicados como “romances”, ou seja, se trata, pelo pacto oferecido pelo autor, de romances autobiográficos. Do mesmo modo Wagner-Egelhaaf fala de romances que simulariam ou parodiarão a situação de escrita autobiográfica. Ou seja, embora não se fale nunca de forma clara de uma diferenciação formal do gênero, haveria, para a crítica especializada e o público, expectativas diferentes frente a gêneros factuais e ficcionais, expectativas que estariam na origem de considerações como as citadas.

Vale a pena ainda tratar do panorama da crítica do gênero autobiográfico apresentado pela autora, começando com Georg Misch, nome bastante citado em estudos sobre o tema, discípulo e cunhado do filósofo Dilthey. Assim como seu mestre, Misch analisa a autobiografia segundo o modelo hermenêutico e o modelo da chamada *Lebensphilosophie*. O modelo hermenêutico, o qual determinou grande parte da crítica especializada bem como da recepção popular, centra-se no problema da auto-representação, pois a personalidade seria algo misterioso, de difícil acesso, difícil de ser expressa em palavras. Quanto à forma, Misch descreve a autobiografia no Ocidente como “die wandelbarste aller Gattungen” (apud WAGNER-EGELHAAF 2000: 24), ou seja, “o gênero mais mutável de todos”, pois a forma estaria intimamente relacionada à personalidade do autor, obra e ser humano estando intimamente ligados. Werner Mahrholz, outro seguidor da corrente hermenêutica, coloca em

evidência o nexó necessário entre a forma de vida burguesa e a autobiografia, sendo que a forma de vida e a forma de representação dessa vida se correspondem diretamente, o desenvolvimento da literatura estaria ligado ao desenvolvimento da sociedade. Essa visão do nexó necessário entre literatura e sociedade é aceita hoje sem maiores problemas, não ajudando muito, contudo, a definir a autobiografia, pois valeria a todas as formas literárias, mesmo a todas as artes, não sendo exclusiva do gênero em questão.

Já o crítico Roy Pascal (apud WAGNER-EGELHAAF 2000: 50), ao diferenciar autobiografia de romance, o faz menos no sentido de uma diferenciação em termos de gêneros com características estruturais próprias e sim se concentra no conteúdo e na forma assumida por este: o romance em si seria completo e arrematado, enquanto a autobiografia não terminaria em sua última página escrita, teria um fim aberto. No tocante à estrutura, Pascal fala apenas que o romance autobiográfico teria nesse sentido vantagens em relação à autobiografia, pois esta última teria poucas características formais e estruturais. O autor salienta ainda que uma autobiografia não deveria servir-se de símbolos, pois estes seriam domínio do romance autobiográfico. Quanto ao argumento de que uma autobiografia não termina ao fim do livro, posição semelhante lemos em Abbot (apud WAGNER-EGELHAAF 2000: 49), o qual observa que o romance não tem futuro, o fato fictício termina com o último fato narrado, enquanto o autor de um texto autobiográfico, obviamente, ainda vive ao final deste e assim poderia ser ainda observado, havendo a possibilidade de o relato ter uma continuidade.

Wayne Shumaker descreve o gênero como possuidor de estratégias de síntese para por ordem no caos que é sua matéria, ou seja, a vida (apud WAGNER-EGELHAAF 2000: 48). Essa matéria precisa ser ordenada de modo a possuir uma unidade, por isso o autor vale-se de recursos como a limitação a uma temática básica, ou o acompanhamento de uma questão – como o eu-autobiográfico tornou-se o que é no momento da escrita, por exemplo. É comum também o uso de estrutura tópica, apresentação de momentos unificados: olhar sobre os antepassados, nascimento, infância; sendo o fim do texto moldado pelo momento de estabilidade adquirida – a aquisição de um papel social que encerra grande parte dos textos do gênero. O crítico Georges Gusdorf vê exatamente nessa coerência lógica e racionalidade o “pecado original”⁵ da autobiografia, e na atribuição de sentido aos acontecimentos narrados estaria sua ilusão: o autor já conhece o fim da história narrada, por isso está apto a atribuir-lhe

⁵ “Die Erbsünde der Autobiographie ist also in erster Linie die logische Kohärenz und die Vernunftmäßigkeit.” (GUSDORF 1989: 138)

o sentido que escapa a quem vive o momento – aqui se deveria talvez falar não do “pecado” da autobiografia, mas antes de um processo próprio da memória, a saber, reconstruir o passado a partir do momento da rememoração; o passado e as lembranças não são algo fechado em si e imune às influências posteriores.

Enquanto os autores acima citados admitem diferenciações de gêneros, embora não tratem de diferenças formais concretas, Paul de Man segue um rumo bastante diferente. O crítico belga-americano coloca em questão o próprio gênero autobiográfico, substituindo a categoria de gênero pela de forma de leitura ou compreensão (*figure of reading or understanding*, DE MAN 1984: 70) que ocorre em graus diversos em todos os textos, não se limitando ao que se diz autobiografia. O autor critica as tentativas de definir e tratar autobiografia como um gênero literário entre outros:

Empirically as well as theoretically, autobiography lends itself poorly to generic definition; each specific instance seems to be an exception to the norm; the works themselves always seem to shade off into neighboring or even incompatible genres and, perhaps most revealing of all, generic discussions, which can have such powerful heuristic value in the case of tragedy or of the novel, remain distressingly sterile when autobiography is at stake. (DE MAN 1984: 68)

Autobiografia seria então a tendência de ler/perceber atrás de todo texto literário o autor e reconhecer no texto experiências reais, um tipo de leitura, como se deve admitir, a moldar especialmente a compreensão não acadêmica da literatura.

Como visto, para grande parte dos autores haveria diferenças entre os gêneros, que são consideradas das formas mais diversas, sem recorrer muitas vezes ao material textual. O problema surge quando se tenta demonstrar empiricamente em um *corpus* tais diferenças, as quais são admitidas automaticamente por muitos, sem grande questionamento. Deve-se levar em consideração que os textos acima citados foram em sua maioria escritos na primeira metade do século XX – o mais recente seria o de Pascal, datado de 1959. Posições mais próximas à defendida neste trabalho podem ser encontradas em escritos datados a partir da década de setenta, os quais se ocupariam mais do material textual propriamente.

Philippe Lejeune em seu célebre texto *Le pacte autobiographique* procura precisar o que definiria uma autobiografia como tal em oposição à literatura ficcional. O teórico chega à conclusão de que não adianta procurar elementos textuais e estruturais característicos para o gênero, a chave estaria no “pacto” estabelecido no texto entre autor e leitor, o chamado “pacto autobiográfico” – diferente do “pacto romanesco”, para a ficção –, cujo elemento essencial seria o nome próprio: o nome do autor na capa do livro somado a uma série de elementos

paratextuais, referentes aos códigos de publicação, assegurariam a identidade entre autor e narrador e assim a equação Autor=Narrador=Protagonista, que, ao lado do pacto seriam a condição central da autobiografia, segundo o autor. Ao deslocar o problema para o contrato estabelecido entre as partes, contrato que está explícita ou implicitamente nos códigos de publicação mais que no próprio texto, Lejeune desloca também o foco do texto em si para elementos paratextuais, como o título, subtítulo, nome da coleção na qual o livro está inserido, nota do editor, observação na orelha do livro, prefácio, etc. A equação citada acima, segundo Lejeune, é um dos pressupostos de leitura, somada aos códigos de publicação mencionados, para o estabelecimento do pacto autobiográfico, fenômeno de recepção que indicaria ao leitor uma forma possível de leitura. Tal fórmula, no entanto, não é suficiente para o intérprete, apenas ponto de partida. Pode-se ainda questionar a validade da equação ao se colocar a pergunta de em que medida é possível afirmar a identidade autor, narrador e personagem. Paul Ricoeur, por exemplo, separa a identidade do indivíduo em identidade *idem* e *ipse*, as quais deveriam ser levadas em conta em uma narrativa, não se podendo falar simplesmente de personagem ou narrador sem considerar tal polaridade (RICOEUR 1990: 140s.).

O próprio Lejeune, mais de dez anos após a escrita do livro *Le pacte autobiographique* de 1975, ou seja, em 1986, retorna ao tema no artigo “Le pacte autobiographique (bis)”, e percebe que supervalorizou o pacto autobiográfico esquecendo-se de outros elementos como o conteúdo do texto e técnicas narrativas: jogo de vozes, focalização e estilo. O leitor perceberia de modo diferente um texto que focaliza a experiência de um personagem e o que focaliza a experiência de uma pessoa real. Trata-se, segundo o autor, de dominantes, pois a autobiografia tende a absorver técnicas experimentadas da ficção (LEJEUNE 2008: 80). Além disso, o autor admite que falar em “pacto” sugere estarem ambas as partes envolvidas de acordo e assim tratar o público de forma homogênea, o que não é tão simples em literatura: o leitor pode aceitar ou não o pacto, ou interpretá-lo de forma diversa. Em 2001, curiosamente, no texto “Le pacte autobiographique vingt-et-cinq ans après”, Lejeune volta novamente ao tema de suas pesquisas para agora dizer que afinal de contas o pacto autobiográfico não merece todas as críticas feitas por ele mesmo no texto de 1986, reafirmando a validade de muitas das idéias expostas no primeiro texto.

Outro nome que merece menção é o de Dorrit Cohn, que em *The distinction of fiction*, ressalta alguns elementos, além do pacto, a ajudarem a definir o regime adotado como ficcional ou factual. Já no prefácio do livro em questão, afirma que as especificidades de uma narrativa ficcional podem, de forma precisa, ser identificadas e sistematicamente analisadas

(COHN 1999: vii). No sétimo capítulo intitulado “Signposts of Fictionality”, sobre a diferenciação entre História e romance, é dito que só no nível do enredo, do conteúdo, não seria possível distinguir os gêneros, é preciso ver o nível da narração, “where [...] narratology can come into play to define highly differentiated formal features that do, in our daily reading practice, prevent histories from passing for novels and vice versa” (1999: 114). Alguns índices típicos de ficcionalidade seriam: uso de figuras “históricas” inexistentes, de lugares irreais, do tempo presente histórico sem motivo real, mas o principal seria o emprego massivo da focalização interna dos personagens, da transcrição de monólogos interiores e de fluxos de consciência (*stream of consciousness*), além das alterações de focalização em textos ficcionais, ao passo que textos factuais que apresentam a vida interior dos personagens são marcados por uma sintaxe de “conjecturas e inferências” (*conjectural and inferential syntax*, p. 27).

Gérard Genette, contudo, parece ser quem apresentou uma análise mais detalhada do fenômeno em seu *Fiction et Diction*, estudo que analisa de forma mais detida o tema, procurando ver as particularidades de um gênero que trabalha com enunciados da realidade, mas num texto cujo trabalho de estilo produz um resultado estético. O autor começa sua argumentação indicando John Searle como o possível opositor de seu empreendimento, já que para o filósofo não haveria, *a priori*, qualquer propriedade textual, sintática ou semântica que distinguiria um texto ficcional de um factual, pois em sua visão os textos ficcionais são simulações de textos reais, logo, se estruturam de forma semelhante (apud GENETTE 1991: 68). Genette, apesar de não descartar as conclusões de Lejeune de que seriam antes os elementos paratextuais a sinalizar o modo como o texto deve ser lido, vai além e no capítulo “Récit fictionnel, récit factuel” do livro citado, dá um breve panorama do problema concentrando-se na análise da estrutura, identificando alguns fenômenos na construção textual mais recorrentes para um e outro tipo⁶.

Para o autor narração ficcional e factual não se distinguem, por exemplo, quanto à ordem em que os fatos são apresentados, sendo a ordem cronológica ou não uma ferramenta para ambos os tipos de texto; nem no tocante ao conceito por ele chamado de *vitesse* haveria distinção: velocidade sincrônica à da História ou dos fatos, não é postulado de nenhum tipo específico de narração, sendo a escolha de fidelidade ao tempo do fato narrado condicionada às leis de economia e eficácia, bem como pela importância dada pelo narrador a certos

⁶ Genette analisa um texto segundo as categorias apresentadas por ele em seu *Figures III* (1972) e posteriormente revistas em *Nouveau Discours du Récit* (1983).

episódios. Mesmo assim admite como índice de ficcionalidade a presença de cenas detalhadas e diálogos relatados por extenso e literalmente, pois tais procedimentos excedem de certa forma a verossimilhança e dão ao leitor a impressão de ficcionalização. Além disso, o autor afirma em outro momento (*Figures III*) parecer ser típico de uma autobiografia a alternância entre cena e sumário, entre o que chama de “*récit itératif*” – narração que conta uma vez, de forma condensada, o que se produziu inúmeras vezes – e “*récit singulativ*” – narração que conta uma vez o que se produziu também uma única vez. Tal escolha não seria, *a priori*, particular a um tipo de texto, no entanto, admite que Lejeune teria razão, em análise de Proust, ao ver o uso massivo do “*récit itératif*” como mais comum em textos autobiográficos, ao menos desde Rousseau e suas “*Confissões*” (LEJEUNE 1975: 114), ao passo que textos ficcionais se detêm mais no episódio singular – no caso de Proust, se trata de um romance autobiográfico cujo enfoque central é a questão da memória autobiográfica.

A chave da diferenciação entre textos factuais e ficcionais estaria mesmo na categoria chamada por Genette de *mode*: o acesso direto à subjetividade do outro, o uso, sem justificativa, de verbos de pensamento e sentimento atribuídos a terceiros, o uso do discurso indireto-livre, enfim, usando nomenclatura própria de Genette, a focalização interna de outros personagens num texto homodiegético seria possível apenas na ficção. A uma narração factual não estariam, porém, vedadas explicações psicológicas, mas estas devem ser justificadas pela indicação da fonte ou por marcas de incerteza e suposição.

Com esta análise o autor conclui dever-se atenuar a hipótese da diferenciação de regimes baseada, *a priori*, em elementos textuais, no entanto, um pouco de forma a conciliar as opiniões divergentes listadas em seu texto, aponta a existência de índices textuais, não só de ordem temática (como o caso óbvio de conteúdos impossíveis), mas também, como visto, na construção textual, mais recorrentes em alguns tipos de texto.

O panorama da crítica autobiográfica é bastante amplo e divergente, como se pode apreender do brevíssimo esboço apresentado neste capítulo, bastante sucinto frente à complexidade do tema. De forma geral foi possível observar que as discussões baseiam-se usualmente em problemas temáticos, na dificuldade em representar-se o “eu”: especialmente a crítica da primeira metade do século passado procura analisar os problemas de se representar uma personalidade no texto. Discussões quanto às especificidades formais do gênero autobiográfico, particularmente quando comparado ao romance em primeira pessoa, surgem principalmente a partir das décadas de 60 e 70 e são dessas posições que se aproxima este trabalho. Nesta dissertação procura-se aliar a investigação das características da estrutura

textual, ou seja, o modo como o conteúdo autobiográfico é constelado num texto, a outras duas questões também produtivas quando se trata de autobiografia, a saber, o que distinguiria gêneros ficcionais de factuais e se uma autobiografia deve ser considerada apenas como texto literário, pertencente ao campo das Belas-Letras, ou também como um documento de História. Essas formas de abordar a questão seriam na verdade complementares, pois o bom texto procura sempre aliar forma e conteúdo, a primeira sendo investida de significado pelo autor. Além disso, se pensarmos com Klüger, citada no início deste capítulo, que a autobiografia seria o gênero na fronteira entre História e literatura, mas que pertenceria à primeira – não se pode ficar na fronteira, é preciso pertencer a um ou outro lado, embora as afinidades com ambos os lados sejam evidentes –, então se deve considerar também que esse fato influencia em sua forma, logo, a autobiografia precisaria de estratégias próprias para apresentar seu conteúdo. Seria então redutor pensar como Shumaker, para quem autobiografia seria um texto que se coloca um compromisso de verdade, mas que para isso se valeria de técnicas do romance – o autor fala como se ambas fossem excludentes, ou no mínimo opostas. Esta análise sustenta que não é só isso: a autobiografia teria, senão técnicas exclusivas, algumas mais recorrentes, privilegiadas, ainda que isso se verifique de forma mais específica para cada obra analisada individualmente, sendo difícil reduzi-la a fórmulas de validade universal.

Vale frisar que os elementos de análise formal empregados servem de ferramenta para o estudo, as nomenclaturas e conceitos sendo usados com o intuito de facilitar a descrição das escolhas adotadas por Bernhard, de descrever os procedimentos do autor, não cabendo aqui julgar tais escolhas dentro do horizonte de expectativas do gênero autobiográfico, ou do modo como a crítica o concebe. Para tal seria necessário estudar como o gênero se comportou desde seus primórdios, passando pelas transformações sofridas até chegar a meados dos anos 80. Tal tarefa exigiria um estudo maior e *corpus* numeroso. O que proponho aqui é apenas analisar as escolhas de Bernhard, observar como este autor estrutura o elemento autobiográfico em seus textos, como a estrutura escolhida é coerente com o tema abordado. A comparação é feita não com outros autores, mas dentro da produção de um único autor, com a ficção do próprio escritor austríaco, pelas características desta, ou seja, uma obra sempre caracterizada pela crítica como portadora de sólida unidade. Estudar a construção textual não implica cair em formalismo, no sentido pejorativo do termo, mas ver a forma como meio de chegar ao conteúdo da obra, bem como apreender sua função de mediação do momento social da escrita,

logo, instrumento de interpretação. Em seu famoso ensaio “Palestra sobre lírica e sociedade”, Adorno defende a visão da forma como conteúdo sedimentado:

[...] em cada poema lírico devem ser encontrados, no *medium* do espírito subjetivo que se volta sobre si mesmo, os sedimentos da relação histórica do sujeito com a objetividade, do indivíduo com a sociedade. Esse processo de sedimentação será tanto mais perfeito quanto menos a composição lírica tematizar a relação entre o eu e a sociedade, quanto mais involuntariamente essa relação for cristalizada, a partir de si mesma, no poema. (2006: 72)

Ou seja, a sociedade já estaria no objeto, no tema, na forma; o teor (*Gehalt*) de um poema já está em sua estrutura. O uso do termo teor (*Gehalt*) ao invés de conteúdo (*Inhalt*) já tenta romper com a separação radical conteúdo/forma, pois o primeiro está inserido na segunda. Adorno fala de lírica, mas tais considerações podem ser facilmente transferidas à literatura em geral. No caso de Bernhard, se suas opções, especialmente no tocante aos escritos ditos factuais, diferem das esperadas pela crítica, que por vezes não compreendeu sua autobiografia, isso se deve ao fato daquela não considerar as mudanças sofridas pelo gênero nas décadas de 60 e 70, quando houve um *boom* de escritos de caráter autobiográfico. A mudança é natural, pois reflete o momento histórico e social da escrita. O que não é natural é analisar uma obra contemporânea usando como parâmetro o modelo consagrado de Goethe, no caso da tradição alemã, o qual reflete outro momento e outras necessidades, mas que, mesmo assim, continuou por muito tempo a servir de base para a crítica.

Tendo tais ressalvas em mente, passemos à análise dos textos de Bernhard.

Capítulo I

Estratégias de persuasão do leitor: estudo da autobiografia de Thomas Bernhard

Die Wahrheit, denke ich, kennt nur der Betroffene [...]
(Thomas Bernhard, *Der Keller. Eine Entziehung*)

Análise de *Die Ursache. Eine Andeutung*

Die Ursache. Eine Andeutung é o título do primeiro de cinco volumes autobiográficos publicados por Thomas Bernhard entre 1975 e 1982. Neste escrito o autor narra sua infância passada num internato em Salzburg, ao fim da Segunda Guerra, ao qual chegou com cerca de treze anos. O texto é dividido em duas partes intituladas de acordo com o nome do diretor da instituição na época narrada: na primeira parte, “Grünkranz”, nome do diretor da Escola Nacional-Socialista para Meninos, narra a permanência no internato entre 1943 e 44, enquanto na segunda parte, “Onkel Franz”, como designa o padre novo diretor, conta a estadia no mesmo local, transformado em instituição católica no pós-guerra.

Este escrito autobiográfico a inaugurar o ciclo foi publicado em 1975, período em que o autor já gozava de fama entre o público e crítica e já havia consolidado sua reputação de provocador, crítico implacável da Áustria e dos austríacos. A resposta à questão do porque da necessidade da escritura autobiográfica de Bernhard vem ligada à resposta a outra questão, implícita no título da obra: em seu texto o autor se propõe a narrar a causa do quê? Em uma entrevista de 1978, ao comentar o empreendimento autobiográfico, afirmara que sua literatura ficaria mais ou menos “no ar” se não dissesse claramente “de onde vinha tudo aquilo”⁷. Com razão Bernhard reconhece a necessidade de justificativa, pois o público ficava continuamente perplexo diante de um indivíduo tão polêmico, que por seus ataques constantes ao país e seus contemporâneos conviveu a vida inteira com ameaças e processos e que, além disso, impressionava por seus personagens pessimistas e suicidas, de modo que sempre teve de defender-se em entrevistas da acusação de ser um negativista (“ein negativer Mensch”, por exemplo, em FLEISCHMANN 1991: 25). Nesse sentido, a autobiografia do autor não diverge muito dos textos clássicos, os quais surgem para mostrar como o sujeito tornou-se quem é no momento da escrita e que mostram como as experiências da infância e da adolescência contribuíram para moldar a personalidade do adulto, o qual, ao escrever seu texto, já

⁷ “Meine Literatur, die ich geschrieben hab’, hängt ja mehr oder weniger in der Luft, wenn man nicht eindeutig irgendwann einmal sagt, woher kommt das alles, nicht?” (apud HOELL 2000: 111).

encontrou seu papel na sociedade – há, contudo, textos autobiográficos que não seguem esse modelo e narram apenas episódios da vida adulta, como *Montauk* de Frisch, por exemplo, no qual lemos sobre uma viagem do autor, o que não anula o fato de ser o modelo comentado o mais usual. As semelhanças param aqui, pois dizer que Bernhard já havia encontrado seu papel na sociedade no momento em que escreveu *Die Ursache* é uma afirmação que pede ressalvas: o papel encontrado não é o do escritor em sintonia com sua época e sociedade, mas o do escritor que se define justamente pela exclusão de seu meio, pelo isolamento e mesmo desejo de não pertencer a essa sociedade. Como ressalta Wagner-Egelhaaf em breve análise da autobiografia do autor: “O eu-autobiográfico adota uma posição radicalmente distante de seu meio e descreve-se na diferenciação em relação a este. É difícil pensar em uma posição mais oposta à goetheana, segundo a qual o indivíduo deveria ser produto e reflexo de sua época [...]”⁸ (2000: 194).

A questão é um pouco mais complexa, pois se poderia argumentar que mesmo o “excluído” é um papel social e que a oposição também é um tipo de relação com a sociedade, mas o que importa neste momento é frisar como a posição de Bernhard é extrema e polêmica, e disso ter-se-ia como consequência que a resposta à questão de porque se tornou quem foi, ou seja, um provocador, ser ela mesma uma provocação: tudo vem da cidade Salzburg, na qual frequentou o internato, no que diz ter sido a pior época de sua vida. Provocação ou exagero, o fato é que o gênero adotado é o autobiográfico, para o qual, a relação não é entre personagem e leitor, mas entre duas pessoas da vida real, daí a importância de assegurar meios para ser reconhecido, acreditado, uma vez que público e crítica esperam certo compromisso com a verdade, ainda que com uma verdade subjetiva. No já citado “Le pacte autobiographique”, Lejeune afirma que a leitura de um texto de aspecto autobiográfico determina o comportamento do leitor, o qual passa a se comportar como um “cão farejador” (*limier*), atrás de quebras de contrato, não importa qual contrato seja esse (LEJEUNE 1975: 26), ou seja, se por um lado a autobiografia é uma questão de “tudo ou nada”, não comportando graus – ou um texto é uma autobiografia ou não –, o leitor mediano parece assumir para si a tarefa de encontrar no texto suposto autobiográfico elementos que de algum modo corroborem o pacto ou, na visão do leitor, o prejudiquem. Em um texto autobiográfico, ainda segundo Lejeune, o pacto é oferecido pelo autor, por meio dos elementos, geralmente paratextuais, mencionados anteriormente, sendo que o leitor pode aceitá-lo ou não. Nada impede que o

⁸ “Das autobiographische Ich nimmt eine radikal distanzierte Position zu seiner Umwelt ein und beschreibt sich in Abgrenzung zu dieser. Ein größerer Gegensatz zur Goetheschen Position, derzufolge das Individuum Produkt und Spiegel seiner Zeit sein soll [...], lässt sich kaum denken [...]” (2000: 194).

leitor ignore o pacto oferecido e leia um romance como autobiografia – procurando semelhanças entre personagem e autor – e vice-versa – procurando na autobiografia, os erros, deformações ou semelhanças com a ficção. Aliás, é muito comum o mito, citado pelo próprio Lejeune (1975: 26), de que romances seriam mais “verdadeiros” que autobiografias. De qualquer modo, o pacto autobiográfico seria uma forma de um autor apontar uma chave de leitura de sua obra ao leitor. E a forma mais popular de recepção de uma autobiografia é justamente esta: procurar no texto “desvios” da verdade publicamente aceita, ou falhas de memória, enfim, ver se o autor cumpre a exigência de verdade esperada de um gênero factual: “Obviamente a expectativa de se deparar com experiências de vida autênticas em testemunhos biográficos e autobiográfico mobiliza a maioria dos leitores e leitoras”⁹ (WAGNER-EGELHAAF 2000: 1).

O comportamento do leitor “cão farejador”, usando as palavras de Lejeune, pode até ser considerado como ingênuo, mas o texto de Bernhard não se furta às exigências decorrentes do gênero escolhido: sua construção, como se tentará demonstrar, tenta convencer o leitor da veracidade do exposto, busca o reconhecimento da experiência narrada, vivida pela criança, para compreensão das atitudes do adulto. A seguir procura-se mostrar como isso é feito, primeiro no nível temático, ao expor o conceito de vítima na visão do autor, em torno do qual o texto é estruturado, para depois passar a análise de alguns aspectos formais.

Vítimas da Áustria *católico-nacional-socialista*

Acima foi afirmado que o autor coloca como experiência central para formação de sua personalidade – logo, de sua posição de provocador e *outsider* – a vivência na cidade de Salzburg ao fim do período nacional-socialista e início do pós-guerra: “so ist alles in mir (und an mir) *aus ihr*, und ich und die Stadt sind eine lebenslängliche, untrennbare, wenn auch fürchterliche Beziehung” (UR, 60)¹⁰. A relação é caracterizada como horrorosa, pois a imagem de Salzburg também o é, como já indica a epígrafe do texto: uma notícia de jornal

⁹ “Offenbar mobilisiert die Erwartung, in biographischen und autobiographischen Zeugnissen authentischer Lebenserfahrung zu begegnen, eine breite Leser- und Leserinnenschaft”.

¹⁰ “tudo o que trago dentro de mim (e em mim) *provém dela* [Salzburg], de modo que eu e a cidade temos uma relação eterna, indissolúvel, ainda que horrorosa” (ORI, 155).

Ao longo desta dissertação todas as obras de Bernhard serão citadas conforme a seguinte convenção: abreviação em letras maiúsculas seguida de número da página citada – *Auslöschung* = AUS, *Der Keller* = KEL, *Die Ursache* = UR, *Ein Kind* = KIND, *Die Kälte* = KÄL, *Heldenplatz* = HELD, para os originais em alemão, bem como *Extinção* = EXT e *Origem* = ORI, para as traduções. Uma vez que o texto original é o objeto desta pesquisa, ele será citado no corpo do texto, reservando-se as notas de rodapé à tradução da obra de Bernhard.

datada de maio de 1975, ou seja, ano da publicação da autobiografia, segundo a qual a cidade detém o recorde austríaco de suicídios. Tal epígrafe estabelece – de modo provocador – uma continuidade entre a época narrada e o presente do narrador: o garoto Bernhard de treze anos, bem como seus colegas de internato, oprimidos pelas instituições nacional-socialistas, só pensavam em suicídio. Se trinta anos depois, em 1975, as taxas continuam altas, é porque tais instituições continuam inalteradas, o que seria uma indicação da causa de outros dois fatos: a começar, do estado de ânimo negativo e depressivo que o adulto Bernhard continua, semelhante à criança, a sentir quando chega a Salzburg, de fato ou em pensamento – a criança oprimida transformou-se no adulto provocador, mas que continua a sentir-se oprimido. A outra causa derivada da continuidade na sociedade austríaca é uma causa hipotética, pois se trata da causa de uma ameaça a assolar o país, apresentada na forma de uma advertência: “Über Nacht kann, den Katholizismus ablösend, hier wieder der Nationalsozialismus in beherrschende Erscheinung treten, diese Stadt hat alle Voraussetzungen [...]” (UR, 102)¹¹. Bernhard coloca, sempre de forma provocadora, que devido ao fato de a estrutura social, bem como das instituições que possibilitaram o surgimento do nacional-socialismo e de certa forma o sustentaram, continuarem – na visão do autor – inalteradas no momento em que escreve o texto, então a diferença entre aquele Estado totalitário e o democrático no qual vive seria apenas aparente¹². O procedimento é constante em sua obra: mostrar como as estruturas de outrora, criticadas publicamente, persistem, talvez com outras formas e nomes, mas com a mesma essência. Aliás, o texto de *Die Ursache* é construído tendo como base uma aparente dualidade, expressa já em sua forma, na divisão em dois capítulos e nas constantes comparações entre período nacional-socialista e pós-guerra. Essa dualidade é dita “aparente”, pois o autor a apresenta como parte de seu estilo provocador, para em seguida negar essa mesma dualidade. Isso já é patente na epígrafe do livro, a qual, como afirmado, indica a continuidade entre os períodos, idéia que perpassa todo o texto. Como será demonstrado posteriormente, esse é o jogo retórico por meio do qual Bernhard apresenta sua crítica.

Essa sociedade e suas instituições, duplamente opressoras pois qualificadas constantemente como “católico-nacional-socialistas” (cf. UR, 101), produziriam suas vítimas, e ao longo da autobiografia o autor apresenta mais detidamente três tipos, os quais poderiam

¹¹ “Da noite para o dia, o nacional-socialismo pode tornar a assumir o controle, substituindo o catolicismo, a cidade tem todos os pré-requisitos para tanto [...]” (ORI, 187).

¹² Cabe ainda a observação de que se há o alerta de uma substituição do catolicismo pelo nacional-socialismo, isso se dá de modo provocador, já que o par de adjetivos perpassa toda sua obra como caracterizador da essência austríaca, segundo ele, duplamente negativa, pois vê uma equivalência ambos como formas opressoras contra o espírito e a liberdade.

ser classificados da seguinte forma: os estudantes, a população civil durante a guerra e os excluídos da sociedade. Essa separação fica bem evidente ao leitor, até mesmo pelo fato de o autor optar por tratar delas quase que separadamente ao longo do escrito e na seqüência em que serão apresentadas aqui.

O livro inicia-se com uma descrição da cidade possuidora de uma beleza natural e arquitetônica que misturadas a um clima pré-alpino¹³ perturbador, bem como a instituições opressoras, torna seus habitantes em vítimas desse conjunto terrível. Para o crítico Segebrecht (apud WAGNER-EGELHAAF 2000: 65) o início de uma autobiografia é um espaço no qual se decide muita coisa: nele vemos, por exemplo, que papel o autor assume e que papel ele atribui a seu leitor. O início de um texto, ainda segundo o autor, já deve ser lido como uma reação às expectativas do leitor, ou seja, a de que o “eu” narrador seja idêntico ao autor e não uma ficção, para o caso do gênero em questão. Por meio da análise de uma série de exemplos, o crítico procura mostrar como já nas primeiras linhas do texto pode-se perceber como o leitor é concebido na obra: Fontane, por exemplo, o veria como cético, o questionador em potencial; já outros procurariam desde o início identificar-se com o leitor, fazer do ponto de vista deste e do autor um só – o uso do “nós”, entre outras coisas, seria um modo de tornar o ponto de vista de ambos idêntico, como seria o caso do escritor, também citado por Segebrecht (apud WAGNER-EGELHAAF 2000: 65), Bogumil Goltz, , em sua autobiografia *Buch der Kindheit*, de 1847.

No caso de *Die Ursache*, o livro apresenta a já citada descrição da cidade como opressora e perturbadora. Tudo nela seria prejudicial, tenha-se consciência disso ou não. O resultado seriam “immer wieder solche irritierende und enervierende und krankmachende und erniedrigende und beleidigende und mit großer Gemeinheit und Niederträchtigkeit begabte Einwohner” (UR, 7)¹⁴, isso se referindo aos naturais de Salzburg ou aos que para lá se mudaram. Nesse ponto o autor se apresenta como um dos estudantes habitantes da cidade há trinta anos, o que poderia produzir de início a sensação de identificação de sua parte com esses habitantes de Salzburg tão cruelmente apresentados, os quais, se se tornaram mesquinhos, foi antes devido a condições externas que por demérito pessoal. Vale lembrar que, enquanto a obra ficcional do autor desde 1963 era publicada na República Federal da Alemanha, pelas editoras alemãs Suhrkamp e Insel, a autobiografia de Bernhard o fora

¹³ As críticas às condições meteorológicas são apenas mencionadas de forma provocadora, o autor não se preocupa em desenvolver a alusão ou esclarecer os supostos efeitos nocivos do clima sobre os habitantes.

¹⁴ “moradores irritantes, enervantes, insalubres, humilhantes, ofensivos, dotados de grande vileza e baixeza [...]” (119).

originalmente pela Residenz Verlag de Salzburg, de modo que o ano de 1975 foi marcado pelo lançamento simultâneo de *Die Ursache*, pela editora austríaca, e de *Korrektur*, pela alemã, ambas editoras bastante influentes. O fato pode ser considerado estratégia de marketing, mas pode ser visto ainda como modo de indicar ao público o lugar da autobiografia como ciclo autônomo, cuja leitura independe da ficção do autor (cf. HOELL 2000: 112), além de sinalizar uma significativa coincidência entre Salzburg como lugar de surgimento da obra e das experiências nela retratadas.

Entre o público do autor contava certamente grande número de salzburguianos, os quais, se não tiveram contato direto com a obra por meio de sua leitura, o tiveram de modo indireto, graças a matérias e entrevistas veiculadas em jornais e rádio. Salzburguianos esses atingidos diretamente pelas descrições incisivas presentes no texto, pois entre os fatos narrados e a publicação da obra a distância é de cerca de trinta anos, logo, seus leitores potenciais na pátria eram justamente aqueles que vivenciaram diretamente as experiências, seja na condição de dirigentes das instituições descritas ou de estudantes dessas instituições – de qualquer modo, seriam os moradores taxados de mesquinhos e baixos pelo texto. Um pouco adiante há uma ressalva que prejudica a possível sensação de identificação entre autor e público, aludida anteriormente, pois inferida do modo como o texto é iniciado e do referido contexto de sua publicação:

Hätte ich nicht diese letzten Endes den schöpferischen Menschen von jeher verletzende und verheztende und am Ende immer vernichtende Stadt, die mir durch meine Eltern gleichzeitig Mutter- und Vaterstadt ist, von einem Augenblick auf den anderen, und zwar in dem entscheidenden lebensrettenden Augenblick der äußersten Nervenanspannung und größtmöglichen Geistesverletzung hinter mich lassen können, ich hätte, wie so viele andere schöpferische Menschen in ihr [...] mich urplötzlich umgebracht, wie sich viele umgebracht haben, oder ich wäre langsam und elendig in ihren Mauern und in ihrer das Ersticken und nichts als das Ersticken betreibenden unmenschlichen Luft zugrunde gegangen, wie viele in ihr langsam und elendig zugrunde sind. (9-10)¹⁵

Com isso o autor quebra a identificação com seus contemporâneos, oprimidos, mortos ou tornados mesquinhos pela vida na cidade, e coloca-se num outro nível: o de quem se salvou a tempo e agora é, talvez justamente por isso, excluído, rechaçado pela cidade.

¹⁵ “Não tivesse eu sido capaz de deixar para trás aquela cidade em última instância e desde sempre ofensiva e agressiva ao espírito criador, aniquiladora enfim, a um só tempo cidade materna e paterna, não a tivesse abandonado de uma hora para outra, e aliás no momento decisivo e redentor da mais aguda tensão nervosa e do máximo esgotamento mental, teria feito como tantos outros espíritos criativos [...] e me matado de uma vez, como tantos sempre se mataram, ou teria perecido no interior de seus muros, vítima de ares inumanos, propícios ao sufocamento e nada mais do que o sufocamento, como tantos ali pereceram lenta e miseravelmente.” (ORI, 121)

Novamente temos aqui, como afirmado anteriormente, uma relação de duplicidade, embora com outro efeito, e que caracteriza a relação com o leitor: o movimento constante é o de alternar entre identificação e distância. O autor aproxima-se do leitor que viveu no mesmo lugar e época que ele, por narrar uma experiência coletiva comum, vivida pelo adolescente que foi na Salzburg do período nacional-socialista e do pós-guerra, para depois se distanciar e mostrar como o adulto é excluído dessa mesma sociedade, ou seja, nada tem a ver com o leitor seu contemporâneo.

Essa duplicidade também é visível no modo como trata das vítimas da cidade apresentadas em seu texto, pois já nas primeiras linhas apresenta a duplicidade que será o estilo de toda obra e define sua posição ao lado das vítimas, não dos carrascos, lembrando que o texto inicia-se da seguinte forma: “Die Stadt ist, von zwei Menschenkategorien bevölkert, von Geschäftsmachern und ihren Opfern, dem Lernenden und Studierenden nur auf schmerzhaft [..] Weise bewohnbar” (UR, 7). Como fica claro pela frase inaugural do ciclo autobiográfico, a cidade é habitada pelos “negociantes” (*Geschäftsmacher*) e suas “vítimas” (*Opfer*), e, como estudante, pertence claramente à segunda categoria. Além disso, apesar de mostrar, como já dito, os moradores como coitados oprimidos pelas instituições e estrutura social voltada para o lucro a qualquer custo, pessoas transformadas em fonte de renda para médicos e funerárias, há aqueles que sofrem mais ainda, miseráveis dentro de um grupo por si só já miserável, e nesse ponto do relato o autor detém-se no caso estudantes e aprendizes (*Lernende und Studierende*). Foi na condição de estudante que Bernhard deixou sua família em Traunstein na Alemanha para estudar em Salzburg na Áustria, atendendo ao desejo do avô, o qual julgava que ali o neto teria uma educação melhor. Mas o que o garoto encontra é a já citada atmosfera perturbadora, a tornar os estudantes de tais escolas e internatos em vítimas atormentadas por idéias suicidas diante da opressão de um sistema educacional rígido, baseado em duros castigos corporais – muitos estudantes chegando de fato a cometer o suicídio; o próprio Bernhard relata ter tentado enforcar-se no segundo dia ali¹⁶.

O internato, a Escola Nacional-Socialista para Meninos, é descrito como palco de uma luta pela sobrevivência, onde os fortes, ou menos fracos, subjagam os fracos. O local ainda é dominado pelo terrível diretor Grünkranz, apresentado em termos do nazista clichê, sempre

¹⁶ Por outro lado, de acordo com a autobiografia de Bernhard, esta não fora a primeira nem a única tentativa de suicídio empreendida: em *Ein Kind* há uma tentativa anterior, obviamente mal sucedida, devida novamente à opressão escolar – diante da ameaça de repetir de ano e dos esforços inúteis da família para ajudá-lo, o garoto Bernhard pensa em saltar do sótão, mas não o faz, e é chamado pelo narrador adulto de *Feigling* (medroso) (cf. KIND, 114).

em seu uniforme e botas da SA, punindo violentamente e inesperadamente, um sádico, pervertido e cruel. No pós-guerra, na segunda parte do livro, os estudantes continuam como vítimas, mas agora a opressão não é mais nacional-socialista, e sim católica, pois a Escola Nacional-Socialista para Meninos é transformada no Johanneum católico, e no lugar do oficial Grünkranz, está um padre, empregado do novo diretor “tio Franz”, mas descrito como tão terrível, sádico e reprimido quanto o ex-diretor nazista, de modo que o cotidiano rigoroso e as punições continuam. O autor vai além, dizendo que a única mudança perceptível é a troca da imagem a decorar o salão, como resume de modo exemplar na seguinte frase: “und es hatte sich für mich zuerst nur in dem Austausch des Hitlerbildes gegen das Christuskreuz [...] unterschieden” (UR, 94)¹⁷ – Bernhard desenvolve uma longa comparação entre o internato nazista e o católico, procurando mostrar como tudo continua igual, mas com outras denominações: ao invés de cantarem hinos nazistas acompanhados pelo piano, cantam hinos católicos acompanhados pelo harmônio; não se levantam às seis horas para ouvir as notícias do QG do *Führer*, mas para receber a sagrada Comunhão; não dizem mais *Heil Hitler!* antes das refeições, dizem, em postura idêntica, *Louvado seja Deus e bom apetite!*, etc. (tradução p.184, original 88s.). A crítica apresentada aqui ao sistema educacional é semelhante à que apresenta em sua obra quando se refere à sociedade austríaca, a saber, a de que em essência não haveria diferença entre o período nacional-socialista e o pós-guerra, sendo as mudanças realizadas de caráter cosmético, a fim de simular frente à opinião pública no exterior e no próprio país uma mudança não ocorrida na estrutura da sociedade e na população em geral, embora poucos tenham a coragem de admitir isso publicamente. Em *Die Ursache* 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, 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.

A segunda categoria das vítimas apresentadas, na qual os estudantes novamente se incluem, é a da população civil vítima dos bombardeios e da miséria da guerra – população, como o autor enfatiza, constituída de velhos, mulheres e crianças arrasados pela guerra e pela fome. O quadro é comovente e nada tem de irônico, até destoando do esperado pelo público desse provocador. Os exemplos do tom solidário e de episódios tocantes são vários, restrinjo-

¹⁷ “e a diferença para mim, de início, estava apenas na troca do retrato de Hitler pela cruz católica [...]” (ORI, 180).

me a citar o caso da professora de inglês do autor, vinda de Hannover para Salzburg, fugindo dos ataques aéreos. Se na Alemanha perdera tudo, em Salzburg, onde esperava ficar a salvo, “nicht nur wieder alles verloren hat, sondern selbst getötet worden ist” (UR, 44)¹⁸. Como vítimas da guerra são incluídos ainda os soldados mortos, mutilados, prisioneiros dos campos russos. No pós-guerra a desolação continua, e se não há mais as bombas, há os soldados americanos e seus “excessos sexuais” (UR, 90), além da miséria e fome que persistem.

O terceiro tipo de vítimas são os excluídos da sociedade por suas ditas fraquezas. Para exemplificar isso, detém-se em dois indivíduos com os quais travou contato no pós-guerra: o colega de ginásio aleijado, filho de um arquiteto e o professor de Geografia Pittioni. O primeiro, tornado vítima por suas limitações físicas, o segundo por sua aparência, caracterizada como desagradável: “dieser kleine, glatzköpfige, von unten bis oben unansehliche Mann” (UR, 133)¹⁹, e por isso, alvo da zombaria de todos. Ambos são apresentados como pessoas excelentes, mas excluídos por suas fraquezas físicas, transformados em vítimas pela sociedade, a qual parece precisar dessas vítimas, de modo que as produz, encontra um defeito físico ou mental, “einen sogenannten Geistes- oder Körperdefekt” (135), e em razão disso transforma indivíduos em vítimas. A caracterização desses excluídos e das vítimas produzidas aparentemente sem motivo real pela sociedade, revela a desconfiança do autor frente às massas e aos agrupamentos em geral, na forma de comunidades ou instituições – até mesmo um grupo pequeno como a família é alvo de desconfiança, pois também aí Bernhard identifica tal tendência de sobrevivência por meio da eleição de um membro mais fraco transformado em vítima, logo, em fonte de escárnio e divertimento dos considerados saudáveis ou normais. Segundo o autor, a reunião de três pessoas já é suficiente para que duas se unam contra a terceira, transformada em vítima, e dessa relação de exclusão os outros dois extrairiam seu prazer, o que mostra como a estrutura social, qualquer que seja sua dimensão, não pode prescindir de vítimas para seu funcionamento nos moldes que conhecemos (cf. UR, 136).

O que mais espanta no modo como o autor apresenta esses três tipos de vítimas é o vocabulário usado, o qual se aproxima do utilizado na descrição das experiências ligadas ao Holocausto: já de início usa sempre dois termos combinados, vítima (*Opfer*) e aniquilação (*Vernichtung*), ambos usualmente ligados ao relato das experiências dos campos. No caso do internato, dominado pelo nazista sádico, o retrato é o de um cárcere, no qual os alunos seriam

¹⁸ “não apenas perdia tudo de novo, como era morta também” (ORI, 144).

¹⁹ “homem baixinho e careca, feioso da cabeça aos pés” (ORI, 208).

prisioneiros²⁰: o autor fala da lotação e condições adversas – 35 garotos abandonados num quarto sujo e fedorento, lutando para sobreviver, onde só se admite obediência e silêncio. Lugar, como dito, em que os mais fortes tentam sobressair-se a custa dos mais fracos, como é exemplificado na seguinte passagem: “aber vor allem bin ich von ihm geohrfeigt worden, wenn ich in der Frühe zu spät in das Studierzimmer gekommen bin, [...] weil ich durch die Brutalität der Stärkeren im Schlafsaal und im Waschraum und wieder im Schlafsaal und auf den Gängen immer wieder abgedrängt worden war.” (UR, 67)²¹ Ou ainda na seguinte passagem:

[...] sehe ich die Zöglinge in den Waschraum stürzen, wo sie sich, jeder in seiner Art, wie Tiere, an die Barren stürzen, die Brutalsten hatten immer die Oberhand, da nicht alle Zöglinge an dem sieben oder acht Meter langen Waschbecken, das einem Futterbarren ähnlich war, Platz hatten, waren die Kräftigen die ersten, die Schwachen die letzten, die Kräftigen stießen die Schwachen immer weg, [...] die, weil nur Viertelstunde für diese Reinigungsprozeduren vorgesehen war, sich meistens niemals ordentlich waschen und die Zähne putzen konnten, ich selbst gehörte nicht zu den Kräftigen und war daher immer benachteiligt gewesen. (UR, 62s.)²²

Ressantando, como é visível na citação, que o próprio Bernhard estava na categoria dos apresentados como fracos. Agora se compare com a descrição feita por Primo Levi de uma manhã normal no campo de concentração, após soar o alarme indicando a hora de levantar e apresentar-se ao trabalho:

De repente, o dormitório entra numa atividade frenética; cada um sobe e desce do beliche, arruma a cama e ao mesmo tempo trata de pôr a roupa, de modo a não perder de vista nenhum de seus pertences; o ar enche-se de pó, andamos dentro de uma nuvem opaca; os mais rápidos abrem caminho às cotoveladas para chegar ao lavatório e à privada antes que se forme fila. E já entram em função os garis, que empurram para fora todo mundo, aos gritos e às pancadas. (LEVI 2000: 63)

Não é preciso lembrar que o castigo para um atraso no último caso era também temido, e muito mais terrível. De qualquer modo fica clara a punição advinda da quebra da disciplina, extremamente valorizada pelos superiores nos dois casos e o fato de que a luta não era apenas entre subordinados e seus superiores, mas está presente na própria massa de

²⁰ Inclusive, o termo usado por Bernhard é *Häftling*, mesmo termo usado nos depoimentos dos sobreviventes de campos de extermínios, termo que Levi mantém em alemão ao escrever suas memórias em sua língua materna, o italiano (cf. LEVI 2000: 31).

²¹ “[...] mas apanhava sobretudo quando, de manhãzinha, chegava atrasado à sala de estudos, [...] porque vivia sendo empurrado com brutalidade pelos mais fortes, no dormitório, no lavatório e, de novo, no dormitório e nos corredores.” (ORI, 159s.)

²² “[...] vejo os alunos correndo para o lavatório, onde, cada um a sua maneira, precipitam-se feito animais sobre as pias, os mais brutais sempre levando a melhor, já que não havia lugar para todos nos sete ou oito metros de pia, que mais parecia uma gamela; os mais fortes eram sempre os primeiros, e os mais fracos, empurrados para longe, os últimos; [...] que, obedecendo aos quinze minutos regulamentares para os procedimentos de higiene, em geral nem sequer conseguiam se lavar e escovar os dentes direito, assim como eu, que não estava entre os fortes e, portanto, me via sempre em desvantagem.” (ORI, 157)

subordinados, na qual cada um pensa apenas em si e desconfia do próximo, na qual não há tempo para solidariedade, os fortes se sobressaem. A época do internato é ainda descrita como sendo dominada por dois medos: primeiro o medo de tudo e de todos, pois não se confia em ninguém, os fortes aniquilando os fracos, depois o medo de Grünkranz, surgindo e punindo de forma arbitrária – a vida inteira o autor continua a sonhar com o ex-diretor.

Os relatos de sobreviventes dos campos, além do acima citado sobre a falta de solidariedade ocasionada pelas condições adversas, usualmente coincidem em descrições da arbitrariedade da violência empregada pelos guardas como forma de manifestação de poder, das condições difíceis da sobrevivência, da dificuldade em levar-se uma vida normal após os campos; assim ao público de Bernhard, ainda que não fossem especialistas no assunto, seria fácil identificar as alusões. Para exemplificar o afirmado, proponho prosseguir a comparação de trechos da obra do austríaco com trechos de depoimentos de sobreviventes dos campos apresentados no livro de Todorov *Em face do extremo*²³, bem como presentes nos livros de um dos mais célebres desses sobreviventes, célebre justamente por seus escritos, Primo Levi, já citado anteriormente.

Aos sobreviventes do Holocausto ficava sempre a dúvida se, fora dos campos, poderiam algum dia ter uma vida normal, se seriam felizes novamente: “Perguntávamos se seríamos novamente felizes um dia ou, então, se Auschwitz, tendo ganhado a partida viveria em nós até nossa morte e iria, em seguida, assombrar aqueles que o teriam compreendido” (Vrba apud TODOROV 1995: 291) – assim como o ex-diretor e as lembranças da época de internato continuam a assombrar Bernhard, que mesmo em sonhos ainda é atormentado por tal passado. Mas a brutalidade desta experiência produziu em grande parte deles danos irreparáveis, nas palavras de Todorov “[...] os sobreviventes dos campos se tornaram, na sua grande maioria, pessoas depressivas e sofredoras. A proporção de suicidas é anormalmente alta entre eles, como a de doenças mentais ou físicas.” (1995: 288) Bernhard em sua descrição dos “sobreviventes” do internato se expressa em termos semelhantes:

[...] denn auch der aus einer solchen Anstalt als Internat entlassene und entkommene junge Mensch, und von keinem anderen spreche ich an dieser Stelle, ist für sein weiteres Leben und seine weitere immer zweifelhafte Existenz, gleich wer er ist und gleich was aus ihm wird, in jedem Falle eine zu Tode gedemütigte und zugleich hoffnungslose und dadurch *hoffnungslos verlorene Natur*, als Folge seines Aufenthaltes in einem solchen Erziehungskerker als

²³ TODOROV, Tzvetan. *Em face do extremo*, São Paulo, Papirus: 1995.

Erziehungshäftling vernichtet worden, er mag Jahrzehnte weiterleben als was und wo immer.
(25s.)²⁴

Sobre a violência arbitrária nos campos pode-se citar o depoimento de Anna Panwelczynskelin: “A idéia de aceitar um trabalho em Auschwitz era particularmente sedutora, porque o trabalho ia de encontro à necessidade de sentir dia a dia sua própria autoridade e sua própria força, o direito de decidir a vida e a morte, o direito de infligir a morte pessoal e casualmente, e o direito de abusar de seu poder sobre os outros detentos” (apud Todorov 1995: 222). Já em Bernhard lê-se:

Noch hatte ich die zunehmende Angst vor dem Grünkranz, der mich, gleich wo er mir begegnete, ohrfeigte, grundlos, meinen Namen nennend, er tauchte auf, nannte meinen Namen und ohrfeigte mich, als wäre dieser Vorgang, nämlich das von ihm aus gesehen plötzliche Auftauchen meiner Person wo immer, selbstverständlicher Anlaß gewesen, mich zu ohrfeigen. (UR, 66s.)²⁵

Parece o mesmo sentimento relatado pelos ex-prisioneiros dos campos, de que era como se sua existência, e só isso, fosse o crime pelo qual estavam sendo punidos ou de que essa violência arbitrária serviria para marcar as relações de poder entre quem manda e quem deve obedecer. Naturalmente as conseqüências dessa relação são infinitamente mais extremas nos campos – a morte sendo o limite da submissão – mas o modo como o sentimento de impotência e frustração é apresentado assemelha-se muito nos casos analisados. A constatação da arbitrariedade da violência empregada e das ordens dadas como ligadas ao gozo do poder combina com a descrição feita pelo autor do ex-diretor Grünkranz como alguém cruel e sádico. O mesmo tipo de personalidade estaria “presente em profusão nos campos” (TODOROV 1995: 221): pessoas que desfrutavam o prazer de ter o outro à sua mercê e que demonstrariam sua alegada superioridade ao infligir dores físicas ou pressão psicológica. Disso decorreria ainda o fato de apresentarem-se especialmente irritados com qualquer sinal de insubordinação, o que no internato em Salzburg é punido rapidamente com um safanão ou humilhação, enquanto nos campos as conseqüências são de conhecimento geral. Para Todorov, salva as proporções, o sentimento de gozo do poder percebido nos guardas dos campos é muito semelhante ao percebido em agentes de certas posições hierárquicas, “casos em que oficiais exigem marcas de submissão para obter

²⁴ “[...] o jovem saído ou fugido de tal instituição ou internato – e não é de outro jovem que falo aqui –, seja ele quem for e independentemente do que venha a se tornar, nada mais será do que alguém humilhado até a morte, uma natureza desesperançada, e portanto *uma natureza irremediavelmente perdida* para o resto da vida, para o resto de uma existência sempre duvidosa, uma criatura arruinada pela sua passagem por tal cárcere educacional na condição prisioneiro, viva ela ainda quantas décadas for, como ou onde viver.” (ORI, 132)

²⁵ “Seguia sentindo medo crescente do Grünkranz, que, onde quer que me encontrasse, chamava meu nome e me dava um safanão sem motivo nenhum: ele aparecia, chamava meu nome e me dava um safanão, como se esse fato, ou seja, o súbito – do ponto de vista dele – aparecimento da minha pessoa, onde quer que fosse, constituísse pretexto natural para me bater.” (ORI, 159)

prazer pessoal” (223), como quando um fiscal tortura mentalmente o contribuinte, ou um guarda de trânsito humilha pedestres. Logo, não seria surpreendente observar comportamento semelhante num diretor de escola, tanto mais por tratar-se de um membro do partido nazista, o qual oferecia estruturas de poder e hierarquia a propiciar tal comportamento, mesmo incentivá-lo. Esse tipo de violência é caracterizada por Levi, não como arbitrariedade, mas como “violência útil” (2004: 91), pois indo além dos casos raros dos sádicos a empregarem violência apenas pelo sofrimento, tal violência visava a um objetivo, ainda que perverso, a saber, mostrar aos demais os limites, impor medo das conseqüências resultantes para quem não obedecesse, ou até mesmo criar no prisioneiro o hábito de mostrar prontamente o número tatuado no braço e assim não atrapalhar o andamento de “cotidianas operações”, tal resultado era obtido por meio de vários socos e bofetadas (LEVI 2000: 26).

O mesmo Levi vê esse tipo de comportamento hostil predominante nos campos como uma extensão da política social militar vigente e presente em todas as instâncias da vida social no *Reich*. Logo, a escola, enquanto instrumento de reprodução das normas vigentes na sociedade, repetiria esses mesmos esquemas, como o próprio Levi reconhece:

Num contexto bem mais amplo, tem-se a impressão de que por toda a Alemanha hitleriana o código e o costume da caserna deviam substituir aqueles tradicionais “burgueses”: a violência insípida do *Drill* havia começado a invadir desde 1934 o campo da educação e se voltava contra o próprio povo alemão. A partir de jornais da época, que tinham conservado uma certa liberdade em termos de crônica e crítica, há notícias de marchas extenuantes impostas a rapazes e a moças, no quadro dos exercícios pré-militares: até cinquenta quilômetros por dia, com mochila às costas, e nenhuma piedade pelos retardatários. Os pais e médicos que ousavam protestar eram ameaçados com punições políticas. (LEVI 2004: 102)

Lembrando que essa educação militar tornara-se obrigatória em todo o território alemão então. Mas o autor inicia o período com a ressalva “num contexto bem mais amplo”, ou seja, as semelhanças existiram, pois o mesmo tipo de política era vigente em todo o território, contudo, não se pode nivelar a situação, pois se um escolar retardatário era certamente punido, no caso de Bernhard, levando safanões de Grünkranz, um retardatário nos campos de concentração era muitas vezes espancado até a morte. Além disso, a educação militar aludida visava a integrar todo um povo: mesmo os mais fracos eram punidos para que se adaptassem e se iguallassem aos outros, não se pretendia excluí-los da sociedade em momento algum. Como cidadão ariano que era, embora não o mencione, Bernhard não corria o risco real de ser excluído, não como os judeus aos quais havia sido vedado acesso à escola numa fase precedente aos campos; havia sim episódios

que dificultavam seu trajeto, mas eram parte de tentativas de integrá-lo no lugar que era visto como seu de direito, enquanto cidadão alemão cristão. Além do quê, o mesmo Levi admite causar irritação aos sobreviventes em geral ouvir pessoas se queixarem de certas “dificuldades”, as quais não são sentidas como tal por esses sobreviventes, os quais costumam retrucar com “Vocês, o que sabem disso? Deveriam passar pelo que passamos” (LEVI 2004: 78).

Voltando às semelhanças na representação do período, até o vocabulário empregado pelo nazista Grünkranz ao se referir aos estudantes do internato é o mesmo usado pelos nazistas ao se referirem aos povos a serem exterminados: enquanto Levi cita o jargão nacional-socialista ao referir-se ao “material humano” (2004: 93) transportado nos vagões em direção aos campos, palavra que em seu texto aparece, inclusive, entre aspas, sinalizando tratar-se de termo oficial, não criação sua, Bernhard diz do diretor que este usava “dieses schwache oder auch nur geschwächte *Menschenmaterial* (Grünkranz) für seine krankhaft-sadistischen Zustände” (UR, 67)²⁶. E o contexto em Bernhard retoma mais que o jargão empregado pelo oficial e membro do partido Grünkranz, mas também as condições de abuso nacional-socialista estão presentes na citação.

Por fim, sair do internato apresenta-se para o autor como tarefa impossível, não tinha para onde fugir, pois ninguém o acolheria na cidade – apesar de ter diversos parentes vivendo em Salzburg –, de forma que o único modo de se livrar desse inferno seria a morte (suicídio) ou o fechamento do internato, o que passa a ser sua esperança (UR, 61), a fuga sendo categoricamente taxada como impossível: “aber auch nur an Flucht zu denken, war sinnlos gewesen, wo die einzige Fluchtmöglichkeit nur die in den Selbstmord gewesen war” (UR, 25)²⁷ – e o autor ainda ressalta que esses suicidas eram vítimas do nacional-socialismo e do totalitarismo. Em Levi fica clara a irritação, ou no mínimo desconforto, causada aos sobreviventes dos campos por meio de perguntas a cerca do motivo pelo qual não haviam fugido, numa situação em que a fuga parecia impossível devido à fraqueza física e mental dos prisioneiros, por não terem para onde fugir, pois, ao contrário de Bernhard, não conheciam ninguém e dificilmente seriam aceitos pelos camponeses, eles também temerosos das conseqüências de tal ato (LEVI 2004: 131s.), ao que conclui: “era normal que pensasse na fuga o prisioneiro novo, sem conhecimento [...]; era raríssimo que esse pensamento passasse pela cabeça dos mais velhos” (133). Além

²⁶ “daquele enfraquecido *material humano* (Grünkranz), na satisfação de suas necessidades doentias e sádicas” (ORI, 160).

²⁷ “Não fazia sentido nem mesmo pensar numa fuga, uma vez que a única possibilidade de fuga estava no suicídio [...]” (ORI, 131).

disso, como era pregado no campo, o único meio de ir para casa era “passando pela chaminé” (LEVI 2000: 72), ou seja, só se sai do campo morto, com a fumaça do forno crematório.

Na descrição da população civil presente em *Die Ursache*, as semelhanças continuam: fome, luta pela sobrevivência, que os torna indiferentes ao sofrimento alheio, “gänzlich unbeeindruckt von den da und dort hör- und sichtbaren Sterbezuständen ihrer Mitmenschen” (UR, 42)²⁸ e ainda: “sie dachten an nichts anderes mehr, als zu überleben, wie, war ihnen schon gleichgültig geworden” (UR, 69)²⁹ – essas são palavras de Bernhard, mas poderiam ser dos sobreviventes apresentados por Todorov, como é perceptível na seguinte citação, palavras de Tadeusz Borowski, ex-prisioneiro de Auschwitz: “Tínhamos nos tornado indiferentes ao sofrimento dos outros; para sobreviver, era necessário pensar apenas em si [...]” (TODOROV 1994: 40) – muitas vezes, acordados à noite pelos sons de um companheiro moribundo, só podiam virar-se de lado na cama e voltar a dormir.

A aparência dos prisioneiros dos campos é sempre descrita como um espetáculo horrível: eram “bonecos sórdidos e miseráveis” (LEVI 2000: 24), um exército de fantasmas usando trapos e se arrastando (33). Em Bernhard os termos empregados novamente são semelhantes: “Diese ganze ausgehungerte und bleiche Todesgesellschaft in den Stollen war von Tag zu Tag und Nacht zu Nacht gespentischer.” (UR, 41)³⁰ Bernhard ainda narra, devido à crise e necessidade, que pessoas eram mortas por possuírem uma mochila ou um pedaço de pão (UR, 103), ao passo que em Levi há diversas passagens semelhantes, como quando apresenta dois prisioneiros trocando socos por causa de batatas quase podres (LEVI 2000: 163), ou ao mencionar que tudo era roubado no campo, logo, o melhor cofre para um pedaço de pão era o próprio estômago (2000: 75).

E na apresentação dos excluídos, no caso, do garoto aleijado e do professor, a proximidade dos registros prossegue. Vejamos as seguintes observações do autor: “[...] habe ich sehen können, *bis zu welchem Grad der Niederträchtigkeit die Verspottung und Verhöhnung und Vernichtung solcher Gesellschafts- oder Gemeinschaftsopfer gehen kann,[...] indem ohne weiteres ein solches Opfer getötet wird*” (UR, 137)³¹, ou ainda “[...]”

²⁸ “[...] muitas vezes indiferentes à morte audível e visível desse ou daquele semelhante.” (ORI, 143)

²⁹ “[...] não pensavam em outra coisa que não fosse sobreviver – de que forma, era-lhas já indiferente.” (ORI, 161)

³⁰ “Toda aquela pálida e faminta comunidade de moribundos nos túneis tornava-se dia após dia, noite após noite, cada vez mais fantasmagórica.” (ORI, 142)

³¹ “pude ver o grau que a vileza, a zombaria, o escárnio, a destruição e a aniquilação dessas vítimas da sociedade ou comunidade são capazes de atingir, sempre o grau extremo, e com muita frequência além dele, quando, sem mais, uma tal vítima é morta.” (ORI, 210)

und es wird von dieser Gesellschaft als Gemeinschaft oder umgekehrt tatsächlich alles auf dem Gebiete der Grausamkeit und Niederträchtigkeit an ihnen probiert, und fast immer so lange probiert, bis diese Opfer getötet sind” (UR, 137)³², conclui então que séculos nada mudaram nesse tocante, pelo contrário, “die Methoden sind verfeinert und dadurch noch fürchterlichere, infamere geworden” (138).³³

É interessante notar como o estilo e o vocabulário utilizados por Bernhard na apresentação do sofrimento das vítimas austríacas, ou seja, cristãos e arianos, sob o regime totalitário e pós-guerra assemelha-se ao utilizado normalmente para descrever as experiências do Holocausto e dos campos, as quais, contudo, estão ausentes da autobiografia do autor. A omissão com relação a tais crimes parece ainda mais curiosa, uma vez que ele acusou constantemente, em obras e entrevistas, sua sociedade e seus contemporâneos de nazistas.

Vale a pena neste ponto confrontar a autobiografia de Bernhard, por exemplo, à da também austríaca Ruth Klüger³⁴. A autora nasceu em 1931, mesmo ano de Bernhard, e viveu na Áustria mais ou menos na mesma época em que aquele vivera, até ser mandada para um campo de concentração. Na Viena de Klüger judeus usam estrelas em seus casacos, não podem se sentar nos trens, e aumenta a cada dia o número de estabelecimentos proibindo a entrada de judeus e cães. Os livros tratam de experiências de pessoas da mesma idade, as quais viveram a mesma época, mas cujo teor dos fatos é bastante divergente, tendo em comum apenas o sofrimento de quem viveu em um regime totalitário, embora em papéis distintos: Klüger como judia, Bernhard como austríaco vindo de uma família ariana e cristã³⁵.

Die Ursache narra a infância do autor a partir de 1943, logo se poderia argumentar que os judeus não estavam mais lá, o que justificaria a omissão, pois o narrador se propõe a permanecer fiel à época narrada. Contra esse argumento, no entanto, opõem-se dois outros: a autobiografia do autor constitui-se de cinco volumes, num deles, *Ein Kind*, é narrado o período anterior a 1943, no qual também não há referências ao assunto. O outro argumento seria o de que se o Holocausto está fora da percepção da criança, o mesmo não se pode dizer do adulto, e aqui vale observar que o autor não se atém a sua ressalva de

³² “a sociedade ou comunidade de fato experimenta nelas toda sorte de crueldades e vilezas, e o faz quase sempre até matá-las.” (ORI, 211)

³³ “os métodos foram aprimorados, tornando-se ainda mais terríveis e infames [...]” (ORI, 211)

³⁴ KLÜGER, Ruth. *weiter leben*, Munique: dtv, 1997.

³⁵ Vale a ressalva de que Klüger cresceu em Viena, na qual Bernhard permaneceu apenas até cerca de três anos de idade, tendo passado a infância predominante no interior, no qual, como será detalhado no capítulo III desta análise, a situação configurava-se de forma um pouco diferente.

apresentar o texto apenas do ponto de vista da criança: a visão do adulto está constantemente presente, estabelecendo relações entre seu presente e o tempo narrado. Sendo assim, tal silêncio é curioso, já que não parece ironia, muito menos tentativa de estabelecer uma equivalência entre as vítimas, como ocorreu no pós-guerra imediato – não há qualquer elemento no texto a sustentar tal afirmação – esse ponto será analisado mais detidamente no capítulo III deste trabalho.

Enquanto adulto, o autor apresenta-se na autobiografia como quem aponta verdades inconvenientes, as quais seus contemporâneos querem esquecer. Nesse ponto a semelhança com os argumentos empregados pelos sobreviventes do Holocausto também é visível: “und kein Mensch weiß, wovon ich rede, wenn ich davon rede, wie überhaupt alle, wie es scheint, ihr Gedächtnis verloren haben, die vielen zerstörten Häuser und getöteten Menschen von damals betreffend, alles vergessen haben oder nichts mehr davon wissen wollen [...] sie reagieren kopfschüttelnd.” (UR, 44)³⁶ Também em *Der Keller* apresenta queixa semelhante, em relação às pessoas em geral e à própria família, a qual não parece interessada em seu relato sobre os horrores do bairro Scherzhauserfeld:

Zu Hause deutete ich an, was ich sah, aber wie immer, wo man Menschen etwas Furchtbares und etwas Entsetzliches und etwas Unmenschliches und etwas ganz und gar Grauenhaftes mitteilt, glaubten sie es nicht, sie wollten es nicht hören und bezeichneneten, wie sie das immer getan hatten, die entsetzliche Wahrheit als Lüge. (KEL, 34s.)³⁷

A afirmação assemelha-se ao pesadelo que Primo Levi diz ter tido constantemente em Auschwitz: após sair do campo, está com a família e quer contar sobre as experiências terríveis vividas, mas “bem me apercebo de que eles não me escutam. Parecem indiferentes; falam entre si de outras coisas, como se eu não estivesse (sic). Minha irmã olha para mim, levanta, e vai embora em silêncio” (LEVI 2000: 60). O sonho é narrado novamente na introdução de *Os afogados e os sobreviventes*, na qual é dito ser comum a vários prisioneiros o sonho de “terem voltado para casa e contado com paixão e alívio seus sofrimentos passados, dirigindo-se a uma pessoa querida, e de não terem crédito ou mesmo nem serem escutados” (LEVI 2004: 10), o que lhes causa profunda angústia, pois como afirma, o sonho deriva de um sentimento reinante no campo entre os prisioneiros e guardas: o de que devido à monstruosidade da experiência, ninguém acreditaria nos

³⁶ “e quando toco no assunto ninguém sabe do que estou falando, todos, ao que parece, sem exceção, perderam a memória das muitas casas destruídas e pessoas mortas, esqueceram tudo ou não querem nem ouvir falar no assunto [...] a reação das pessoas é balançar a cabeça.” (ORI, 144s.)

³⁷ “Em casa eu mencionava o que havia visto, mas, como sempre acontece quando se conta a alguém algo pavoroso, inumano, simplesmente aterrador, ninguém acreditava, não queriam ouvir e, como sempre haviam feito, chamavam a terrível verdade de mentira.” (ORI, 240)

relatos, diriam que só poderia tratar-se de exagero (2004: 9) – a semelhança entre o tom usado em *Der Keller* e o de Levi são impressionantes, apesar da diferença no teor do horror ao qual se referem: imensamente maior no caso do italiano. Para Todorov, infelizmente tal sonho tem uma grande parte de verdade. O gesto de esquiva (e talvez de reprovação) está presente nos dois casos: na irmã que simplesmente vai embora deixando Levi falar sozinho, nos cidadãos de Salzburg que balançam a cabeça sem nada dizer, deixando Bernhard igualmente só. Desse fato Todorov conclui que as pessoas preferem ocupar-se de seus problemas imediatos, de suas próprias feridas e esquecer as antigas, os sobreviventes seriam então símbolo de um passado que se prefere esquecer (cf. TODOROV 1995: 281). Já Bernhard não parece tão compreensível ao comentar o esquecimento de seus contemporâneos, reprova tal comportamento e exorta: “Die Tatsachen sind immer erschreckende, und wir dürfen sie nicht mit unserer krankhaft in jedem ununterbrochen arbeitenden und wohlgenährten Angst vor diesen Tatsachen zudecken [...]” (UR, 23s.)³⁸. Se o tom é semelhante, o alvo da acusação é um pouco diverso: Bernhard lembra a seus contemporâneos as verdades inconvenientes que todos preferem esquecer, os mortos da guerra – mas todos esses mortos são civis austríacos bombardeados ou soldados. Quanto ao resto de sua família, pouco fala da posição deles sobre a política nazista, sendo que sobre a de extermínio não há menção: é dito que o avô era absolutamente contra o nacional-socialismo, o qual fora criticado sempre de forma abstrata, assim como o neto fez ao longo de quase toda sua obra, ou seja, criticado por tirar a independência dos homens, impedir a liberdade de pensamento. Lê-se que seu tio e seu padrasto foram soldados da *Wehrmacht*, ao que tudo indica por obrigação, mas esses fatos são apenas aludidos, permanecem meras indicações. Fica ao leitor então apenas a suposição de que membros da família como a mãe, por exemplo, sobre a qual nada é dito a esse respeito, tratavam do assunto sem grande interesse, como, aliás, grande parte da população camponesa, que estava ocupada com seus próprios problemas, interessada apenas em como essa guerra afetaria na prática seu cotidiano já por si bastante duro.

Pode-se pensar, contudo como Primo Levi, o qual na condição de sobrevivente dos campos, acha sempre digno de interesse tais omissões: ao comentar uma carta recebida de uma jovem bibliotecária da Vestifália, por ocasião da publicação de um de seus livros na Alemanha, o autor diz que a jovem confessa sua culpa por, embora não ter sabido nada sobre os campos na época, ter tratado judeus de forma diferente e nada ter feito por eles.

³⁸ “Os fatos são sempre assustadores, não devemos permitir que o medo doentio deles, vigoroso e em ação constante em cada um de nós, venha a encobri-los [...]” (130).

Levi, intrigado, observa: “Nada diz de seus pais, e é um sintoma: ou sabiam e não falaram com ela; ou não sabiam, e então com eles não haviam falado aqueles que certamente sabiam [...] qualquer um, em suma, que não cobrisse os olhos com as mãos” (2004: 155s.). A indignação do autor dirige-se também para os que nada sabiam, pois para ele não saber era uma opção, diante do número de indícios de que algo monstruoso estava acontecendo. E conclui seu comentário da seguinte forma: “Repito-o: a culpa verdadeira, coletiva geral, de quase todos os alemães de então foi não ter tido a coragem de falar.” (2004: 155) A omissão de Bernhard certamente também é sintomática, mas não se pode afirmar com certeza do quê, embora, como aludido, provavelmente do desinteresse ou ignorância da família na questão, o que, contudo, sob a ótica dos verdadeiros sobreviventes e vítimas dessa guerra, também é algo criticável.

É preciso notar ainda que se Bernhard fala das vítimas austríacas, antes de tudo fala de si mesmo, pois ao apresentar três categorias de vítimas em seu livro, identifica-se com as três: ele é um dos estudantes potencialmente suicidas, é um dos civis nos abrigos antiaéreos e é um dos excluídos da sociedade – chega a dizer que na época do ginásio, era o terceiro de uma aliança com o garoto aleijado e o professor de Geografia –, de modo que o autor configura-se no livro como uma espécie de vítima total.

Perceber a ausência de determinada temática no texto do autor não implica necessariamente em prejuízo para a obra – uma autobiografia opera obviamente por seleção, não sendo possível abordar todos os temas –, trata-se antes de procedimento natural, já esperado para a recepção de um escrito, uma vez que o leitor, em razão de seu conhecimento cultural e das leituras prévias, confronta cada texto que lê com determinadas expectativas, o que necessariamente influencia seu entendimento do texto em questão. O público de Bernhard, após leitura de várias de suas obras, pode criar a expectativa de que o autor trate do nacional-socialismo de forma mais abrangente e incisiva, pois, após acusar repetidas vezes sua sociedade de nazista, dificilmente culpa maior poderia ser alegada que a da participação na política de extermínio. Por outro lado, esse mesmo público está acostumado com o fato de o autor ser um provocador, e muitas vezes apenas insinuar fatos polêmicos, sem abordá-los de forma mais profunda – contudo, aqui não parece haver um jogo intencional com as expectativas do leitor, ou seja, o silêncio não parece algo calculado, visando a produzir determinado efeito, senão uma consequência natural e necessidade do texto e do modo como vê sua época, passada e atual. Seja como for, se parte do público se surpreende com a ausência da questão na obra

do autor, isso decorre não só devido à expectativa criada pelo conhecimento das obras e postura pública do próprio autor, mas também devido à expectativa criada por outro tipo de leitura: a das autobiografias de outros intelectuais que cresceram sob o nacional-socialismo³⁹. Com isso não se espera que jovens de quatorze anos sejam responsabilizados pelo regime totalitário e os eventos relativos a este, contudo, um posicionamento frente ao tema é esperado, e enquanto na autobiografia de Bernhard algumas posições do autor, bem como de alguns membros de sua família estão ausentes ou são apenas insinuadas⁴⁰, a questão é tematizada nas autobiografias de muitos dos intelectuais que viveram no período⁴¹ – na verdade, há sim em Bernhard um posicionamento frente ao tema: a posição do autor presente no texto é de vítima; uma abordagem, contudo, mais ampla da época está ausente de seu texto. Mesmo que grande parte não possa assumir uma culpa individual, afinal, eram adolescentes ao fim da guerra, assumem uma espécie de culpa abstrata e coletiva, partilhando da responsabilidade por pertencerem ao grupo dos considerados, com todas as ressalvas, “culpados”. Esse comportamento, aliás, parece não ser apenas esperado, como às vezes, justa ou injustamente, cobrado, e quando ausente, causa estranheza. Para Todorov, por exemplo, os habitantes dos países totalitários também seriam responsáveis, cúmplices, culpados por vezes não de matar, mas de “manter o silêncio, de repetir fórmulas perigosas, de levantar a mão direita sem nada dizer” (TODOROV 1995: 164). Primo Levi também fala em seus textos da culpa coletiva alemã e de seu pior crime, o de calar-se frente à barbárie (2004: 155), para ele fica a tarefa de tentar compreender os alemães, não só os carrascos, mas os cidadãos médios, os quais “não acreditando, haviam calado, não haviam tido a coragem sutil de nos olhar nos olhos, de nos dar um pedaço de pão, de murmurar uma palavra humana” (LEVI 2004: 144) – e essa palavra humana ainda é esperada pelos sobreviventes dos campos, para os quais é

³⁹ Afirmar isso exigiria uma pesquisa prévia, mas acredito que tal cobrança esteja mais ligada ao leitor estrangeiro, minha posição, aliás, ou ainda ao público de língua alemã nascido no pós-guerra, sendo que aos contemporâneos do autor, e ao próprio Bernhard, a questão se colocava de outra forma: tratar das experiências concretas imediatas vividas por essas pessoas já era bastante difícil, pois perderam familiares, casas, enfrentaram a fome, como nos mostra a crítica anterior referente ao silêncio quanto aos mortos civis e soldados. Falar então do sofrimento de desconhecidos não era uma das prioridades.

⁴⁰ Quando se fala na ausência de certos posicionamentos de Bernhard, refere-se aqui especialmente ao silêncio na obra factual do autor sobre a política anti-semita e de extermínio vigente, bem como o anti-semitismo ainda visível na Áustria do pós-guerra, temas certamente pertinentes, como mostra a própria obra ficcional do autor, na qual tais temas são mais amplamente abordados, como será discutido no terceiro capítulo deste trabalho.

⁴¹ Cf. por exemplo: Christa Wolf: *Kindheitsmuster* (1976), Günter de Bruyn: *Zwischen Bilanz. Eine Jugend in Berlin* (1990), Günter Grass: *Beim Häuten der Zwiebel* (2007), Joachim Fest: *Ich nicht* (2006), Ludwig Harig: *Weh dem, der aus der Reihe tanzt* (1990). É preciso notar, contudo, que se trata de autores vivendo e escrevendo na Alemanha, o caso austríaco era um pouco diferente, como se verá posteriormente.

quase insuportável quando alemães arianos falam de seus sofrimentos, devido à desproporção das experiências vividas por uns e por outros.

Nas autobiografias dos intelectuais, cuja infância e adolescência transcorreram sob o nacional-socialismo é apresentada ao leitor uma identidade que mostra a consciência de pertencer ao grupo dos (potencias) aniquiladores, não dos aniquilados – e essa consciência parece ausente do texto de Bernhard. Esses autores, ao apresentarem suas dificuldades no período, pois muitos, como Bernhard, também foram de certo modo vítimas do regime, não o fazem usando vocabulário e estilo do grupo dos aniquilados, o que poderia ser visto pelos sobreviventes da barbárie até mesmo como provocação.

É comum haver ainda nas autobiografias de muitos desses autores, justamente decorrente do fato de colocarem-se como integrantes do grupo dos “criminosos”, uma distância entre o eu narrado e o eu narrador, o adulto marcando uma cisão, repreendendo o jovem que fora, como, por exemplo, o faz Christa Wolf em seu *Kindheitsmuster* (1976)⁴². A autora apresenta um quadro muito detalhado da época e da jovem que fora então, há uma franqueza radical no relato, na apresentação das próprias lembranças e na das pessoas a sua volta, o que é feito por vezes de forma bastante indiscreta – como se verá, Bernhard, ao contrário, é muito cauteloso na exposição de sua família. Wolf faz uma tentativa bastante incisiva de tentar compreender como se deu o processo de entrar e pertencer a uma organização ligada ao partido nacional-socialista: o desejo de integrar a *BdM*, uma espécie de *Hitler Jugend* para garotas, ia mesmo contra a vontade da mãe, e, ao contrário de Bernhard, o qual se declara totalmente imunizado pelo avô contra a doença que foi o nacional-socialismo, Wolf confessa: “Ganz sicher ist Nelly alles anderes als unberührt davon geblieben” (WOLF 1994: 278)⁴³. Pode-se notar claramente uma espécie de vergonha e censura da adulta em relação à jovem ao comentar a perda num incêndio de um diário mantido durante o período, diário que, segundo a mãe da autora, teria liquidado a família, caso tivesse sido encontrado pelos russos, devido às bobagens nazistas nele contidas (WOLF 1994: 290). E segundo a narradora do texto: “doch du hast es nicht über dich gebracht, die Vernichtung dieses unersetzlichen, aber gewiß entlarvenden Dokumentes

⁴² Wolf escreve sua autobiografia alternando entre primeira, segunda e terceira pessoa, numa construção literária altamente artística e complexa. As memórias da infância e adolescência são apresentadas por meio da personagem Nelly, e apesar de os nomes contidos na obra serem diferentes dos reais – no caso de si e da família –, os fatos narrados são autobiográficos. Pode-se pensar que o uso do nome “Nelly”, além de preservar a identidade da autora e dos familiares na Alemanha Oriental, também ajuda, como vê Wagner-Egelhaaf (2000: 195), a criar uma personagem para nela mostrar, não só a infância individual, mas também o modelo de infância comum a seus contemporâneos.

⁴³ “Com toda certeza Nelly não saiu ileso dessa experiência” (WOLF 1994: 278).

wirklich zu bedauern” (290)⁴⁴. O fato de a adulta admitir não lamentar verdadeiramente a perda de tal documento, o qual a colocaria diretamente em contato com suas antigas convicções, parece indicar a vergonha dessas mesmas convicções aí contidas.

A necessidade do uso da terceira pessoa no texto de Wolf como forma, muito adequada, de marcar distância das idéias de então, torna-se especialmente clara em passagens como a seguinte: “So lange sitzt Nelly abends vor ihrem Tagebuch an der Schmalseite des Tisches und legt [...] ihren Entschluß schriftlich nieder, dem Führer auch in schweren Zeiten unverbrüchliche Treue zu bewahren” (WOLF 1994: 386)⁴⁵. Aparentemente Bernhard também pertencera à versão masculina da associação, a Juventude Hitlerista, fato que pode passar despercebido ao leitor, por ser apenas aludido na seguinte passagem “[...] noch waren wir an den Sonntagen verpflichtet, die HJ-Uniform anzuziehen und die HJ-Lieder zu singen” (UR, 63)⁴⁶ – retomando a questão da ausência no texto de um reconhecimento como integrante do grupo dos perpetradores, Bernhard também desconsidera o fato de que na Juventude Hitlerista os meninos eram treinados para entrar na vida militar: dali sairiam, caso a guerra não houvesse acabado, alguns dos SS que trabalhariam nos campos, por exemplo e não havia nenhuma garantia, além de sua enorme confiança na própria integridade, de que o autor não tivesse de integrar os exércitos ou mesmo tivesse de tomar parte em algum trabalho burocrático, mas não menos fatal, em um escritório do partido, afinal, nada nele o condicionava de antemão a tornar-se vítima do regime.

As exceções não devem nunca servir de parâmetro, mas apenas a título de curiosidade, não faltam exemplos de pessoas que conseguiram burlar a regra, de pais bem sucedidos em impedir que os filhos participassem de tais organizações, como o caso de Günter de Bruyn contado em sua autobiografia *Zwischenbilanz. Eine Jugend in Berlin*, cujos pais o impediram de participar da Juventude Hitlerista. Sobre a entrada de Bernhard na *Hitlerjugend* ou sobre a reação da família frente ao fato nada sabemos, o episódio é apenas aludido na citação apresentada, na qual nem o nome da organização é mencionado, ficando restrito a uma sigla, embora certamente transparente ao público. Vale a ressalva, contudo, de que a partir de certo momento se tornou obrigatória a participação em tais

⁴⁴ “mas você não é capaz de lamentar realmente a destruição desse documento insubstituível, mas certamente revelador” (WOLF 1994: 290).

⁴⁵ “À noite Nelly senta-se longamente do lado estreito da mesa diante de seu diário e coloca [...] no papel sua decisão de, ainda em tempos difíceis, permanecer firmemente fiel ao *Führer*” (WOLF 1994: 386).

⁴⁶ “ainda éramos obrigados a vestir o uniforme e cantar as canções da Juventude Hitlerista aos domingos.” (ORI, 157)

organizações, e quem não cumprisse com tal obrigação era normalmente severamente punido: desde 1936 havia uma lei que obrigava todos os jovens a receberem educação na Juventude Hitlerista, sendo que em 1939 a lei tornara-se mais severa, prevendo como punição aos pais que não aceitassem a JH terem seus filhos levados, ou que os filhos fossem expulsos do colégio. Depoimentos como os de Henry Metelmann (cf. BARTOLETTI 2006: 37) dão uma boa idéia da situação: “Meu pai não gostava que eu participasse do que ele chamava de Peste Marrom. Mas concordou porque achava insensato discordar”. O depoimento torna também mais compreensível, por exemplo, a posição do avô de Bernhard sobre a organização, opinião ausente em *Die Ursache* – podendo, contudo, ser deduzida da posição do avô de crítico da política vigente – mas de certa forma presente em *Ein Kind*, publicado sete anos depois. A citação refere-se na verdade à *Jungvolk*, instituição um grau anterior à Juventude Hitlerista, mas também de caráter obrigatório: “Der Großvater fand das Jungvolk grauenhaft, *aber Du mußt hingehen, es ist mein innigster Wunsch, sagte er, wenn es dich auch die größte Überwindung kostet*” (KIND: 128)⁴⁷. É dito ainda que a família implorara para que ele participasse da *Jungvolk*, ainda que odiada, sem dizer por que, mas provavelmente por medo das punições decorrentes da recusa – o avô já havia sido preso por ouvir transmissões radiofônicas proibidas, um segundo delito complicaria muito a situação da família. Além disso, vale notar, ao falar da *Jungvolk* em *Ein Kind*, o autor usa o episódio para acentuar a continuidade de caráter existente entre o que é e o que foi, pois já nessa ocasião apresenta-se como alguém (embora com cerca de apenas sete anos) que tem aversão à massa, daí vindo seu ódio frente à organização – sobre as continuidades na personalidade de Bernhard apresentadas em sua autobiografia, será discutido mais a frente.

Esses fatos não afetam – e não deveriam mesmo fazê-lo – a imagem apresentada por Bernhard de alguém desvinculado da mentalidade de sua época. Diz mesmo que, graças à educação recebida dos avós, “war ich [...] niemals auch in die Gefahr einer solchen Charakter- und Geistesschwäche gekommen” (UR, 98)⁴⁸. A memória autobiográfica, essa é a opinião corrente nas pesquisas sobre o tema atualmente, não é uma cópia da realidade, mas reconstrução: a lembrança é sempre reconstruída para ser compatível com a auto-imagem que o indivíduo que recorda tem de si, bem como essas lembranças geralmente são revestidas de significado, a fim de justificar e explicar suas

⁴⁷ “Meu avô achava a tal *Jungvolk* pavorosa, *mas você precisa participar, é meu desejo mais profundo*, disse ele, *ainda que isso custe tanto a você*” (ORI, 89).

⁴⁸ “nunca corri sequer risco de incorrer numa tal fraqueza de caráter e espírito [...]” (ORI, 184).

ações para si mesmo e para o outro. No caso de Bernhard fica claro que a autobiografia surge para mostrar a seu público de onde vem toda a queixa do autor, porque este assume a posição de crítico e *outsider*, de modo que a resposta vem na forma de apresentar-se como vítima da sociedade e suas instituições, como um excluído desde a infância por uma sociedade opressora, restando ao adulto apenas o papel do crítico incômodo e não o de quem teria algo a confessar. Como se percebe no tom do texto, o sofrimento pessoal é de tal ordem que, por um lado lhe permite com certo orgulho mostrar como apesar de todas as adversidades tornou-se o escritor bem sucedido, salvou-se a tempo e completamente só, sobreviveu e tornou-se cada vez mais forte: “war ich [...] vollkommen auf mich und gegen alles gestellt, stark und stärker geworden” (UR, 107s.)⁴⁹. Por outro lado, a opressão é tão grande que só há espaço para tematizar a própria experiência, e a ausência de distinção entre o eu-narrado e o eu-narrador, anteriormente mencionada, acentua o fato de esse passado ser na verdade muito presente e não superado: o que se vê é um indivíduo atormentado por um passado terrível que parece não acabar, o atinge diretamente no cotidiano, de modo que o autor, apesar dos cerca de trinta anos separando-o de sua matéria, parece não ter a distância necessária para tratar de outras questões, fazer um balanço da época ou incluir outras vítimas em seu texto: a crítica objetivada em sua autobiografia é de outra ordem. Aliás, apresentar-se como vítima é na verdade bastante compreensível, tendo em vista o teor da matéria narrada. O ódio desde a infância com relação aos nazistas e ao partido não é só abstrato, embora a crítica apresentada muitas vezes o seja, quer dizer, decorrente da integridade moral do autor, mas este também apresenta razões bem concretas para a queixa: em *Die Ursache* é relatado um episódio no qual o avô do autor é preso e levado a um campo de prisioneiros controlado pela SS, após um vizinho tê-lo denunciado por ouvir uma rádio suíça, já que na época qualquer mídia não oficial, ou seja, não pertencente ao partido, era proibida. O episódio mostra-se decisivo para o autor, que retorna ao mesmo diversas vezes em sua obra, inclusive em *Auslöschung*, como se verá em análise posterior.

Se, como relatado, o autor ouvia essas transmissões freqüentemente na casa do avô, é mesmo possível que já de criança tenha tido uma compreensão mais ampla dos fatos então ocorridos, ou ao menos mais ampla que a da média dos cidadãos da região, os quais só tinham acesso às notícias veiculadas pelo *Reich*. Não só com relação ao nacional-socialismo, há também relato de fatos pessoais a justificar certas posições: o episódio

⁴⁹ “eu, sozinho e contra todos, acabei por me tornar cada vez mais forte [...]” (ORI, 191).

dramático da morte do avô, cujo cadáver permaneceu insepulto dias, pois por não ser casado oficialmente com a avó do autor não era aceito em nenhum cemitério católico, é muito elucidativo para a aversão de Bernhard frente à Igreja católica e ao Estado austríaco, o qual permitiu tal absurdo. Por si só isso já seria motivo suficiente para crítica, o autor, contudo, não se detém somente nisso, apenas menciona este como um entre muitos dos crimes permitidos em uma estrutura social problemática. Os episódios são exemplares para o exposto, não são, contudo, apontados como a causa primeira das posições defendidas.

Resta agora ver como os fatos apresentados e a perspectiva escolhida para o relato das experiências da juventude se refletem na estrutura do texto e em suas escolhas formais.

Forma como mediação da cisão eu - mundo

Se na maioria dos textos autobiográficos é bem visível a tensão entre o eu-narrado e o eu-narrador, no caso de Bernhard essa tensão estrutural inerente ao gênero não é tão marcada, sendo quase que substituída por outra de ordem temática: eu-vítima contra o mundo católico-nacional-socialista, o que pode ser percebido pelo escasso uso que o autor faz da terceira pessoa do singular referindo-se a si próprio, um recurso comum em autobiografias para marcar distância entre o eu atual e a criança, a qual constitui o centro da matéria narrada⁵⁰.

O autor inicia seu texto valendo-se da terceira pessoa, simulando uma situação narrativa heterodiegética, o que parece bastante apropriado se pensarmos que se trata do primeiro volume de um ciclo, ou seja, a primeira tentativa de confronto direto com o passado, logo, o uso da terceira pessoa que desaparece gradativamente produziria no leitor a sensação de que o autor se aproxima aos poucos de seu passado, e ao ganhar confiança e sentir-se em terreno seguro, está pronto para dizer “eu” e assim sinalizar a unidade com a criança do texto. Vejamos mais detidamente como isso é feito.

Já nas primeiras linhas, após descrever a cidade de Salzburg e toda opressão e angústia por ela causadas, o autor fala de seus muros gélidos, odiados pelo estudante e aprendiz que

⁵⁰ Segundo Lejeune (1975: 17), o uso da terceira pessoa não compromete de forma alguma o gênero autobiográfico, podendo haver autobiografias inteiramente escritas na terceira pessoa, como a de César, cujo efeito do recurso seria mostrar orgulho e poder. O mais comum, contudo, é que esta seja utilizada apenas em alguns momentos, a fim de produzir um determinado efeito: distância irônica, pudica, incerteza quanto à própria identidade, etc. Em Christa Wolf, por exemplo, a segunda pessoa surge ao narrar a infância, a fim de mostrar a distância da adulta em relação à criança que um dia fora e que nunca voltará a ser.

fora na cidade trinta anos antes – “der ich vor dreißig Jahren in dieser Stadt gewesen bin” (UR, 7). Esta é a primeira referência a um sujeito no texto e é feita na primeira pessoa, assegurando ao leitor a identidade entre o narrador e o autor, cujo nome está na capa do livro, estabelecendo de certa forma no texto o pacto autobiográfico, para usar os termos de Lejeune. No entanto, a frase seguinte já apresenta um sujeito expresso na terceira pessoa, de forma bastante genérica, o qual pode ser identificado com o autor ou com outro estudante qualquer, na falta de indícios, o leitor supõe ainda tratar-se do próprio Bernhard, hipótese confirmada com o prosseguimento da leitura e com a referência ao escrito que se tem em mãos:

Der in dieser Stadt nach dem Wunsche seiner Erziehungsberechtigten, aber gegen seinen eigenen Willen Aufgewachsene [...], hat eine [...], für seine ganze Existenz zunehmend entscheidende, furchtbare Erinnerung an die Stadt und an die Existenzumstände in dieser Stadt, keine andere. Verleumdung, Lüge, Heuchlei entgegen, muß er sich während der Niederschrift dieser Andeutung sagen, daß diese Stadt, die sein ganzes Wesen durchsetzt und seinen Verstand bestimmt hat, ihm immer und vor allem in Kindheit und Jugend, in der zwei Jahrzehnte in ihr durchexistierten und durchexerzierten Verzweiflungs- als Reifezeit, eine mehr den Geist und das Gemüt verletzende, ja immer nur Geist und Gemüt mißhandelnde gewesen ist [...]. (8s.)⁵¹

O trecho citado mostra como o autor opera, indo do genérico para o específico – o procedimento, como se verá, é parte de sua técnica. Esta passagem, por estar localizada bem no início do livro, é fundamental para o estabelecimento do “pacto autobiográfico”, ou seja, orientar a leitura do texto como uma autobiografia, com todas as conseqüências daí decorrentes, pois a referência ao texto, do qual o narrador é autor, ajuda a estabelecer a identidade entre autor, narrador e personagem. Pode-se ainda destacar na passagem citada, que a referência ao texto escrito e ao momento da escrita também é feita, curiosamente, na terceira pessoa (“muß er sich während der Niederschrift dieser Andeutung sagen”): trata-se de um dos poucos momentos na obra em que o autor refere-se a si próprio enquanto escritor adulto na terceira pessoa – o uso marca normalmente neste texto distância do jovem dependente dos familiares, o qual foi para Salzburg por decisão desses, logo, ainda não possuía a autonomia do adulto. O processo incomum, pois só ocorre mais uma única vez, como será analisado posteriormente, aumenta nessa passagem a proximidade entre adulto e criança no tocante ao sofrimento e angústia causados pela cidade e as conseqüências daí

⁵¹ “Aquele que cresceu ali, segundo o desejo dos encarregados por sua formação, mas contra a própria vontade, [...] tem da cidade e das circunstâncias de sua vida ali uma lembrança nada menos que terrível, [...] de todo modo fatídica e crescentemente determinante na totalidade de sua existência. Contrariando toda calúnia, mentira e hipocrisia, é necessário que diga a si próprio, 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 viveu e exercitou o desespero como amadurecimento, uma cidade a lhe ferir a mente e a alma, sim, sempre a lhe maltratar mente e alma [...]” (ORI, 120).

resultantes, ou seja, o fato de sua personalidade ter sido totalmente impregnada pela cidade, fato que permaneceu inalterado apesar dos trinta anos a separarem as experiências relatadas do momento do relato, e que seriam responsáveis pela infelicidade ainda sentida. O uso da terceira pessoa como feito aqui permite a Bernhard analisar lado a lado, e de forma distanciada, logo, numa tentativa de maior objetividade, o que foi e o que é, mostrando quão próximos estão os dois estados de espírito descritos, tudo muito coerente com a proposta do livro de mostrar como a essência das coisas se mantém inalterada em sua cidade.

Após breve aparecimento da primeira pessoa, do “eu” a inaugurar o texto, como citado acima, a terceira pessoa persistirá nas dez páginas iniciais de forma predominante, mas não isolada, sempre mesclada à primeira, a qual vai dominar o restante da obra. Na primeira parte do livro, contudo, há ainda algumas outras poucas ocasiões, além do início, em que a terceira pessoa retorna – sempre se referindo à criança – e mesmo seu uso sendo esporádico ele merece ser analisado, pois surge nos raros momentos em que o autor vê necessidade de marcar certa distância da criança que fora.

Nos primeiros usos isso ocorre para sinalizar como a cidade é nociva e ameaçadora especialmente para o jovem, o que não significa que a situação tenha sido alterada ou se tornado indiferente para o adulto Bernhard – como, aliás, parece sinalizar o aparecimento da terceira pessoa referindo-se ao adulto apresentado anteriormente –, mas que o estado reinante na cidade era especialmente opressor para a sensibilidade aguda do jovem, enquanto o adulto, senhor de si, conseguiria lidar melhor com os fatos: “aber was ich heute ohne weiteres ertragen kann und ohne weiteres ignorieren kann, habe ich in diesen Lern- und Studierjahren nicht ertragen und ignorieren können [...]” (UR, 60)⁵². Na segunda parte do livro não faz uso de tal recurso, mostrando já ter se adaptado à situação, a aversão continua, mas o pavor desaparece, sendo mesmo possível para o adolescente enxergar o pavor nos outros, nos novatos, enquanto ele já se caracteriza como experiente: “aber die neu ins Internat Eintretenen hatten *jetzt die größte Angst*, ich hatte mich mit diesem sadistischen Züchtigungsritual abgefunden gehabt [...]” (UR, 96)⁵³.

Sobre a alternância de pessoas gramaticais na narrativa, observemos ainda a seguinte passagem:

⁵² “Mas o que hoje posso suportar e ignorar sem maiores dificuldades eu não era capaz de suportar e ignorar em meus anos de aprendizado e estudo [...]” (ORI, 155).

⁵³ “os recém-chegados ao internato eram os que tinham *agora o medo maior*, eu já havia tido de me arranjar com aquele ritual punitivo sádico [...]” (ORI, 181).

Der Knabe, der alle diese zum Teil sehr wohlhabenden Verwandten nacheinander einmal besucht hatte an der Hand der Großmutter zu allen möglichen familiären Gelegenheiten, hatte diese Leute wahrscheinlich gleich vollkommen durchschaut gehabt und ganz richtig reagiert, er besuchte sie nicht mehr [...]. (53s.)⁵⁴

Quando criança o autor ainda visitava os parentes com a avó, na esperança de obter ajuda e apoio da família, mas logo teve de perceber que estava só, não podia contar com ninguém. A terceira pessoa neste caso marca distância do comportamento ingênuo da criança, dependente, ainda guiada pela avó, mas já vislumbrando a verdade, reagindo da forma certa ao abandonar os parentes falsos – aqui já se desenha a relação de unidade entre adulto e criança, a qual será discutida mais detalhadamente à frente. Por outro lado, o uso da terceira pessoa aliada à expressão “provavelmente” (*wahrscheinlich*) cria um efeito bastante inusitado: parece que o autor fala não de si, mas de uma personagem, cuja vida íntima não lhe é acessível, por isso precisa inferir o que se passava com ela a partir dos dados externos que analisa, ou então nesse ponto sua memória não se apresenta tão confiável para que possa precisar o momento da mudança de comportamento em relação aos parentes, mas como supõe de si, em concordância com o modo como vê sua personalidade, deve ter percebido imediatamente a realidade – o que corrobora o fato, como ficará explícito mais a frente, de que o autor não apresenta em seu texto um desenvolvimento significativo de sua personalidade, um desenvolvimento adquirido pelas experiências relatadas, o que cresce é seu conhecimento de mundo, da História, o que lhe permite integrar e analisar as experiências, mas a perspicácia e o senso do que é certo e errado já estavam lá.

Um último exemplo do recurso aqui exposto dá-se numa passagem em que fala do avô, amado acima de tudo e seu grande mentor intelectual, quem o criou de fato e justamente quem o enviou ao odiado internato em Salzburg:

Daß er in das Internat hereingekommen ist zum Zwecke seiner Zerstörung, ja Vernichtung, [...] war ihm, dem bis dahin gutgläubigen Zögling, bald klar gewesen, und er hatte vor allem seinen Großvater als seinen Erziehungsberechtigten [...] nicht verstehen können, heute weiß ich, daß mein Großvater keine andere Wahl hatte, als mich in das Internat in der Schrannengasse und also als Vorbereitung auf das Gymnasium in die Andräschule als Hauptschule zu geben [...]. (24)⁵⁵

⁵⁴ “O garoto que, de mão dada com a avó, outrora visitava todos aqueles parentes, um após o outro, a cada evento familiar que se apresentasse, parentes em parte muito bem de vida, provavelmente percebeu de imediato quem eram e reagiu com acerto, nunca mais os visitou [...]” (ORI, 151).

⁵⁵ “Que o propósito da ida dele para o internato foi sua destruição, seu aniquilamento, [...] isso logo ficou claro para ele, até então munido de boa fé, ainda que incapaz de entender sobretudo a atitude do avô, responsável direto por sua educação [...]; hoje sei que meu avô não teve escolha senão me mandar para o internato na Schrannengasse e depois, como preparação para o ginásio, para a Andräschule [...]” (ORI, 131).

O tom inicial é bastante duro e sinaliza a perplexidade do jovem diante da atitude do avô. O uso da terceira pessoa no trecho citado, aliado ao retorno à primeira nas últimas linhas, indica, contudo, solidariedade e aprovação à figura estimada, além da compreensão da intenção do avô – frequentar o ginásio como única forma de garantir acesso ao ensino superior, de acordo com o sistema educacional ainda vigente na Áustria e Alemanha. Assim sendo, a terceira pessoa aqui não marca distanciamento ou mudança de opinião, pois a verdade do sistema educacional por trás das aparências é imediatamente detectada tanto pelo autor adulto quanto pelo jovem da narração, logo, mais uma vez não existiria, ao menos no modo como Bernhard apresenta os fatos, um desenvolvimento significativo das capacidades cognitivas entre o que foi e o que é: salta aos olhos antes a forma como a personalidade do autor destaca-se da de seus contemporâneos, isso já na infância – lembrar o episódio citado anteriormente de como a criança encarava a *Jungvolk* e as massas em *Ein Kind*. E também do ponto de vista moral e ético ambos são bastante semelhantes e irrepreensíveis. As posições morais e críticas, os valores do adulto, tudo isso é reconhecível e muito bem delineado na criança e no adolescente, ainda que estes não tenham a coragem e segurança para imporem-se frente à sociedade, como o adulto está apto a fazer. Além disso, não é mostrado como esse caráter e atitudes éticas são desenvolvidos e moldados por meio de experiências, pois já estavam de certa forma lá; no máximo se diz que muito foi aprendido com o avô, o grande professor de Bernhard – as poucas mudanças de posição mencionadas viriam não de uma mudança pessoal, mas do fato geral aludido pelo autor de que os jovens são sempre muito mais sensíveis que os adultos, de modo que ao adulto é mais fácil suportar certas coisas. Assim, sua autobiografia não aparece como o trajeto do desenvolvimento de uma personalidade, este fato não pode ser acompanhado: o que vemos é um narrador adulto no centro do texto interpretando sua história. O ciclo autobiográfico apresenta várias crises, mas como ressalta Theisen (in VILLINGER 2002: 257) as crises não são sentidas como momentos de esclarecimento, progresso ou desenvolvimento da formação: a reação à crise é sempre um sentimento estilizado de grandeza, força da alma, ou seja, de uma crise para outra não há uma mudança significativas, só a comprovação do valor pessoal. A autora comenta ainda que o autor não seria capaz de desligar-se de si para descrever a si mesmo quando criança, o que faz no texto é um cruzamento de passado e presente para ressaltar a não diferenciação dos dois tempos, o que seria visível mesmo na sintaxe escolhida: “Assim Bernhard utiliza de certo modo as conjunções ‘por um lado – por outro lado’ de forma sintática, não semântica como indicadoras de uma não diferenciação e com isso produz uma série de listas, que

clandestinamente transformam o diferente em igual” (in VILLINGER 2002: 247)⁵⁶. Ainda nesse sentido de técnica de nivelamento e indiferenciação, a autora recomenda entender-se o final do volume *Der Keller*, no qual é narrado o encontro fortuito do adulto Bernhard com um morador do conjunto habitacional Scherzhauserfeld. O encontro parece indicar a presença ou retorno do passado no presente, no mesmo estilo do pregado constantemente em *Die Ursache*, e a lição daí tirada é que tudo é indiferente e equivalente: “Mein besonderes Kennzeichen heute ist die Gleichgültigkeit, und es ist das Bewußtsein der Gleichwertigkeit alle dessen, das jemals gewesen ist und das ist und das sein wird.” (KEL, 141s.)⁵⁷

Assim como o autor não sente uma diferença real entre sua época e a narrada, a única diferença entre adulto e criança evidenciada no uso feito das pessoas gramaticais seria a compreensão, posterior, da atitude do avô, em relação à qual o jovem ainda não tinha a distância necessária para reconhecer seu propósito, poupando assim a imagem deste, o qual sai ileso das críticas. Aliás, em *Die Ursache*, não só a figura do avô é poupada, mas toda a família do autor, especialmente a mãe, com a qual sempre teve uma relação difícil – somente em seu último escrito autobiográfico, *Ein Kind*, de 1982, Bernhard é capaz de abordar sua relação com a mãe de forma mais direta, quando descobrimos tratar-se de mãe solteira, a qual sempre teve dificuldades em aceitar a criança e não escondia sua repulsa: os insultos que não podia dirigir ao amante que a abandonou eram dirigidos ao filho. Em *Die Ursache* o autor apenas admite ainda não estar preparado para tratar da relação com a mãe, de quem diz ter sido uma mulher maravilhosa (“diese wunderbare Frau”, UR, 116), com a qual teve uma relação difícil e “*deren Wesen zu beschreiben ich heute noch nicht die Fähigkeit habe*” (UR, 115s., itálicos do autor)⁵⁸. Em *Der Atem* de 1978 afirma novamente não ser o momento de esclarecer o porquê da relação difícil, distanciada e até hostil com a mãe, não está pronto para tal, “die Ursachen wären noch einmal zu untersuchen, aber das führte an dieser Stelle zu weit und wäre in jedem Falle heute noch zu früh [...]” (ATEM, 76)⁵⁹. Já um quadro mais crítico do avô de Bernhard pode ser conferido em *Der Keller*, no qual lemos que Johannes Freumbichler era uma figura tirânica, especialmente com as mulheres da casa, as quais o sustentavam financeiramente, já que nunca conseguiu ser bem sucedido na profissão de escritor. Além

⁵⁶ “So verwendet Bernhard etwa die Konjunktionen ‘einerseits – andererseits’ syntaktisch und nicht semantisch als Indikator einer Unterscheidung und generiert damit reihende Auflistungen, die Unterschiedenes unter der Hand in Gleiches transformieren” (in Villinger 2002: 247).

⁵⁷ “Minha principal característica hoje é a *indiferença*, ou seja, a consciência da *equivalência* entre tudo que passou, tudo que é e tudo que será.” (ORI, 316)

⁵⁸ “*um ser que ainda hoje não tenho a capacidade de descrever*” (ORI, 196).

⁵⁹ “cujas causas precisariam ser reavaliadas – algo, que aqui, se estenderia demais e, de todo modo, seria ainda hoje precipitado [...]” (ORI, 386).

disso, a família era constantemente chantageada pelas ameaças de suicídio do avô. Novamente aqui se vê a diferença entre *Die Ursache* enquanto volume inaugural, no qual Bernhard começa a aproximação pública com o passado, mas parece não estar ainda totalmente confortável para abordar certos assuntos, e o restante da autobiografia, quando, passada a tensão da estréia, há uma abordagem mais direta e ampla de certos aspectos pessoais, um quadro mais completo da família do autor e das relações estabelecidas entre seus membros. É visível ainda o abandono da distância marcada pelo uso da terceira pessoa gramatical, sinalizando maior familiaridade com o procedimento, que o autor sente-se mais confortável com a exposição ou mais próximo afetivamente do passado narrado.

Eva Marquardt (1990: 135) observa muito bem que a palavra a abrir o ciclo autobiográfico do autor é “*die Stadt*”, enquanto a maioria das autobiografias inicia-se com considerações sobre pai ou mãe. A autora vai além, percebendo uma transferência da queixa aos pais à crítica contra a cidade de Salzburg, caracterizada inclusive como paisagem materna e paterna (“*Mutter- und Vaterlandschaft*”, UR, 10). A hipótese parece bastante plausível, no entanto seria simplista reduzir o ataque à cidade apenas a uma forma velada de ataque aos pais, levando-se em conta as descrições das condições de vida em Salzburg e o restante da obra do autor, dentro da qual o ataque à pátria se insere de modo muito coerente. Talvez fosse melhor ver a agressão a Salzburg de forma mais abrangente, como um ataque ao complexo de origem em geral, ao seu *Herkunftskomplex*, termo presente na autobiografia ficcional *Auslöschung*, mas que serve muito bem para designar o complexo temático central na obra do autor, ficcional ou não. De qualquer modo, os ataques feitos à família no livro são bem abstratos, na forma de acusação aos “genitores”, como se lê no começo da segunda parte, esta, à semelhança do início da primeira, também iniciada com um ataque de caráter abstrato e generalizante: o termo escolhido é bastante genérico, o qual pode até trazer dúvidas ao leitor de se os genitores do autor estão incluídos na queixa.

Outro exemplo do uso da terceira pessoa indicando a distância entre jovem e adulto, sinalizando o desconhecimento e ignorância da criança, pode ser conferido na seguinte passagem:

Er hat später, wenn ihm die Schuhkammer zu Bewußtsein gekommen ist, sehr oft gedacht, ob es nicht besser gewesen wäre, in dieser Schuhkammer seine Existenz abzuschließen, seine ganze Zukunft, gleich, was ihr Inhalt war, mit dem Selbstmord zu liquidieren, wenn er den Mut dazu gehabt hätte, als diese alles

in allem auf jeden Fall vollkommen fragwürdige Existenz, deren Inhalt mir jetzt bekannt ist, über Jahrzehnte fortzusetzen. (17s.)⁶⁰

Aqui se vê o desamparo do jovem adolescente potencialmente suicida diante de um futuro incerto, o qual é conhecido do narrador autobiográfico que tem nesse sentido uma posição privilegiada por narrar de forma retrospectiva, logo, tem mais condições de analisar e julgar a situação. Não há qualquer julgamento a respeito desse futuro duvidoso, ou seja, a vida de Bernhard até tornar-se escritor e narrar suas memórias em *Die Ursache*, o autor não comenta se a opção pelo não suicídio foi a melhor em seu caso, isso fica em suspenso, mas o que se sabe é que ele toma uma posição solidária ao lado dos suicidas, assumindo inclusive um discurso inverso ao ouvido normalmente: se o senso comum coloca o suicida como fraco por não ter forças suficientes para resistir às dificuldades, o autor inverte essa posição e coloca a si mesmo como o fraco demais (*zu schwach*), justamente por não ter tido a coragem necessária para matar-se (UR, 18); continuar vivendo é aqui a opção que resta ao fraco, não uma escolha consciente e sinal de uma vontade e caráter excepcionais, como é o caso em seu terceiro volume autobiográfico *Der Atem*, no qual, contrariando todas as expectativas que davam sua morte como certa, o autor decide viver. Em *Die Ursache*, os outros, os suicidas, é que seriam os corajosos, possuidores de firmeza de caráter para cometer o ato. Com essa inversão do discurso corrente o autor solidariza com seus colegas mortos, inocentes que sucumbiram diante de condições sociais deploráveis e reforça seu sofrimento, ao colocar o suicídio como alternativa mais viável diante da situação deplorável na qual ele e seus colegas viveram.

O uso da terceira pessoa do singular referindo-se a si mesmo está concentrado na primeira parte do livro, estando ausente na segunda parte, apenas com uma exceção significativa, quando o autor designa-se a si próprio enquanto adulto sem usar a primeira pessoa gramatical: “Und das hier sind Andeutungen von fortwährenden und den, der das notiert, immer und in seiner ganzen Existenz wenigstens irritierenden, ihn nicht ruhen lassenden gedachten Gedanken und Empfindungen, nichts weiter” (UR, 103)⁶¹. Aqui a terceira pessoa é usada no mesmo contexto em que fora usada anteriormente ao referir-se ao adulto, ou seja, o da escrita do texto autobiográfico, e também no mesmo contexto usado para referir-se à

⁶⁰ “Mais tarde, quando a saleta dos sapatos lhe vinha à mente, ele muitas vezes se perguntou se não teria sido melhor, tivesse ele tido a coragem para tanto, pôr fim a sua existência naquela saleta, acabar com todo o futuro, liquidar o que ele continha, fosse o que fosse, por meio do suicídio do que dar prosseguimento por décadas a uma existência inteiramente duvidosa, cujo conteúdo agora me é conhecido.” (ORI, 126s.)

⁶¹ “E isto aqui são meras indicações de pensamentos pensados e sentimentos que sempre, por toda sua existência, no mínimo irritaram aquele que os vai registrando, que jamais o deixaram em paz” (ORI, 187).

criança desamparada, ou seja, esse adulto, no momento da escrita, irritado e atormentado parece aproximar-se da criança, ou do estado de espírito sentido por ela, permanece um indivíduo profundamente afetado por seu meio. Tal fato vai quase na contramão do afirmado em outras passagens, a saber: a criança estaria sujeita a tal influência nociva por sua sensibilidade e inexperiência, o adulto por sua autonomia e conhecimento, não teria problemas em superar tal estado, como o livro aponta e é declarado explicitamente em certos pontos, por exemplo: “Aber was ich heute ohne weiteres ertragen und ohne weiteres ignorieren kann, habe ich in diesen Lern- und Studienjahren nicht ertragen und ignorieren können [...]” (UR, 60)⁶².

Além do uso esporádico da terceira pessoa, é relevante notar o uso da primeira pessoa do plural na obra (*wir*). Bernhard sabe que é polêmico, e também está consciente das especificidades de uma autobiografia, por isso constrói seu texto valendo-se de recursos para garantir a aceitação do que é dito, e o “nós” é uma forma retórica de aproximação com o leitor, de buscar sua aprovação por meio de fórmulas como “wir dürfen” (“nós podemos”) (UR, 23), “wir sehen” (“nós vemos”) (100), “wir brauchen” (“nós precisamos”) (136) “wie wir wissen” (“como nós sabemos”) (137), que podem ser encontradas pela obra, especialmente no início da segunda parte, “Onkel Franz”, quando é apresentada uma divagação sobre os genitores e educadores, cujo conteúdo é bastante generalizante, como já afirmado (cf. 81-85). Aliadas a essas fórmulas de união e cumplicidade com o leitor estão afirmações com o intuito de comprovar o caráter factual do exposto: se na ficção vê-se narradores que se perdem na própria verbosidade labiríntica, cujo efeito é ressaltar esse estado de perturbação, a autobiografia apresenta um narrador, que, apesar de também atormentado pelos sofrimentos do passado e presente, coloca-se de forma mais sóbria procurando construir um discurso impactante e provocador, mas ao mesmo tempo verossímil, e isso pode ser visto em sua preocupação constante de apresentar a veracidade (e crueldade) do que narra, pois quem expõe os fatos de forma tão dura, está sujeito a críticas igualmente duras.

Os recursos usados para garantir a veracidade do relato são diversos. Há no texto, por exemplo, inúmeras passagens em que o autor enfatiza ter visto o que narra, procura constantemente colocar-se como testemunha ocular logo, mais confiável: afirma serem os suicídios ocorridos mais numerosos que o apresentado pelos jornais, pois sabe disso por ter visto os mortos na época do internato (UR, 18), não menciona o nome dos suicidas, mas viu

⁶² “Mas o que hoje posso suportar e ignorar sem maiores dificuldades eu não era capaz de suportar e ignorar em meus anos de aprendizado e de estudo [...]” (155).

cada um deles (UR, 20), viu o medo das pessoas nos abrigos antiaéreos (27), viu a desolação de mulheres e crianças que desmaiavam e morriam nesses abrigos (29), viu com os próprios olhos (“habe ich selbst unmittelbar [...] gesehen”) os mortos na explosão do mercado Schranne (76), viu muitos maquinistas terem a cabeça despedaçada pelos tiros de aviões ingleses (79) – em todos os exemplos há o uso do verbo *ver* (sehen), o que os torna mais confiáveis, já que não ouviu de terceiros, pois sabe o que diz por experiência própria, como ele mesmo afirma (57). Vale lembrar aqui que tais estratégias, especialmente o colocar-se como testemunha, seriam não só uma espécie de defesa prévia e necessária devido ao estilo provocador do texto, mas ligam-se também à queixa constante do autor quanto ao “esquecimento” de seus contemporâneos, os quais aparecem como acometidos de uma profunda amnésia coletiva quando se trata dos fatos ocorridos durante o período nacional-socialista, fato criticado inúmeras vezes pelo autor.

Outro recurso seria citar lugares e diversas referências espaciais para assegurar a credibilidade do exposto e auxiliar na memória dos salzburguanos. Não só os cemitérios da cidade estão cheios de provas do que diz (UR, 21), como chega mesmo a usar a geografia e arquitetura da cidade como modo de comprovar o exposto: quem quiser poderia conferir o que é dito de forma muito concreta, uma vez que suas afirmações parecem não ser acreditadas, usa o recurso da citação de lugares reais, da realidade extratextual. Por exemplo, fala-se no Mönchsberg, do qual os suicidas, entre eles muitos moravam no internato, jogavam-se, seus corpos indo parar no cimento da Müllner Hauptstrasse, ou “rua dos suicidas” (“*die Selbstmörderstraße*”), como ele a chama (18); há ainda a rua Fanny-von-Lehnert, a qual possui o mesmo nome de então e cuja cooperativa destruída por bombas foi reconstruída, no entanto ninguém se lembra dos trabalhadores mortos na ocasião nessa mesma cooperativa (36s.); onde havia a hospedaria bombardeada na qual sua professora de inglês morreu, hoje há um cinema (44), onde hoje há uma casa, foram enfileirados os mortos em um restaurante por ocasião dos bombardeios (74), ou diz ainda que onde estão os banheiros da estação de trem havia também fileiras de corpos encontrados após um ataque (77).

Além disso, por diversas vezes, ciente da intensidade e caráter de sua denúncia, o autor antecipa-se às críticas e defende-se: não deve ter medo de expor os fatos, mesmo sabendo que isso é doloroso e quem o faz é taxado de louco, justamente por dizer a verdade que outros não querem ouvir (cf. 23, 24, 85, 100 e 103).

Bernhard afirma ter uma confiança total em sua memória, logo, está ausente de seu texto um problema que poderia ser considerado inerente ao gênero autobiográfico e a textos

factuais que envolvam a escrita de fatos passados, ou seja, a capacidade de o autor/narrador voltar anos em sua trajetória e ser capaz de rememorar as experiências de outrora. Em consonância com os recursos já expostos, os quais visam a mostrar ao público a veracidade e confiabilidade do exposto – aliás, necessidade não só do gênero, mas derivada também do caráter provocador do texto de Bernhard – está essa confiança quase inabalável na própria memória e na capacidade de rememorar com a exatidão necessária fatos distantes cerca de trinta anos do momento da escrita. Os momentos em que o autor admite não se recordar de um detalhe do fato exposto são muito poucos em comparação às passagens que evidenciam justamente o oposto, ou seja, lembra-se dos fatos como se houvessem ocorrido recentemente. Vejamos alguns exemplos dos momentos nos quais, confessa ter esquecido.

Ao narrar os inúmeros suicídios ocorridos em sua época de ginásio, o autor admite ter esquecido o nome da maioria desses suicidas, mas logo em seguida, de modo a amenizar a confissão, acrescenta ter visto a todos: “[...] ich nenne ihre Namen nicht, die ich zum Großteil gar nicht mehr weiß, aber ich habe sie alle hängen und zerchmettert gesehen als Beweis für die Fürchterlichkeit” (UR, 20)⁶³. Como fica perceptível, o autor já de antemão se defende daqueles que poderiam exigir-lhe como prova os nomes desses muitos mortos, dos quais admite não lembrar-se, mas os viu, foi testemunha direta dos fatos, os quais são prova (*Beweis*) do horror da época, horror que ele procura apresentar em seu relato. O uso do verbo “ver” para transmitir confiabilidade ao exposto já foi discutido. O texto é construído de modo a mostrar ao leitor como é irrelevante mencionar tais nomes diante dos fatos em si, muito mais impressionantes, os quais o impregnaram de tal forma que o tornaram capaz de narrá-los com exatidão.

Em outro ponto apresenta o ocorrido com sua professora de inglês, vinda de Hannover a fim de fugir dos bombardeios na Alemanha, mas que ironicamente é morta devido a um bombardeio em Salzburg. Admite não recordar se teria dito à família ter pagado à professora de inglês antes de sua morte e assim conservado o dinheiro confiado pelo avô para tal tarefa: “ich weiß nicht, ich kann also nicht sagen, *wie* ich gehandelt habe, wahrscheinlich habe ich zu Hause gesagt, ich habe der Dame also noch vor ihrem Tod die Stunden bezahlt” (UR, 45)⁶⁴. É interessante notar como nessa passagem o autor por duas vezes enfatiza não saber e assim não poder dizer como agiu, logo, antes que confissão de falha na memória, a passagem apresenta-

⁶³ “[...] não vou mencionar seus nomes, de que já nem me lembro em sua maioria, mas eu os vi a todos, enforcados ou despedaçados, comprovando o pavor” (ORI, 128).

⁶⁴ “não sei o que fiz, não sou capaz de dizer *como* agi, é provável que tenha dito em casa que pagara pelas aulas antes de a senhora morrer” (ORI, 145).

se como indicadora do desejo de contar apenas a verdade, e confessar quando não se lembra de algo – ainda que a confissões, como ficará perceptível pela apresentação de mais um exemplo, refiram-se sempre a detalhes secundários.

A última situação na qual admiti não lembrar-se com exatidão do fato narrado refere-se ao terceiro bombardeio ocorrido na cidade de Salzburg e por ocasião do qual não fora com os outros estudantes abrigar-se nos túneis, como era praxe, mas permanecera com o diretor Grünkranz e sua esposa no porão do internato, porão usado pelo casal como abrigo antiaéreo, o que, aliás, combina bem com o modo como o diretor é apresentado: alguém que por achar-se superior não se misturava com as massas nos túneis, possuindo o privilégio de um abrigo reservado apenas para si e para a senhora Grünkranz. Em outra situação isso já havia ocorrido, ou seja, Bernhard ficara com o casal no porão devido ao fato de se esquecer de ir aos túneis e ter retornado à sua cama e assim adormecido, tendo sido pego pelo diretor durante vigília pelo quarto. Para a segunda vez na qual o fato ocorreu o autor confessa não se lembrar do motivo pelo qual ficara com o casal: “und ich war in dem Augenblick ihrer Zerstörung [fala do mercado medieval Schranne] nicht in einem der Stollen, sondern im Keller des Internats gewesen, aus was für einen Grund immer als einziger Zögling mit dem Grünkranz und seiner Frau” (UR, 61)⁶⁵ e um pouco adiante “Der dritte Bombenangriff auf die Stadt ist der fürchterlichste gewesen, warum ich damals nicht im Stollen, sondern im Keller in der Schrannengasse gewesen bin, weiß ich nicht mehr [...]” (UR, 71s.)⁶⁶.

Como visto por esses trechos, as confissões de esquecimento apresentadas por Bernhard referem-se sempre a detalhes secundários, os quais em nada abalam a confiabilidade apresentada pelo narrador em suas próprias memórias e sua capacidade de reproduzir os fatos passados – a não ser o esquecimento quanto ao nome dos suicidas, pois a lembrança desses nomes poderia constituir-se em prova do narrado. Além disso, o número de passagens, apenas três, é ínfimo comparado aos lugares em que é feito o inverso, ou seja, afirmado como a lembrança é exata e presente na memória do autor. Essa confiança plena na capacidade de rememorar lhe possibilita sempre retornar mentalmente à época narrada. No penúltimo volume autobiográfico, *Die Kälte*, diz claramente ter desenvolvido quase que uma arte a lhe permitir retornar em sua memória à época desejada sem esforço:

⁶⁵ “e no momento da destruição eu não estava num dos túneis, mas no porão do próprio internato; por uma razão qualquer, era o único aluno ali, em companhia do Grünkranz e de sua mulher” (ORI, 156).

⁶⁶ “O terceiro bombardeio aéreo sobre a cidade foi o mais terrível de todos, já não me lembro por que eu não estava nos túneis, mas no porão da Shrannengasse [...]” (ORI, 163).

Auf dem Baumstumpf sitzend, praktizierte ich diese Beweisführung in der Erinnerung jetzt zur Entspannung, ich versuchte meine Recherchen zu wiederholen, sie mir abermals zu vergegenwärtigen, in dieser Art von Versuchen hatte ich schon Meisterschaft erlangt, ich hatte die Möglichkeit, die Erinnerung, wo ich wollte, abzurufen und sie wieder zu überprüfen. Meine Geschichte war inzwischen schon eine Weltgeschichte mit Tausenden, Abertausenden, wenn nicht Millionen von Daten, aufgespeichert in meinem Hirn, jederzeit abrufbar. (KÄL, 46)⁶⁷

Como visto na citação, sua técnica desenvolvida e praticada já na adolescência lhe possibilita, quando e onde quiser, evocar fatos dentre os milhões registrados em seu cérebro, o que, embora pareça artificial e não esteja em acordo com o afirmado pela ciência sobre o funcionamento da memória, é apresentado na obra como mais um entre os diversos meios de atrair para seu texto confiabilidade: a memória é evocada e registrada com a máxima segurança, sem grande esforço ou recurso a artifícios como viagens, visita aos lugares da infância, ou ainda contemplação de objetos relacionados à época, como fotografias, livros e outros artefatos – recursos usados por diversos autores, desde a já citada Christa Wolf, a qual empreende uma viagem à cidade e lugares, construções da infância narrada em sua autobiografia *Kindheitsmuster*, até o personagem de Bernhard, Murau, o qual em *Auslöschung*, obra analisada no próximo capítulo desta dissertação, reconstrói seu passado primeiro pela observação de fotos da família, depois pela visita à casa paterna. Se o personagem precisa de artifícios para transportar-se ao passado, seu autor pode fazê-lo livremente e quando deseja; não precisa recorrer a tais meios, pois as experiências o marcaram tão profundamente que sente seus efeitos terríveis a todo instante, como se fosse constantemente tocado por esse passado que vê como presente ainda em sua época. Fala ainda da exatidão de suas lembranças, por nada falsificadas (UR, 21), guarda na lembrança cada detalhe (75). Aqueles que divergem dele o fazem por terem esquecido de tudo (20), o autor é categórico: tudo mais é mentira (cf. 57, 101). A única ressalva apresentada é feita quanto à incapacidade dos outros compreenderem o narrado, como fica claro na epígrafe deste capítulo, extraída do segundo volume autobiográfico *Der Keller*, de que só o atingido pela catástrofe seria capaz de compreendê-la, seria capaz de ver a verdade, “will er sie mitteilen, wird er automatisch zum Lügner” (KEL, 37)⁶⁸.

⁶⁷ “Sentado no toco de árvore, eu praticava aquele exercício de comprovação em minha memória, fazia-o agora 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, de examiná-la e reexaminá-la sem cessar. Minha história já se transformara agora numa história mundial, com milhares, quando não milhões, de dados armazenados no meu cérebro, evocáveis a qualquer momento.” (ORI, 451s.)

⁶⁸ “e se deseja comunicá-la aos outros, será de pronto transformado num mentiroso” (ORI, 242).

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 animal queimadas (UR, 36s.), ouve ainda o estalar dos canhões de bordo de aviões ingleses e vê ainda os mortos vitimados por tais tiros (77) ou como se lê: “In mir selbst sind diese furchtbaren Erlebnisse immer noch so gegenwärtig, wie wenn sie gestern gewesen wären, Geräusche und Gerüche sind augenblicklich da, wenn ich in die Stadt komme [...]” (44s.)⁶⁹. 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 e presente, ou a mostrar a presença constante desse passado a todo momento na vida do autor: “Es ist, komme ich heute an, derselbe Zustand, es ist die gleiche Feindlichkeit, Feindseligkeit, Hilflosigkeit, Erbärmlichkeit, die ich empfinde; die Mauern sind die gleichen, die Menschen sind die gleichen, die Atmosphäre,[...] ich höre die gleichen Stimmen, es sind die gleichen Geräusche, Gerüche, die gleichen Farben“ (131).⁷⁰ Aqui estamos diante de dois fatos: por um lado há a continuidade entre presente e passado, uma constância opressora na realidade, por outro se pode ver na citação uma memória impregnada por lembranças de tal modo angustiantes, que parecem presentes, os dois fatos podendo ser vistos como complementares: a continuidade sentida em seu meio fortalecendo e impregnando a memória. Diante de uma memória que por sua força opressora aparece de forma tão concreta, mobilizando diversos sentidos, é ainda mais compreensível a perplexidade do autor diante do aparente esquecimento de seus concidadãos, os quais, necessariamente, viveram as mesmas experiências que ele.

O emprego de expressões como *bis heute*, *noch heute*, que assinalam como as impressões do passado continuam vivas em sua memória pode ser conferido ainda nas

⁶⁹ “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” (ORI, 145).

⁷⁰ “Ainda hoje, esse estado é o mesmo à minha chegada sinto a mesma antipatia, a mesma hostilidade, a mesma miséria; os muros são os mesmos, as pessoas são as mesmas, a atmosfera [...], ouço as mesmas vozes, são os mesmos ruídos, odores, as mesmas cores” (ORI, 207).

páginas 19, 28, 42, 46, 57, 68, 70, 79, 80, 138 e 139. Já em outros pontos (cf. 62 e 95) fica claro como o passado se presentifica mesmo em sonhos, iniciados na época do trauma, mas que *ainda hoje* atormentam o adulto. Essas fórmulas acima citadas (“até hoje”, “ainda hoje”) possuem ainda por vezes outra função: a de marcar a continuidade defendida pelo autor entre a época narrada e o presente da escrita, como quando diz ser a cidade *ainda hoje* povoada por nacional-socialistas e católicos, semelhantes aos que descreve terem atormentado sua juventude há trinta anos (cf. 104), ou quando diz *ainda* ler em jornais sobre as pessoas de sua época (141) – o que também é uma forma de garantir a confiabilidade do exposto; quem quiser pode comprovar nos jornais.

Há ainda declarações explícitas a respeito de sua confiança na própria capacidade de rememorar. *Die Ursache*, enquanto obra inaugural do ciclo, apresenta a necessidade de mostrar-se ao público como independente da prosa ficcional do autor, com um sujeito disposto a apresentar os fatos como foram, sem relação com sua ficção e o exagero e inventividade ligados a essa, de modo que faz apelo à veracidade do narrado e à competência de sua memória “die mir, dafür danke ich, durch nichts verfälscht worden ist und hier nur Andeutung sein kann” (UR, 21)⁷¹ – mesmo aqui o que se vê é uma advertência no tocante à falsificação, não ao esquecimento. Além disso, afirma a necessidade de escrever o livro naquele momento e não em outro, quando lhe era possível transportar-se à infância e juventude sem ressalvas, munido ainda da incorruptibilidade e do desejo sincero de dever (*Schuldigkeit*), para assim dizer o que precisa ser dito (UR, 58). Percebe-se nas duas passagens o fato de, apesar de haver um compromisso e a capacidade de lembrar, as quais permitiriam a apresentação dos fatos como foram, isso não é possível, e a autobiografia permanece sempre “indicação”, como sinaliza o subtítulo e como o autor afirma em vários momentos do texto⁷². Se isso, ou seja, os fatos permanecerem apenas indicação, não resulta de lacunas na memória, talvez possa ser atribuído justamente ao seu oposto, à força mesma da memória aliada à presença constante de dados relacionados à experiência traumática em sua mente e no mundo a sua volta. O modo como Bernhard relaciona-se com seu passado no texto, pela continuidade percebida, faz com que o autor esteja constantemente no centro da experiência narrada, vivida e revivida pela escrita, não possibilitando a distância necessária

⁷¹ “e sou grato por nada jamais as ter falsificado, lembranças de que aqui posso dar apenas indicação” (ORI, 129).

⁷² Também no segundo volume, *Der Keller*, o autor apresenta uma ressalva não a sua capacidade rememorative, mas de, por meio da escrita, fazer justiça à realidade narrada, a qual perderia muito devido à conversão para o texto escrito, ou mesmo ao desejo de comunicar uma verdade só acessível a quem passou pela experiência (cf. *Der Keller*, 37s.).

para observar, analisar e assim narrar os fatos, nos quais está sempre profundamente envolvido. Essa dificuldade é assumida pelo autor quando diz:

muß ich wieder sagen, daß ich notiere oder auch nur skizziere und nur andeute, wie ich damals *empfunden* habe, nicht wie ich heute *denke* [...], und die Schwierigkeit ist, in diesem Notizen und Andeutungen die Empfindung von damals und das Denken von heute zu Notizen und Andeutungen zu machen. (UR, 96)⁷³

Após essa declaração acerca da tarefa problemática que é separar o eu atual do eu passado, o narrador/autor conclui que apesar da dificuldade da tarefa, quer tentar, quer narrar uma realidade complexa pela qual se sente terrivelmente afetado e a qual o joga constantemente, como afirma, em um estado de espírito perturbador, ainda que só retorne à cidade em pensamento e não fisicamente – é preciso ressaltar ainda que o itálico para as palavras “senti” (*empfunden* habe) e “penso” (*denke*) sinaliza justamente a principal diferença entre o adulto e a criança presentes no texto: a primeira sente a situação da forma correta e reage à esta, o segundo pensa e age de modo consciente, embora a reação daquele que sente e do que pensa seja essencialmente a mesma.

Ao escrever sua autobiografia o autor voluntariamente coloca-se no acima referido estado mental de desespero, ao relembrar a época e narrá-la. Nas palavras de Theisen:

Se a pergunta pela causa de um estado de espírito é originada desse estado de espírito, se o eu-autobiográfico não pode separar-se de si mesmo para descrever-se, logo a descrição de si parece permanecer apenas indicação daquela causa, que em Bernhard é a própria narrativa *A causa*, isso já torna claro o subtítulo *Uma Indicação* (in Villinger 2002: 256)⁷⁴.

Todo esse conjunto de procedimentos listado parece visar a acentuar a veracidade do relato, o qual cumpre função diferente de sua volumosa obra ficcional, apesar da proximidade temática. Uma dessas estratégias precisa ser ainda analisada em detalhes, trata-se do já mencionado uso da primeira pessoa do plural, “nós”, que como se verá, será explorado nessa obra de forma muito diversa do visto em seu romance *Auslöschung*, no qual o autor se limita ao uso retórico do pronome, procurando produzir cumplicidade com o leitor, chegando a fazer uso abusivo do recurso. Já em *Die Ursache* o autor não se limita ao uso retórico do “nós”,

⁷³ “devo reafirmar que registro ou apenas esboço e indico o que *senti* outrora, e não o que *penso* hoje [...] e a dificuldade reside em, nestes registros e indicações, transformar o sentimento de outrora e o pensamento de hoje em registros e indicações que correspondam aos fatos do passado.” (ORI, 182s.)

⁷⁴ “Wenn die Frage nach der Ursache eines Geisteszustandes aus diesem Geisteszustand heraus autologisch ist, wenn das autobiographische Ich nicht aus sich heraustreten kann, um sich zu beschreiben, kann seine Beschreibung immer nur Andeutung jener Ursache bleiben, die bei Bernhard die Erzählung *Die Ursache* selbst ist. Das macht der Untertitel *Eine Andeutung* bereits deutlich.” (ORI, 256).

embora o use⁷⁵, há ainda um uso mais concreto que merece ser apresentado: ao descrever seu passado de estudante oprimido no internato, usa sempre o “nós” para relatar suas experiências, incluindo-se no grupo dos estudantes, transformando a experiência individual em coletiva, como podemos ler na seguinte passagem: “Jeder von uns hätte Selbstmord machen können, von den einen haben wir es vorher immer deutlich ablesen können, von den andern nicht, aber wir haben uns selten getäuscht.” (UR, 22)⁷⁶ Anteriormente Bernhard já afirmara ser a época de estudante a pior de sua vida, uma época de pensamentos suicidas, e os que negam tal afirmação só podem ter esquecido o passado (UR, 20). No trecho citado a polêmica é retomada e o uso da primeira pessoa do plural inclui de forma direta seus contemporâneos na afirmação. O “nós” referindo-se a uma experiência coletiva pode ser conferido em inúmeros exemplos, tratando da vida no internato durante a guerra e no pós-guerra, quando o pronome visa a sua inclusão no grupo dos estudantes, os quais passaram pela mesma experiência que ele, tanto no tocante às meditações sobre suicídio e experiência no internato (cf. 20-23, 27s., 42, 62-65, 88, 91), quanto à vivência da guerra de forma concreta (30-38). E, contudo, mesmo a população sendo apresentada como vítima nos abrigos antiaéreos durante a guerra, ou como vítima da crise no pós-guerra, o “nós” unificador não se aplica à descrição dessas vivências, ou seja, quando descreve o sofrimento dessa população, vivendo as mesmas adversidades que ele próprio, como quem se coloca na posição de observador, usa para isso a forma “eles” (*sie*), ou as pessoas (*die Menschen, die Leute*), os moradores (*die Einwohner*) ou até meso a “sociedade dos mortos” (*die Todesgesellschaft*), com a qual vive diversas experiências, mas na qual não se inclui, limita-se a observar. Se, por um lado se solidariza com o jovem que passou, como ele, pelo sistema educacional de então, por outro não se identifica com o resto da população.

Naturalmente o recurso é mais uma forma de trazer credibilidade ao exposto, mas é curioso por ser exatamente o movimento contrário ao presente no restante da obra do autor, ou seja, excluir-se de qualquer grupo, os quais são sempre vistos com desconfiança. Assim, o tom da autobiografia não é só o provocador, como o da ficção, mas por vezes toca o solidário, até comovente. Na visão de Waltz (1989: 206), teórico do gênero, para o autor de uma autobiografia há a possibilidade de colocar-se diante de seu público, respondendo a algo, ou ao lado deste, como quem partilha uma experiência comum. No caso do livro analisado

⁷⁵ Como por exemplo nas páginas 81 e 83, quando usa fórmulas como “wie wir wissen”, no caso, referindo-se ao fato de o recém nascido ser destruído pelos pais para a vida toda, mas não entra em detalhes de como sabemos, disso, parte do fato como se fosse uma verdade aceita.

⁷⁶ “Qualquer um de nós poderia ter cometido suicídio; em alguns, podíamos perceber com nitidez e de antemão que o fariam; em outros, não, mas raras vezes nos enganávamos.” (ORI, 129)

verifica-se os dois movimentos: ao mesmo tempo em que Bernhard coloca-se diante de seu público, justificando-se, explicando porque é quem é, ele também está ao lado do público, de seus contemporâneos, narrando uma experiência coletiva, a do jovem em um sistema educacional visto como autoritário bem como a da Segunda Guerra – e esse posicionamento ao lado do público é inédito na ficção.

O colocar-se ao lado do leitor e o aproximar-se de seus contemporâneos pela narração de experiências coletivas, contudo, não muda o fato de tratar-se de um texto bastante subjetivo e o qual não admite a validade de outras versões para os fatos narrados: por tanto tempo excluído, como se lê ao longo dos cinco volumes autobiográficos, e profundamente marcado por vivências extremamente dolorosas, o autor procura agora transmitir isso com toda a intensidade e para tal não pode fazer concessões, não há meio termo. Isso já é parte do estilo de Bernhard, o qual choca público e crítica por sua agressividade, seu caráter repetitivo e exagerado, os quais visam a um maior impacto e eficácia da queixa apresentada, e isso se reflete ainda no aspecto formal do texto. A forma deste está ligada às necessidades da escritura autobiográfica configurada por Bernhard e chama a atenção até dos leitores mais desatentos: o modo como o autor constrói seu escrito ignorando qualquer divisão de parágrafos, utilizando longos encadeamentos de períodos e orações subordinadas, quase desconsiderando o uso do ponto final, ou no mínimo, adiando-o ao máximo. Tem-se a impressão da existência de uma necessidade quase compulsiva de narrar, como se, ao tomar a palavra, o autor não abrisse mão dela nem por um segundo, construindo um texto que se apresenta como um bloco único, sem fissuras. Mesmo uma operação simples, familiar a todo leitor, como seria a interrupção momentânea da leitura ao fim de um capítulo, parágrafo, ou ainda da exposição de uma idéia, torna-se problemática diante de um bloco tão compacto, cujas frases se entrelaçam numa trama tão firme. Exemplos desses encadeamentos labirínticos, cujos referentes vão se confundindo durante a leitura, multiplicam-se ao longo da obra. O trecho escolhido para ilustrar tal recurso encontra-se já nas primeiras linhas do texto:

Die extremen, den in ihr lebenden Menschen fortwährend irritierenden und enervierenden und in jedem Falle immer krankmachenden Wetterverhältnisse einerseits und die in diesen Wetterverhältnissen sich immer verheerender auf die Verfassung dieser Menschen auswirkende Salzburger Architektur andererseits, das allen diesen Erbarmungswürdigen bewußt oder unbewußt, aber im medizinischen Sinne *immer schädliche, folgerichtig auf Kopf und Körper und auf das ganze diesen Naturverhältnissen ja vollkommen ausgelieferte Wesen drückende*, mit unglaublicher Rücksichtslosigkeit immer wieder solche irritierende und enervierende und krankmachende und

erniedrigende und beleidigende und mit großer Gemeinheit und Niederträchtigkeit begabte Einwohner produzierende Voralpenklima erzeugen immer wieder solche geborene oder hereingezogene Salzburger, die zwischen den, von dem Lernenden und Studierenden, der ich vor dreißig Jahren in dieser Stadt gewesen bin, aus *Vorliebe* geliebten, aber aus Erfahrung gehaßten kalten und nassen Mauern ihren bornierten Eigensinnigkeiten, Unsinnigkeiten, Stumpfsinnigkeiten, brutalen Geschäften und Melancholien nachgehen und eine unerschöpfliche Einnahmequelle für alle möglichen und unmöglichen Ärzte und Leichenbestattungsunternehmer sind. (7s.)⁷⁷

A tradução brasileira habilmente manteve a extensão do período, mas teve de recorrer a inversões e antecipações de conteúdo, a fim de preservar a inteligibilidade.

A divisão do texto em duas partes, “Grünkranz” e “Tio Franz”, que poderia sinalizar ruptura ou mudança, na verdade é um recurso a acentuar a provocação, pois a divisão só salienta como a segunda parte (o pós-guerra) é igual à primeira (sociedade nazista), estabelecendo-se a já apontada continuidade defendida pelo autor entre totalitarismo e democracia. Pode-se pensar de onde viria tal compulsão para narrar, se o texto carece de elementos realmente épicos: não há descrições, a ação é reduzida, as personagens não são apresentadas em sua complexidade – poucas são individualizadas, a maioria aparece em sua coletividade, na condição de austríacos, de habitantes de Salzburg, ou de estudantes –, as relações sociais são apresentadas de forma estilizada e o mundo exterior, ao contrário da linguagem sem fissuras, é um mundo fragmentado, não só pelas ruínas físicas, mas pela experiência da guerra como um todo, a qual impede o desenvolvimento das ações mais simples, das rotinas básicas, pois tudo que se pode fazer é esperar o próximo bombardeio. Mesmo o ato elementar de trocar de roupas antes de dormir é impossível, quando se deve estar preparado para deixar o lar a qualquer momento, por causa das bombas.

A carência de um mundo exterior rico e de relações sólidas é compensada por uma vida anímica intensa e é isto, a personalidade do autor, seus pensamentos e julgamentos que perpassam o texto, garantindo-lhe a unidade. Poder-se-ia argumentar que a aparência de bloco sem fissura do texto produzida pelo encadeamento das frases sem divisão de

⁷⁷ “As condições climáticas extremas, por um lado, sempre irritantes e enervantes, de todo modo insalubres a quem a habita, e, por outro, a arquitetura salzburguiana, sob tais condições climáticas atuando sempre de forma devastadora sobre o estado de espírito das pessoas; o clima pré-alpino, que, tenham esses pobres coitados consciência disto ou não, *é decerto prejudicial à saúde, oprime com consistência a cabeça, corpo e tudo mais desses seres inteiramente expostos a semelhantes condições naturais*, produzindo sem cessar, e com incrível desconsideração, moradores irritantes, enervantes, insalubres, humilhantes, ofensivos, dotados de grande vileza e baixaza – tudo isso, enfim, segue gerando salzburguianos, os naturais e os que para ali se mudaram, todos perseguindo a estreiteza de suas obsessões, de seus absurdos, da própria estupidez, de seus negócios e melancolias brutais, fontes inesgotáveis de renda para todos os médicos e todas as funerárias possíveis e imagináveis, entre os muros gélidos e úmidos adorados por *predileção*, mas odiados com a força da experiência vivida pelo aprendiz e estudante que fui nessa cidade trinta anos atrás.” (ORI,120s.)

parágrafo é uma característica comum a toda prosa de Bernhard, não exclusiva deste texto, logo, a explicação de que isso se deve à presença constante do autor, a fechar o texto a vozes externas, deveria ser relativizada. No entanto, o que se vê na ficção é muito semelhante ao descrito para a autobiografia: os narrador-protagonistas de Bernhard são personagens muito semelhantes ao próprio autor, no sentido de serem quase sempre intelectuais perturbados pelo mundo e que por isso se voltam contra o meio que os cerca, personagens que também buscam construir um relato impregnado da própria personalidade, de modo a erguer uma barreira contra qualquer voz dissonante e contra um mundo opressor, ao qual se opõem. No caso de *Ursache* é preciso ressaltar que a voz presente a todo instante é a do escritor Bernhard, mais que a do garoto de treze anos retratado na autobiografia: a voz da criança é suplantada a todo instante pela do adulto, a figura a dominar o texto, realizando não pontes entre os fatos passados e o momento presente, mas cruzando os fatos de momentos temporais distintos e assim estabelecendo a já citada não diferenciação entre as duas épocas, aparentemente desconsiderando constantemente sua intenção de, ao longo da narrativa, manter-se fiel aos sentimentos e impressões da época narrada – o que não pode fazer, já que não vê grandes diferenças entre as épocas, no que se refere à realidade exterior e à sua própria personalidade. Num movimento por vezes irritante, o autor apresenta algo como impressão ou sentimento da criança, para logo em seguida constatar que na verdade é exatamente isso que o adulto pensa ou constatou ser a verdade, “*wie ich heute sehe, nicht nur instinktiv fühle wie damals*” (UR, 53), frase que, com pequenas variações se repete ao longo da obra (cf. ainda 12, 26 e 108). Desse modo o autor acentua a continuidade entre o que foi e o que é, a essência do adulto já estava contida na criança, sendo as duas visões praticamente inseparáveis em sua concepção.

Contudo, pelo fato de o texto apresentar seu discurso de forma tão exacerbada, tem-se um efeito duplo: se, por um lado, o efeito e eficiência da crítica são aumentados, por outro também aumenta a indignação de quem se sente atacado pelo texto, atingido pela queixa apresentada, o que só pode ser compreendido em sua dimensão no contexto específico da sociedade austríaca, toda ela em seu conjunto bastante atacada pelo autor, em todos os níveis, não só seus dirigentes. Logo, qualquer um que não se sinta um excluído da sociedade como Bernhard sente-se, é um alvo em potencial de sua crítica – como é sabido, não é pequeno o número de polêmicas derivadas dos escritos de Bernhard, devido ao fato de pessoas, dentre elas diversos políticos, sentirem-se pessoalmente

atingidas por declarações ou personagens apresentados na obra; mas também cidadãos médios poderiam sentir-se prejudicados com as generalizações apresentadas. Não há no escrito qualquer tentativa séria de confrontar a voz do autor com outros discursos, pois quando Bernhard insere no texto vozes diferentes da sua, o faz em seu modo usualmente provocador, quase sempre as criticando, enfim, trazer o outro é um recurso utilizado para sobrecarregar o texto de sua própria visão. A unilateralidade do texto é tal que exclui até o diálogo e a transmissão da voz alheia seja pelo recurso ao discurso direto ou ao indireto. Fórmulas como “ele disse” ou “ele pensou” são praticamente inexistentes. A já referida separação eu/mundo – separação desejada, pois o mundo é visto como negativo – atinge tal grau que o autor tenta eliminar de seu texto qualquer possibilidade de polifonia, qualquer vestígio do mundo exterior: a forma do texto reflete a tentativa de construção de uma personalidade que nada tenha a ver com o mundo no qual vive, que se oponha a este, mas que tem de admitir, está impregnada por ele. Assim como se reconhece hoje ser o nacional-socialismo o trauma central da formação das identidades austríaca e alemã – por identificação ou repulsa, não sendo possível indiferença –, Bernhard coloca a sociedade austríaca dita “católico-nazista” como trauma central da formação de sua personalidade, e a repulsa é tal, que constrói um texto fechado às vozes externas, pois estas teriam traços do complexo odiado, ou ameaçariam de algum modo a sua própria voz. Essa mesma estrutura, deve-se dizer, pode ser derivada também da confiança plena que o autor possui em sua memória, o que lhe permite prescindir de outras fontes, da fala de outros, pois tudo o que precisa está à sua disposição em sua memória.

Tal constatação não implica alegar a necessidade de apresentar no texto outros discursos ou uma visão panorâmica da época e da sociedade – embora tal não seja incompatível com o gênero autobiográfico, como se pode perceber pelo citado texto autobiográfico de Wolf, *Kindheitsmuster*, no qual a autora por vezes abre mão da própria história para deter-se na apresentação e descrição de parentes e conhecidos, bem como nas experiências vividas por esses, ou mesmo em dados extraídos de fontes oficiais, como jornais e livros, o que resulta em uma abordagem mais ampla da época e dos destinos possíveis e encontráveis em sua sociedade, de modo que o texto da autora serve de contraponto ao de Bernhard, ocupado quase exclusivamente com a experiência individual, o que mostra diferentes modos de narrar a infância em regimes totalitários, cada forma ligada a diferentes necessidades e modos de relacionar-se com o “eu” em uma autobiografia da época, a qual, como já mencionado na introdução deste trabalho, foi

bastante produtiva e inovadora para o gênero. Além disso, mesmo que o texto de Wolf apresente uma visão mais ampla da época narrada, não se pode falar em neutralidade ou objetividade no caso de uma autobiografia, pois, ainda que seja um gênero referencial, trata-se antes de um escrito de um “eu” individual e subjetivo, sendo-lhe impossível apresentar um protocolo da realidade – o que nem a História pode fazer – sendo apenas capaz de apresentar a realidade como vista e apreendida pelo sujeito que narra. Não é possível a escritor algum abrir mão de sua percepção subjetiva dos fatos. Bernhard parece estar ciente das expectativas de seu público ao afirmar inúmeras vezes ter a intenção de narrar os sentimentos do estudante em Salzburg, o que seria uma forma de garantir ao leitor um compromisso com a verdade – ao menos a da criança. O compromisso é desconsiderado, pois se, por um lado, é impossível subtrair-se ao momento da escrita, o qual influencia o modo como o passado é visto e como a memória é reestruturada na narração, por outro, não há um esforço nesse sentido. O leitor que busca algum tipo de verdade no texto encontra a que ele pode e quer oferecer: uma verdade subjetiva e pessoal.

Pode-se ver ainda na forma como o texto de Bernhard se apresenta, um monólogo contínuo fechado a vozes externas, um sintoma da já referida confiança plena na própria memória, o que exime o autor de recorrer a outras fontes para corroborar o que expõe, recurso presente em outros textos, os quais se valem desde relatos de parentes e amigos, os quais podem preencher possíveis lacunas na memória do narrador, até textos e documentos relativos ao período apresentado. Bernhard opta por narrar quase que exclusivamente fatos aos quais teve acesso direto, dos quais foi testemunha ocular, mais uma razão a possibilitar-lhe a exclusão em seu texto de falas e citações de outras pessoas, de modo que estão excluídos de seu texto também relatos de fatos vividos por outras pessoas, o que poderia complementar o quadro apresentado. A exceção para a citação de um episódio não vivido ou presenciado diretamente pelo autor seriam os eventos relativos ao passado da família, presentes de forma breve na segunda parte do livro e aos quais ele obviamente teve acesso somente pela narração de algum parente – eventos como o casamento do avô e da avó e nascimento da mãe –, e também se constitui em exceção a narração da morte e enterro do avô, não presenciado por ele, já que estava internado e gravemente doente nessa ocasião. Em seu relato do episódio, a fim de manter a verossimilhança e coerência da obra, faz a ressalva ao leitor: “Ich selbst habe an diesem Begräbnis, das wahrscheinlich eines der traurigsten Begräbnisse in dieser Stadt überhaupt gewesen ist [...], weil ich, an einer schweren Lungenkrankheit erkrankt, im Spital gelegen

war, nicht teilgenommen.” (UR, 57)⁷⁸ Assim sendo, estão excluídas dessa obra qualquer artifício, que poderia aproximá-la da ficção, de reconstruir cenas e relatar episódios nos quais o autor não poderia apresentar-se como testemunha ocular, como atesta também o já citado uso recorrente do verbo “ver”.

É perceptível o fato de que a combinação no texto de um conceito particular de vítimas, com o qual se identifica, aliado a uma construção sólida, impermeável ao mundo exterior e discursos divergentes, torna possível dar voz ao então excluído, mas o efeito é também que este cala os outros, trazendo outras vozes apenas para destruí-las e reforçar a sua, chegando mesmo a antecipar-se às críticas prováveis a um texto tão provocador e defendendo-se de antemão, como foi demonstrado anteriormente, ao analisar-se certas estratégias empregadas no livro.

Sem diálogos ou elementos realmente épicos, o texto assemelha-se a um grande monólogo que traz à tona o interior do autor, o qual domina o exterior, o presente externo desencadeia a lembrança do passado, e essa recordação remete novamente ao presente, resultando na referida continuidade, inúmeras vezes aqui citada por ser um *leitmotiv* da obra, e no texto subjetivo que o leitor tem em mãos. Bernhard, curiosamente, faz em seu livro o uso do discurso direto apenas de forma excepcional, ao citar Wittgenstein uma vez (UR, 129) e quando apresenta citações de Montaigne, presentes nas últimas páginas do texto, e mais numerosas e longas, sendo o modo como as incorpora ao texto digno de nota – aliás, será uma citação de Montaigne a servir de epígrafe ao próximo volume autobiográfico, *Der Keller*.

Vejamos o seguinte exemplo, no qual a citação aparece após a constatação de que todas as pessoas próximas ao autor estão no cemitério da cidade, o que o deprime: “[...] nur unerhörte Erinnerung und schwächende, nachdenklich machende Deprimiation. Manchmal geht es mir durch den Kopf, die Geschichte meines Lebens nicht preiszugeben. Diese öffentliche Erklärung aber verpflichtet mich, auf dem einmal beschnittenen Wege weiterzugehen, so Montaigne.” (UR, 122)⁷⁹ A última frase é certamente de Montaigne, mas e a anterior? É de Bernhard ou do autor dos *Ensaio*s? As duas respostas são plausíveis. O austríaco tem Montaigne como um dos autores de seu cânone pessoal e as citações feitas ao longo do texto – há outras nas páginas 114 e 132 – são quase sempre apresentadas de forma direta, não parafraseadas, mas sem o uso de aspas ou itálico, causando por vezes dificuldades

⁷⁸ “Eu próprio deitado numa cama de hospital em virtude de uma grave doença pulmonar, não estive presente ao funeral, provavelmente um dos mais tristes já ocorridos na cidade [...]” (ORI, 153).

⁷⁹ “[...] não trazem senão lembrança insuportável, fadada a me deprimir com as reflexões que suscitam. Às vezes, passa por minha cabeça não expor assim a história da minha vida. Mas esta declaração pública me obriga a seguir o curso já tomado, como diz Montaigne.” (ORI, 200)

ao leitor em distinguir quem é o autor da frase. Além disso, quase todas aparecem no modo indicativo – em alemão, se houvesse desejo de marcar a inserção não ambígua de uma voz alheia, poderia fazer uso de um modo verbal específico, o *Konjunktiv I*. Bernhard, contudo, não faz uso de tal expediente, incorporando as palavras de Montaigne em seu texto como se fossem suas – lembrando que conheceu o ensaísta através do avô, sendo os dois os grandes mestres de Bernhard, com os quais quer ser identificado, ambos são apresentados como indivíduos geniais, mas se Montaigne obteve reconhecimento e é indiscutivelmente um autor canônico, o avô permaneceu a vida toda excluído, incompreendido por uma sociedade que não compreendeu ou valorizou, em vida ou após a morte, a genialidade que o neto lhe atribui – situação que Bernhard também reclama para si, mas a qual só pode ser lhe atribuída parcialmente, pois, se por um lado também foi incompreendido e criticado em sua época, por outro gozou em vida, e já cedo, do reconhecimento por seu trabalho como escritor.

A citação de Montaigne parece ser um modo de citar o avô no texto, pois imediatamente após apresentar a fala do autor francês, afirma ter ouvido a frase do avô, logo, citar um é citar ao mesmo tempo o outro, os quais aparecem como grandes mestres para Bernhard. Por outro lado, este parece ser mais um expediente para endossar a necessidade do empreendimento autobiográfico na forma como Bernhard o concebe, isso porque as citações de Montaigne presentes no texto referem-se todas ao caráter que deve assumir a escrita de si. O escritor francês afirma, por exemplo, ter o compromisso de narrar em seu texto a verdade, a qual não pode ser sacrificada: “Einer meiner Überzeugungen war, die Wahrheit könne unter keinen Umständen dem Zwang und der Gewalt erliegen” (UR, 114)⁸⁰ – é necessário ressaltar que a citação de Montaigne presente nessa passagem estende-se por mais de uma página, na qual o verbo aparece no modo *Konjunktiv I* apenas neste trecho dando logo lugar ao modo indicativo. Este princípio parece nortear também o texto de Bernhard, o qual sabe que será declarado louco por expor os fatos esquecidos por seus contemporâneos, e que causa desconforto ao fazê-lo.

Outro ponto no qual a citação do francês também parece sinalizar uma das convicções de Bernhard é quando este declara ter a necessidade de descrever-se, pois “ich fürchte um alles in der Welt, von denen verkannt zu werden, die mich nur dem Namen nach kennen” (UR, 122)⁸¹. A proximidade fica clara, não tanto pelo texto *Die Ursache* em si, mas

⁸⁰ “Uma de minhas convicções era a de que a verdade não podia, em nenhuma circunstância, sucumbir à força e à violência” (ORI, 195).

⁸¹ “tenho um medo enorme de que me confundam aqueles que só me conhecem pelo nome” (ORI, 201).

especialmente se levarmos em conta uma entrevista citada anteriormente na qual o autor afirma ter a necessidade de escrever sua autobiografia antes que alguma outra pessoa o faça (cf. HOELL 2005: 111). Montaigne declara ainda a necessidade de descrever a si mesmo, por mais doloroso que seja, especialmente quando tudo a sua volta lhe diz respeito e atinge diretamente, assim como no caso de Bernhard, para quem os fatos narrados estão muito presente por suas conseqüências, que ainda são sentidas diariamente. Ao fazer isso o autor mostra com quem quer ser identificado e Montaigne diz ainda ser a matéria de seu texto não o mundo, nem mesmo seus próprios atos, mas sim sua essência: em seus *Ensaio*s o autor trata dos mais diversos assuntos, desde episódios pessoais à morte, passando por regras de etiqueta e hábitos de tribos indígenas, sendo que o objetivo de tudo isso, levando-se em conta o acima citado, seria descrever a si mesmo, analisar-se é seu objetivo maior. Se pensarmos na obra de Bernhard como um todo, pode-se de forma análoga considerar todas as variações sobre o mesmo tema em diferentes abordagens como formas de aproximar-se da mesma problemática, de seu *Herkunftskomplex*. Contudo, o desejo de analisar-se, um dos principais objetivos do texto de Montaigne, não está presente nos escritos do autor austríaco: em sua autobiografia não vemos a dissecação de si mesmo pretendida por Montaigne, o qual se analisa por diversos ângulos. Ao escrever o texto Bernhard já tem uma visão muito clara de si e a expõe, ela já está pronta de antemão, não é construída no relato, o qual apenas apresenta a cidade e as condições de vida nesta como justificativa para o comportamento adotado. Assim sendo, ao contrário do texto do francês, *Die Ursache* não é uma auto-análise, nem mostra o desenvolvimento de uma personalidade, a qual já está pronta no momento da escrita e parece já estaria pronta mesmo na infância, mas trata-se da apresentação de uma espécie de justificativa de suas posições e uma crítica a seu meio. Pode se dizer que as três exceções feitas no texto para apresentação do discurso direto (Wittgenstein, Montaigne e o próprio avô via Montaigne), sinalizam ao leitor os três nomes do cânone pessoal de Bernhard, presentes ao longo de toda produção do autor.

Uma vez que Montaigne, como dito, não pode ser considerado o modelo para a autobiografia de Bernhard, no sentido de que os objetivos e métodos divergem, pode, contudo, ser considerado o modelo de educador estimado pelo autor: modelo claramente incorporado também pelo avô materno. Marcus Mazzari em um artigo sobre a autobiografia de Bernhard (“‘Ein ABC des Terrors’: Schulische Erfahrungen bei Thomas Bernhard”) mostra como o capítulo XXVI dos *Ensaio*s de Montaigne, intitulado “Da educação das crianças”, apresenta paralelos com o modelo de educação representado pelo avô materno, o qual, assim como o neto, era discípulo de Montaigne: “[...] schildert uns der Autobiograph,

wie er als Kind und Heranwachsender in seinem Grossvater, dem anarchistischen Montaigne-Verehrer, einen Lehrer gefunden hat, der im wesentlichen dem Lehrer ähnelt, den Montaigne in dem genannten Essay entwirft” (MAZZARI 1999: 223)⁸².

O modelo de educador desenvolvido por Montaigne vai completamente contra o educador tradicional de sua época, o qual, apesar da distância temporal, de certa forma também é o educador comum da época de Bernhard e criticado na autobiografia, ou seja, o professor pedante que prega uma cultura livresca absolutamente inútil, sem relação com a vida do aluno, que exige que este decore fatos e detalhes secundários, ao invés de incentivar sua criatividade e autonomia, mais o prejudicando que ajudando em sua formação: “tenho ouvido pessoas de entendimento afirmarem que esses colégios para onde as enviam [as crianças], dos quais têm um grande número, embrutecem-nas assim” (MONTAIGNE 2000: 245). Também faz a ressalva de não haver nada que “degenere e estupidifique tão fortemente a alma” quanto o modo de ensinar, o qual, ao invés de uma “severa doçura”, como seria salutar, usa do horror e crueldade (247).

Se Bernhard não foi capaz de concluir o ginásio, o próprio ensaísta confessa nunca ter se aprofundado em nenhuma ciência, de modo que uma criança das séries médias sabe muito mais do que ele desse conhecimento morto ensinado e decorado nas escolas, mas por outro lado, possui o discernimento que o permite aprender continuamente e o permite julgar a História, não apenas repetir datas e lugares decorados, pois não seria, segundo ele, importante saber a data de destruição de Cartago, mas sim os costumes de Aníbal. Montaigne também, assim como Bernhard, fora escolado na filosofia e na observação. Quanto ao primeiro aspecto, lamenta-se por em sua época não se valorizar a filosofia, dando mais valor a saber conjugar verbos que em desenvolver a virtude do livre pensamento (MONTAIGNE 2000: 240). Sobre o segundo ponto, recomenda ao educador incentivar na criança a curiosidade que a levará a fazer de todas as coisas e pessoas objetos de sua observação e “ao examinar as características e as maneiras de cada um, ele fará nascer em si anseio pelas boas e desprezo pelas más” (MONTAIGNE 2000: 233). É visível como as considerações do ensaísta sobre a escola e educação se aproximam muito das do avô e do próprio Bernhard: desde a crítica à crueldade do sistema e dos professores, bem como da matéria ensinada, até a valorização de outras habilidades, como a observação e filosofia.

⁸² “[...] o autobiógrafo nos descreve como ele, enquanto criança e adolescente, encontrou em seu avô, o anárquico venerador de Montaigne, um professor, o qual se assemelha em essência ao professor esboçado por Montaigne em seus Ensaíais.”

Em resumo, as várias citações de Montaigne durante a obra, especialmente nas últimas páginas, quando trata das duas vítimas do sistema educacional, o garoto aleijado e o professor de Geografia, senão justificam totalmente o modelo autobiográfico adotado, ajudam a introduzir no texto um ideal de educação praticado pelo avô e ao qual o próprio Bernhard fora subordinado na infância passada ao lado deste, não na escola, e que é visto como ideal.

Como esse texto procurou demonstrar, é a essência individual, sua personalidade que Bernhard apresenta ao leitor por meio de seu escrito e em todos os recursos utilizados: desde o modelo de educação apresentado como ideal, o qual vai contra o visto na escola por ele freqüentada, passando por sua concepção de vítima excluída do mundo a sua volta e a forma adotada para o relato, são todos expedientes para marcar suas idéias e julgamentos, bem como seu interior em relação ao mundo exterior, para mostrar que é a continuidade na sociedade a responsável por fazer da criança excluída o adulto ainda excluído, o qual não pode compactuar com uma mentalidade considerada fascista, nacional-socialista, egoísta e utilitarista, já que busca sustentar-se à custa de outros, seja dos estudantes indefesos, ou dos considerados mais fracos devido a seus “defeitos”, e por isso só pode encarar a cidade como sua “*terra estrangeira natal*” (no original “*heimatliche(s) Ausland*”, UR, 94), justificando perante si e seu público a posição de crítico – dada a necessidade de mudanças – e a posição de *outsider*, imposta à criança, depois acolhida pelo adulto, pois dadas as circunstâncias, seria a única aceitável.

Capítulo II

Estratégias de desmascaramento do narrador: estudo da antiautobiografia de Murau

Ich sage etwas [...] und sehe sofort das Gegenteil davon in mir.
(Thomas Bernhard, *Verstörung*)

Análise de *Auslöschung. Ein Zerfall*

Auslöschung: Ein Zerfall, de 1986, último romance de Bernhard e considerado por muitos críticos como ápice da obra do autor, apresenta-se como a autobiografia do personagem Franz-Josef Murau, um intelectual austríaco auto-exilado em Roma para fugir de suas origens odiadas.

O livro, como *Die Ursache*, também é dividido em duas partes e sua ação é facilmente resumível, embora o resumo não faça justiça à complexidade da estrutura da obra: na primeira metade do texto, “Das Telegramm”, são narradas cerca de vinte e quatro horas transcorridas entre o recebimento do telegrama comunicando a morte dos pais e do irmão num acidente de carro, e a decisão de retornar a Wolfsegg na Áustria para o enterro; enquanto na segunda, “Das Testament”, a qual também engloba cerca de um dia, o personagem toma parte no enterro dos familiares. Os dois dias que constituem a ação principal são narrados de forma estritamente cronológica⁸³, entrecortados por lembranças de diversas fases da vida do narrador – essas lembranças são apresentadas na forma de pensamentos surgidos durante a ação transcorrida nos dois dias relatados.

A análise que se segue procura mostrar como a narrativa ficcional se diferencia da factual, primeiro por sua construção mais complexa, com diferentes níveis, depois pelo aqui chamado “elemento de autocrítica” presente no texto, lembrando que esta seria uma das chaves para diferenciação dos dois regimes textuais em Bernhard, de acordo com a proposta desta dissertação. Tais elementos estão intimamente ligados ao projeto da “antiautobiografia”, em torno do qual o texto foi escrito e que será objeto de análise no texto que se segue.

⁸³ A ação principal de *Auslöschung* é narrada de forma cronológica com pequenas exceções, as quais na maioria das vezes podem passar despercebidas ao leitor, como será apresentado posteriormente.

Construção de uma (anti) autobiografia ficcional: unidade e tensão

É lugar comum na retórica antiga, como salienta Stanzel no início de seu *Typische Formen des Romans*, que “diferentes estilos de discurso, bem como diferentes modos de narrar, provocam diferentes efeitos no ouvinte ou leitor” (1965: 3)⁸⁴. Considerando que tal fato valeria também para o romance, ao analisar a estrutura narrativa de *Auslöschung*, objetiva-se igualmente observar os efeitos provocados por ela e suas implicações para o romance como um todo. Vale lembrar ainda que neste trabalho se parte da premissa de que a forma espelha o conteúdo, e tanto bem mais sucedido um texto quando o autor consegue espelhar nessa estrutura o que vem sendo tematizado no enredo, o que é o caso em Bernhard e que não deve escapar a seu leitor. Então, ao estudar a estrutura da obra, procura-se explicitar seu “teor de verdade”, para retomar Adorno, citado na introdução desta dissertação.

A característica fundamental a condicionar a leitura de *Auslöschung* é o fato de o romance, desconsiderando-se sua “moldura”, a qual será tratada adiante, ser escrito na primeira pessoa, trazendo ao leitor a possibilidade de vê-lo como a autobiografia de Murau. A afirmação precisa, contudo, de ressalvas. Se, por um lado, ao fim da leitura, com a afirmação de que Murau está em Roma, onde escrevera “diese *Auslöschung*”, (AUS, 651), ou seja, o livro que se tem em mãos, o leitor é levado a pensar ser o texto lido a autobiografia do personagem, cujo título também é *Auslöschung* e cuja necessidade é tematizada ao longo da obra; por outro lado o texto é construído de forma a carecer de sinais genéricos, sendo difícil classificá-lo como autobiografia (ficcional). Entre as dificuldades enfrentadas em se levar adiante tal classificação pode-se colocar em primeiro lugar o fato de, apesar de tratar-se de uma obra a simular um texto escrito, no qual um narrador em primeira pessoa repassa sua vida – características cruciais para uma autobiografia –, o texto apresenta-se quase como um fluxo de consciência do personagem, cuja sensação de presentificação é muito forte. Principalmente na segunda parte da obra, quando Murau chega a Wolfsegg, o gesto autobiográfico está totalmente ausente, pois a presentificação é constante, não havendo a distância necessária para um olhar retrospectivo e análise das vivências, por estarem narrador, autor (fictício) e personagem envolvidos simultaneamente na ação narrada, a voz do autor-narrador em Roma está praticamente ausente do relato, durante todo o romance as considerações restringem-se sempre aos dois dias narrados na ação principal, de modo que *Auslöschung* aparece como um projeto a ser realizado futuramente, projeto que inclui várias premissas e até uma poética

⁸⁴ “verschiedene Redestile oder Erzählweisen verschiedene Wirkungen auf den Zuhörer oder Leser ausüben” (1965: 3).

própria, e somente com a leitura das últimas frases o leitor descobre ser o relato na verdade a realização deste projeto, da *antiautobiografia* de Murau. Como dito, apesar de tratar-se de um relato ulterior e de caráter escrito, isso é tornado realmente explícito somente ao fim da leitura, embora tivesse sido antecipado já nas primeiras linhas do texto, pela inserção anônima “schreibt Murau, Franz-Josef”, a qual indicaria a referida unidade entre autor, narrador e personagem, e também o fato de tratar-se de um texto escrito, mesmo assim a sensação é de presente, de que a ação ocorre no momento em que é narrada – tendo os fatos se passado realmente cerca de um ano antes da escrita.

Há, contudo, além da moldura anônima, outros indícios na obra, embora muito sutis, a lembrar ao leitor tratar-se de um texto escrito, logo, redigido e narrado por alguém com total domínio sobre a matéria, alguém que já conhece o desfecho de sua história, embora o efeito produzido seja o contrário, o de que o leitor acompanha os fatos na medida em que se desenrolam. O efeito do uso de tempos verbais a indicar passado (*Präteritum* principalmente) é apagado pelo narrador que trata a matéria como algo novo, e pelo conteúdo narrado, apresentado como aberto e de futuro incerto. O primeiro desses indícios é visível na cena em que Murau analisa as fotos da família. Após divagar sobre as imagens dos pais embarcando em uma estação de trem em Dover, Inglaterra, e de observar o irmão em uma foto que o mostra perto do lago Sankt Wolfgang, comenta odiar fotografias, e não tirá-las nunca, com exceção dessas: “Im Grunde hasse ich Fotografien und ich selbst bin nie auf die Idee gekommen, Fotografien zu machen, von dieser Londoner Ausnahme abgesehen, von Sankt Wolfgang, von Cannes, zeitlebens habe ich keinen Fotoapparat besessen.” (AUS, 28)⁸⁵ Como visto na citação, há a menção a uma terceira foto de Cannes, a qual causa estranhamento por não ter sido ainda mencionada, ao contrário das outras, sobre as quais já havia sido longamente falado. Somente algumas páginas à frente (30), é apresentada a foto tirada das duas irmãs na França, em Cannes, quando visitavam o tio Georg. Tal antecipação parece decorrente de ser o relato feito de forma retrospectiva, pois se feito durante o acontecimento da ação, não seria possível ao personagem saber que iria falar da foto em Cannes. Outro exemplo de antecipação pode ser exemplificado quando, ao chegar pela primeira vez diante do caixão dos pais, explicar as condições do acidente e porque o caixão da mãe estava lacrado, informações, como admite, às quais só teve acesso posteriormente, em conversa com as irmãs (AUS, 395). Logo, se quisesse poderia ter falado das circunstâncias do enterro e

⁸⁵ “No fundo eu odeio fotografias e a mim mesmo nunca passou pela cabeça tirar fotografias, com exceção dessas de Londres, de Sankt Wolfgang, de Cannes, minha vida inteira não possui máquina fotográfica.” (EXT, 23)

morte dos pais já na primeira parte da obra, quando estava em Roma, mas escolhe postergar a apresentação desses detalhes e age como se nada soubesse.

Em outra ocasião, ao jantar a sós com as irmãs, diz que estas novamente lançaram mão de sua tática para colocá-lo em uma situação ruim, a qual seria deixá-lo falar à vontade e assim falar mais do que seria conveniente. Tal crítica ao comportamento das irmãs já havia sido apresentado anteriormente (cf. AUS, 400), fato lembrado pelo próprio Murau: “[...] denn in Wirklichkeit sagten sie die ganze Zeit kein Wort, ließen sie mich, wie ich schon geschrieben habe, reden.” (AUS, 528)⁸⁶ Aqui o verbo usado é *schreiben*, escrever, o que ressalta o caráter ulterior da narração, além do fato de tratar-se de um texto escrito. Por fim, há a ocasião na qual o narrador-personagem analisa o comportamento dos convidados chegados a Wolfsegg para o enterro, e comenta a roupa de Spadolini, um terno cinza-esverdeado, comprado pelo arcebispo em companhia da mãe do personagem (AUS, 491). O curioso é que tal comentário é feito muito antes da chegada do arcebispo italiano, cuja chegada à propriedade só se dá quase cinquenta páginas mais tarde (AUS, 540). O próprio Murau após apresentar a roupa deste convidado, o qual, como ele próprio, abre mão do traje preto de luto comum aos outros personagens, acrescenta que tornará a falar dele mais tarde, ou seja, quando ele entrar em cena de fato: “Aber auf Spadolini komme ich später zurück.” (491)⁸⁷ Deve-se fazer a ressalva de que tais indícios podem passar despercebidos ao leitor menos atento, pois a ilusão de presentificação criada é mais forte, além de constituírem-se em detalhes esparsos em uma obra de mais de seiscentas páginas

Outro ponto a dificultar a afirmação de tratar-se de uma autobiografia do personagem é a ausência de indicadores de um pacto. Sabe-se que a condição básica do gênero autobiográfico pode ser resumida na equação já citada de Genette, ou seja, A=N=P, que sinaliza a unidade entre autor, narrador e personagem (GENETTE 1991: 84) – no caso de uma autobiografia ficcional implica falar-se em autor fictício, válido para o universo ficcional instaurado pelo romance. Tal equação apenas descreve o modo como o texto é configurado e se, por um lado, por si só não é suficiente ao intérprete, por outro serve para apontar um caminho de leitura: a referida unidade possibilita que o texto seja dominado pela personalidade daquele que diz “eu”, no caso de *Auslöschung*, pela personalidade de Murau, fato determinante para a leitura da obra em questão. Se essa característica é de total

⁸⁶ “[...] pois na realidade o tempo todo não disseram uma palavra, deixaram-me falar, como já descrevi.” (EXT, 388)

⁸⁷ “Mas de Spadolini volto a falar mais tarde.” (EXT, 361)

importância para construção do texto, não é suficiente para estabelecer-se o gênero autobiográfico: para tal haveria a necessidade de reconhecer-se o “pacto autobiográfico”, segundo a célebre teoria de Lejeune, apresentada anteriormente. O pacto seria, segundo esse autor, a condição essencial para a identificação de um texto como autobiografia, mais até que a referia unidade entre autor, narrador e personagem. Além disso, o “pacto” seria sempre uma relação dupla entre público e autor. O texto de Murau, contudo, não simula um leitor fictício, com o qual o personagem pudesse simular também um pacto autobiográfico parece mesmo que Murau ignora seu público: o diálogo de seu texto é sempre consigo próprio, ou no máximo com o aluno Gambetti, praticamente não é tematizada a recepção do texto por um futuro leitor. É necessário, contudo, lembrar ainda que o “o pacto” é um fenômeno da recepção real, não do jogo ficcional, como salienta o próprio Lejeune, a identidade entre autor e personagem assegurada pelo pacto deve ser clara, não admite gradação, é uma questão de tudo ou nada (1975: 25). Mesmo que no universo de *Auslöschung* houvesse uma simulação mais clara por parte de Murau do pacto autobiográfico, em momento algum o pacto autêntico, que é romanesco, estabelecido por Bernhard com seu leitor, estaria suspenso, ou correria sequer tal risco, pois o contraste entre o nome do autor real na capa do livro e do fictício no interior do romance lembra constantemente ao leitor a natureza da obra, ou seja, uma ficção, um romance que simula um gênero factual. Dorrit Cohn em *The Distinction of Fiction* (1999), ao analisar textos escritos em primeira pessoa, segue o mesmo caminho de Lejeune, atribuindo como definidor do modo de leitura o pacto estabelecido (autobiográfico ou romanesco). A autora observa ainda o fato de autobiografias ficcionais apresentarem um pacto duplo: o autobiográfico, entre personagem-narrador e seu público hipotético, e o romanesco, entre escritor real e público também real, este estabelecido pelo nome do verdadeiro autor na capa do livro (COHN 1999: 33).

Se há dificuldade em classificar *Auslöschung* claramente como autobiografia (ficcional) fica, porém, a necessidade de analisar a obra levando-se em conta sua característica mais determinante para a estrutura do texto, a saber, a já referida simulação de uma unidade entre autor, personagem e narrador, acarretando assim no uso da primeira pessoa. Pensando na importância da forma de um texto, como afirmado por Stanzel no início desta seção, tal forma seria mesmo necessária para este romance, por aproximar o leitor da história de Murau e seus conflitos, já que estes são mediados no texto pelo próprio protagonista, logo, tal mediação dá-se de acordo com sua visão e interesses. Como consequência para o relato há uma coerência entre forma e conteúdo narrado, de modo que outra construção narrativa não teria tal unidade,

não colocaria o leitor tão próximo do universo trágico-cômico de Murau, como ele se refere a sua experiência: “die Tragödie, die gleichzeitig eine perfekte und perfide Komödie ist.” (AUS, 200)⁸⁸ Assim já de início deve-se considerar a importância e necessidade da decisão de narrar o texto em primeira pessoa, o que determinará todas as escolhas futuras para sua construção, desde o modo como tempo e espaço se apresentam, até as referências ao momento da escrita e ao modo como o passado é reconstruído, nas palavras de Long “A forma em primeira pessoa é o principal dispositivo a contribuir para esse fim, tornando o leitor consciente de que o projeto narrativo é produto de uma única consciência organizadora” (2001: 174)⁸⁹. As conseqüências da escolha de apresentar um narrador homodiegético, para usar nomenclatura de Genette, constituem o tema do presente capítulo.

Deve-se dizer que a importância do lugar do narrador em um texto é indiscutível, talvez uma das instâncias mais decisivas, pois determina como todo o relato será estruturado, desde categorias como tempo, espaço e personagens, até a escolha dos fatos narrados e, muito mais relevante aqui, o modo como tais fatos serão narrados. No caso de Bernhard e seus narradores homodiegéticos isso é particularmente relevante. Oliver Jahraus, ao comentar a famosa afirmação feita pelo autor austríaco, de que este seria um *Geschichtenzerstörer* (destruidor de histórias), já que o enredo em seus livros é secundário, comenta “Bernhard não narra ou encena histórias, mas ele narra e encena personagens, onde narração entra em cena, a qual, aliás, entra por toda parte em cena, ela constitui-se uma função do personagem” (*apud* FLORY 2006: 165)⁹⁰, e em *Auslöschung* é visível como todos os planos concentram-se em e estão subordinados a Murau.

O já citado Stanzel chama o encontrado em narrativas homodiegéticas de “Ich-Erzählsituation” (narração em primeira pessoa), a qual corresponde ao caso típico do gênero autobiográfico, mas cujas conseqüências podem ser diferentes e por isso serão discutidas aqui, para posteriormente ver-se como tal é configurado no texto de Bernhard. O crítico alemão diferencia duas situações principais de “Ich-Erzähler”: na primeira o narrador-personagem, apesar de pertencer ao universo narrado, não está no centro da ação, mas à margem dela, funcionando como um observador/testemunha, de modo que a cena é apresentada ao leitor sob uma perspectiva determinada pela personalidade ou intenção do personagem – um

⁸⁸ “uma tragédia que é ao mesmo tempo uma perfeita e pérfida comédia.” (EXT, 148)

⁸⁹ “The first-person form is the main device that contributes to this end, making reader aware that the narrative design is the product of a single organizing consciousness”.

⁹⁰ “Bernhard erzählt und inszeniert keine Geschichten, sondern er erzählt und inszeniert Figuren. Wo Narration auftritt, und sie tritt überall auf, ist sie allerdings eine Funktion der Figur”.

exemplo bastante citado para ilustrar o caso é o do narrador Serenus Zeitblom de *Doktor Faustus* de Thomas Mann, no qual o personagem narra a vida do amigo e músico Adrian Leverkühn, impregnando o relato de sua personalidade de humanista e professor. A segunda possibilidade para a situação narrativa analisada seria a exposta nos “romances em primeira pessoa quase autobiográficos” (*quasi-autobiographische Ich-Romane*) (STANZEL 1965: 31), nos quais o eu-narrador está no centro da ação, permitindo ao leitor verificar a tensão entre o eu que vive a experiência e o eu que a rememora, tensão criada pela distância temporal entre os dois momentos e evidenciada no julgamento de quem mudou sua ideologia ou na nostalgia sentida pelo passado irrecuperável.

Auslöschung, enquanto pseudo-autobiografia, pertence claramente ao segundo tipo: a proposta do personagem é escrever sua “antiautobiografia”, cuja temática central serão todos os complexos ligados à sua origem e formação. O propósito já fora realizado pelo tio e mentor de Murau Georg, mas o manuscrito de sua antiautobiografia desaparecera após sua morte, de modo que Murau sente-se impelido a dar continuidade ao projeto (AUS, 200). O objetivo principal desse escrito seria extinguir o memorado, sendo por isso chamado de “antiautobiografia”, em oposição à autobiografia usual, a qual visaria à conservação por meio da escrita do passado narrado: “[...] alles, das ich in diesem Bericht aufschreibe, wird ausgelöscht, meine Familie wird in ihm ausgelöscht, ihre Zeit wird darin ausgelöscht, Wolfsegg wird ausgelöscht in meinem Bericht auf meine Weise, Gambetti. Das bin ich meinem Onkel Georg schuldig [...]” (AUS, 201)⁹¹. O projeto de extinção no qual esta antiautobiografia se insere, será comentado posteriormente, mas já se pode pensar que, se o texto não pode ser considerado a autobiografia de Murau, o é sem dúvida sua *antiautobiografia*, gênero novo, aparentado à autobiografia, mas cujas especificidades implicam na adoção de uma nova forma.

O texto apresenta então as tensões esperadas para o gênero autobiográfico, do qual, apesar das dificuldades exposta quanto à classificação, simula certos elementos: a distância temporal da infância narrada produz em Murau tanto o reconhecimento da mudança de personalidade quanto a nostalgia em relação a essa infância. Como exemplo da mudança de personalidade, temos em algumas passagens do livro o narrador a analisar seu comportamento da juventude, quando ainda tentava aproximar-se da família, o que, como adulto, percebe ser

⁹¹ “[...] tudo o que escrever nesse relato será extinto, minha família inteira nele será extinta, sua época será nele extinta, Wolfsegg será extinta em eu relato, à minha maneira, Gambetti. Isso eu devo a meu tio Georg [...]” (EXT, 149).

impossível. Ao descrever a relação com os irmãos, o personagem descreve-se quase sempre como bem intencionado, caindo ingenuamente nas armadilhas das irmãs ou do irmão Johannes, os quais acabavam por colocar o protagonista contra os pais. Mas o episódio mais significativo neste sentido, refere-se ao relacionamento entre Murau e sua mãe, a figura, sem dúvida, mais atacada da obra. Quando tinha cerca de dez anos lhe era permitido, em sábados alternados com o irmão, ajudar a mãe a ordenar sua correspondência pouco antes do jantar. Este encontro quinzenal com a mãe parece ter sido aguardado com ansiedade pelo jovem Murau, pois era sua única oportunidade de falar com a mãe, de lhe fazer perguntas e estar próximo dela, até de receber uma palavra amável. Nessas ocasiões ficava claro o amor de Murau pela mãe, e mesmo era possível a ele perceber seu belo rosto (AUS, 265). Apesar do tom saudoso usado ao relatar esses momentos com a mãe, o desfecho do episódio aponta a necessidade de não esquecer o verdadeiro caráter da figura materna: em certa ocasião o personagem se esquecera do compromisso por ter passado horas na biblioteca absorto na leitura do *Siebenkäs* de Jean Paul, e o castigo foi severo, incluindo além da agressão e humilhação verbal, a suspensão de qualquer alimentação por três dias – o que se vê é na verdade o adulto destruindo por meio de sua narração todas as ilusões da criança, e apresentando-se como de fato se sente: uma vítima da família.

Contudo, deve-se admitir que as passagens nas quais Murau reconhece uma mudança de comportamento em relação à criança ou ao jovem do passado são em número muito mais reduzido comparadas às passagens em que salienta, à semelhança do que foi analisado para o narrador na autobiografia do próprio Bernhard, as continuidades entre o adulto e a criança: desde o interesse da criança pelas pessoas simples, a desconfiança em relação a professores e autoridades (AUS, 91), o fato de sempre ter sido inquieto e curioso (AUS, 88s.), até a desconfiança e, poder-se-ia dizer, o ódio nutridos pelos pais já nos primeiros anos de sua vida (AUS, 151), atestam que já em criança tinha uma personalidade muito próxima da do adulto, mesmo o sentimento que o próprio Murau sentia pela família, sempre questionador e crítico, é apresentado por ele como algo já presente na criança: “Ich war, muß ich sagen, vor allerersten Augenblick an gegen sie gewesen, mit meiner ganzen Entschiedenheit.” (AUS, 152)⁹² – naturalmente o leitor pode questionar tais afirmações, pois é difícil imaginar uma criança que já desde os primeiros anos de vida se pusesse com tal resolução contra a família e intentasse desmascará-la. Além disso, à semelhança de Bernhard, Murau apresenta-se sempre como o diferente, por isso excluído desde a infância – ainda que só enquanto adulto entenda a razão

⁹² “Desde o primeiríssimo instante, devo dizer, fui contra eles, com toda minha resolução.” (EXT, 113)

disso –, alguém que questionava os professores e colocava-se contra as instituições, ou ao menos desconfiava delas, não só no caso da escola, mas também da Igreja.

Em outros trechos, porém, especialmente aqueles nos quais pai e mãe estão ausentes, é ainda possível reconhecer mais claramente a nostalgia referida por Stanzel, como quando o personagem rememora nostalgicamente alguns episódios da infância, o que o faz admitir: “hatte ich alles in allem eine glückliche Kindheit gehabt.” (AUS, 172)⁹³ Essa infância feliz, como dito, não se dá junto dos pais, mas entre os jardineiros e as cozinheiras, ambos os grupos muito admirados pelo personagem; ou ainda junto dos avós, com os quais ele e o irmão tiveram a época mais feliz e os quais não privilegiavam ninguém, tratavam os netos da mesma forma (AUS, 262) – ao contrário dos pais, os quais, na visão de Murau, sempre o preteriram. Também com o irmão teve uma infância feliz, ao menos até os primeiros anos do período escolar, quando os dois cuidavam de corsas no inverno, dando até nomes a esses animais (AUS, 137). Houve ainda episódios felizes vividos na *Kindervilla*, seu prédio preferido em Wolfsegg, no qual escrevia e encenava peças com as irmãs (185 e 401). A nostalgia é tal que pensa em reformá-la, a fim de recuperar um momento idílico de seu passado. O projeto é abandonado diante da constatação de ser impossível recuperar tal tempo. Vale observar que essa nostalgia com relação ao passado está ausente da autobiografia de Bernhard, de modo que o volume analisado no capítulo precedente, *Die Ursache*, não apresenta qualquer narração de um momento feliz vivido na época, o autor chega mesmo a dizer que os momentos felizes tidos na infância podem ser contados nos dedos e custaram muito caro (UR, 58). Tais momentos felizes seriam perceptíveis somente no último volume autobiográfico publicado, *Ein Kind*, o qual narra uma fase anterior da vida do autor, e no qual, à semelhança de *Auslöschung*, a infância feliz, apesar da pobreza e exclusão, restringe-se especialmente à fase anterior à entrada na escola e à consolidação do regime nacional-socialista – já Schlichtmann (1996: 100) observara que o tempo da infância feliz de Murau em Wolfsegg coincide de certa com o período pré-anexação da Áustria (1934-1938), sendo que a anexação marcaria o início do declínio de Wolfsegg e o término do período, no qual a propriedade era vista como paraíso (“*Paradies*”, cf. AUS, 137), o que também pode ser visto como uma projeção do adulto ao ansiar por outro mundo, procurando-o no passado.

Voltando à tensão entre o eu do passado e do presente visíveis na obra, se não é tão perceptível na relação criança/adulto, deve-se admitir que tal tensão será acentuada na

⁹³ “tive afinal de contas uma infância feliz.” (EXT, 127)

segunda parte do romance, quando o personagem retorna a Wolfsegg agora numa posição nunca por ele imaginada: a de herdeiro incondicional da propriedade, o que ocasionará dificuldades entre a imagem que Murau construiu para si durante todos os anos de exílio, e o modo como ele, quase sem perceber, passa a se comportar, sentindo-se e agindo como o pai, ou seja, como tudo o que despreza e critica – essas mudanças de comportamento são assunto a ser debatido posteriormente. De qualquer forma, é muito menor a tensão entre a personalidade passada e atual que a do eu e de suas origens, das quais busca diferenciação e afastamento – idéia que parece acompanhá-lo ao longo de toda vida. Esta, aliás, seria outra característica do romance pseudo-autobiográfico: “No romance em primeira pessoa, um indivíduo procura compreender a si mesmo, definir-se, diferenciar-se de seu meio” (STANZEL 1965: 36)⁹⁴. A busca de definição em oposição ao outro e ao seu meio é constante no relato de Murau: as descrições de Wolfsegg, dos austríacos, vão além do intuito de definir uma época e visam também a se definir pela caracterização do outro – da Wolfsegg que todos trazem consigo, pela qual se está impregnado o tempo todo, de forma que falar de Wolfsegg é falar de si, como diz Murau, o qual tinha a intenção de fazer um relato sobre a propriedade e família, mas acaba fazendo um relato sobre si mesmo. Tal caracterização de si próprio normalmente ocorre por oposição ao outro apresentado (pai, mãe, irmãos, etc.), por vezes identificação (tio Georg). A oposição, que é o processo dominante no texto, reflete-se inclusive no uso do vocabulário, por exemplo, no contraste dos pronomes “eu/eles”, muito presente quando Murau rememora suas relações com a família, de modo que o par de pronomes visa a marcar a oposição e diferenciação de si frente aos outros. No entanto a leitura evidencia que a diferenciação almejada entre o eu e o mundo não é empresa bem sucedida por Murau, trata-se de algo fora de seu alcance, o que desemboca no trágico de seu relato, e uma das chaves de leitura da obra seria ver a *antiautobiografia* escrita pelo personagem como veículo da extinção por ele pregada, como será esclarecido posteriormente.

Apesar de possuir um narrador-protagonista que está no centro da ação, o texto não exclui totalmente a outra modalidade de “Ich-Erzählsituation” de Stanzel já citada, ou seja, a do narrador-observador à margem da ação: ele pertence ao universo ficcional, mas limita-se ao papel de testemunha, de observador. O narrador de *Auslöschung*, Murau, é claramente o centro da ação, contudo, por vezes simula o que se convencionou chamar de situação narrativa

⁹⁴ “Im Ich-Roman versucht sich ein Mensch selbst zu begreifen, sich zu definieren, von seiner Umwelt abzugrenzen” (STANZEL 1965: 36).

extradiegética⁹⁵, ou seja, a do narrador fora da ação, aproximando-se de um narrador observador. O procedimento é comum à prosa de Bernhard, como se vê em *Der Untergeher*, *Alte Meister* e principalmente em *Holzfällen*, no qual o narrador, apesar de sentado em uma poltrona durante uma festa, não interage com os outros personagens, apenas os observa, funcionando quase como um narrador fora da ação: voluntariamente ele prefere excluir-se, não compactuar com as outras personagens, colocando-se como observador crítico da matéria narrada – o leitor pode chegar mesmo a esquecer-se de que tais narradores também são personagens, tal é o distanciamento obtido. Vale lembrar que em *Holzfällen* esse é o comportamento assumido pelo narrador-personagem de forma predominante, logo, é o estilo do início ao fim da narrativa, enquanto em *Auslöschung* há uma alternância de estilos: na primeira parte da narrativa, por estar só em seu quarto em Roma, Murau é claramente um narrador-personagem apresentando um monólogo espontâneo, formado por associações desencadeadas pela observação de fotos da família; na segunda parte pode-se perceber essa oscilação entre narrador-personagem no centro e à margem da ação, pois ao chegar a Wolfsegg, ao invés de confrontar os seus, ou ao menos interagir de fato com a realidade, Murau prefere muitas vezes poupar-se o confronto e apenas observa, oculto atrás de um muro, uma porta, ou da janela do quarto, e assim narra os preparativos para o enterro e o comportamento das outras personagens.

Essa oscilação marca muito bem o caráter de Murau: incapaz de confronto direto com os seus familiares prefere sempre o ponto de vista mais seguro do observador oculto. Aliás, observar sem ser observado, sem o conhecimento da “vítima” é declarado ser um de seus maiores prazeres. Mas o procedimento também é ideal por revelar ao leitor o caráter do protagonista, ao mesmo tempo em que dificulta o discernimento sobre o caráter dos outros personagens, apresentados apenas pelos olhos de Murau, pois não se pode, contudo, falar aqui em um narrador observador ou autorial, para usar a nomenclatura de Stanzel, nem no caso de *Auslöschung* nem dos outros romances, pois tal posição implicaria em focalização zero, enquanto nos textos citados a focalização continua sendo interna, no caso do narrador personagem, e externa no caso das outras figuras: o narrador só pode dizer o que se passa em seu próprio íntimo, sendo vedado o acesso aos pensamentos dos outros, os quais são

⁹⁵ A nomenclatura discutida em *Figures III* de Genette parece ser a mais apropriada, por descrever de forma clara e econômica os fenômenos literários, por isso é a adotada comumente neste texto, salvo quando se cita autor que adota nomenclatura própria, o que ocorre poucas vezes, como é o caso de Stanzel, uma vez que vários críticos aceitam os termos propostos pelo crítico francês – dentre eles os já citados Lejeune e Martinez/ Scheffel.

caracterizados por elementos externos, ou seja, por suas falas, ações ou julgamentos do narrador.

A escolha de um narrador-personagem acarreta sempre em certa parcialidade no relato, pois este tipo de narrador, por pertencer ao universo ficcional narrado, não tem qualquer privilégio em relação às outras figuras, no que se refere aos dados narrados: só pode narrar o que vivenciou, tanto em relação a si quanto aos outros. No caso de Murau, só pode falar das irmãs, por exemplo, o que ele vê, não tendo acesso à vida interior delas, seus pensamentos e intenções, de modo que o leitor só pode esperar uma imagem destas mediada pelos olhos do próprio Murau, pois tudo, mesmo suas ações externas, é filtrado e selecionado por esse narrador.

Apesar de a parcialidade ser dado característico e intrínseco quando se trata de literatura, pois é inevitável ao narrador, especialmente quando personagem da ação, escapar a si mesmo e suas convicções, bem como ter uma visão ampla de sua matéria, em alguns casos essa “manipulação” dos fatos narrados – o termo entre aspas não se pretende negativo, apenas descritivo de um processo comum e inevitável – é mais clara, tanto mais no caso de um narrador como Murau, o qual, por estar só contra os seus familiares e sua sociedade, está também na defensiva, procurando ganhar para si seu interlocutor, no caso concreto do texto, Gambetti, indo mais além, nós, leitores de sua autobiografia. Isso é feito ao confrontar-nos com suas origens odiadas e por o texto simular uma autobiografia, imitaria algumas convenções do gênero. Contudo, em *Auslöschung*, a *antiautobiografia* ficcional, não há uma preocupação tão acentuada como a vista em *Ursache*, em enfatizar que o narrador foi testemunha ocular dos fatos narrados, nem em apresentar as “provas”, os indícios do que é exposto; o procedimento está parcialmente ausente na ficção, sendo substituído por outros, a necessidade de convencer o interlocutor da veracidade do relato dá-se, por um lado, ao apresentar o discurso de um personagem como o tio Georg, o qual pensa de modo muito semelhante ao dele e funcionaria como uma testemunha cujo depoimento reforça o do narrador. Por outro lado há o processo retórico de intensificação do exposto, o modo como Murau concebe a escrita, ou seja, como *Untertreibung*, como subtendido, muito aquém da realidade retratada, por isso a necessidade da *Übertreibung*, do exagero para tentar fazer justiça ao horror da realidade que se torna apenas pálido reflexo ao ser convertida em escrita, de acordo com sua visão – sobre sua *Übertreibungskunst* será discutido posteriormente.

Outro *topos* do gênero está ausente desta autobiografia ficcional: o da memória. Não há no texto uma problematização quanto a como ativar a memória de fatos distantes mais de quarenta anos e, ao contrário do narrador autobiográfico, Murau não se preocupa em justificar o modo como sua memória opera e como o passado é reconstruído, ou como obteve acesso aos dados apresentados – no máximo afirma poder apresentar a família como ele a vê. Quando se tematiza *Auslöschung*, a autobiografia a ser escrita, há referências apenas quanto ao conteúdo desta, o qual está ligado intimamente ao objetivo da obra, a saber, extinguir tudo o que nela for escrito, logo, o tema deverá ser o problemático complexo de origem do narrador-personagem. Outro objetivo do escrito, embora menos tematizado que o primeiro, seria o de dar voz às vítimas do nacional-socialismo, como o minerador Schermeier. Quanto às dificuldades em se levar adiante tal projeto, elas residem sempre em começar a obra, pois ela exige muito esforço do escritor, logo, seu início é constantemente adiado para um momento oportuno, quando se julgar pronto para o esforço exigido por tal empresa – e ao que tudo indica, a morte dos pais e as mudanças radicais por esta acarretadas foram o gatilho a impulsionar finalmente a realização do projeto.

Mesmo não havendo uma grande problematização sobre a busca em ser fiel ao narrado há pontos no texto que mostram de certa forma como Murau ativa sua memória, e isso se dá especialmente visualmente, pela observação. A primeira parte do livro é dominada pela rememoração do passado da família, a qual é desencadeada pela observação das fotos conservadas pelo autor: olhar as fotos da família é tanto estratégia para distrair-se do impacto causado pelo recebimento do telegrama, quanto para desencadear a lembrança dos momentos vividos com os retratados e assim reconstruir a história da família. Na segunda parte da obra o processo de rememoração dá-se pela observação dos lugares da infância, da propriedade com todos os seus edifícios e as paisagens nas quais o personagem cresceu, a topografia de Wolfsegg ajudando na intermediação entre passado e presente. Há momentos ainda nos quais uma frase ativa uma associação com um episódio do passado, como quando Gambetti faz um comentário sobre um passeio às montanhas que pretende fazer com os pais e para o qual gostaria de convidar Murau, que ao ouvir a menção às montanhas recorda-se de um sonho tido há muitos anos. Curiosamente, apesar da preocupação em salientar a veracidade do exposto em sua autobiografia, Bernhard pode prescindir de tais mecanismos de ativação da memória, pois naquele caso, como visto, o passado é sentido como agindo constantemente no presente.

A observação como já mencionado, é um dos prazeres praticados pelo personagem Murau, especialmente quando observa sem ser observado. Esse prazer liga-se não apenas à possibilidade de observar uma situação antes de expor-se e assim interagir com os outros, nem se restringe à observação do outro com o intuito de estudar uma personalidade, mas trata-se também de um método praticado conscientemente a fim de reter os detalhes de uma cena em sua memória. O próprio personagem expõe esse método e gaba-se da confiabilidade de sua memória visual, que, quando observa e estuda algo, é capaz de se lembrar com detalhes de objetos ou de uma cena observada, não importa quanto tempo o separa do fato em si:

[...] und ich denke, daß wir uns sehr oft an Einzelheiten, sogenannte Nebensächlichkeiten genau erinnern, wenn wir sie festhalten und in sie eindringen in unserer Betrachtung. Wenn wir uns für diese Nebensächlichkeiten und Einzelheiten zur Verfügung stellen, sie zuerst *anschauen*, dann *durchschauen*, zum Beispiel, daß ich genau beobachtet habe auf dem Weg von der Kindervilla zum Büro, wie sich die Wolken hinter der Kindervilla zu einem Drachen mit weitaufgerissenem Maul geordnet haben. Auch in der Erinnerung kann uns ein solches Nebensächliches dann deutlich sein, wir sehen dann unter Umständen, wochenlang später, monatelang, jahrelang später, den genauen Bewegungsablauf dieses Wolkenformation, denke ich, wir rufen ihn ohne die geringste Schwierigkeit ins Gedächtnis, vollziehen ihn sozusagen auf Befehl unseres Gehirns [...]. (AUS, 618)⁹⁶

Na passagem fica claro como o personagem desenvolve um mecanismo, o qual uma vez dominado, permite-lhe guardar na memória não só imagens, mas também sons e cheiros, os quais podem ser evocados com precisão mesmo anos depois: desse mecanismo Murau diz ter feito sua arte (AUS, 619).

Apesar dos artifícios de observação de fotos e lugares como meios de desencadear a lembrança, levando-se em conta o mecanismo por ele apresentado, na verdade Murau poderia prescindir de tais meios, pois não só é capaz de reter em sua memória detalhes de uma cena, inclusive dos diversos sentidos associados à experiência, podendo ver, ouvir e sentir cheiros com precisão (AUS, 618), como também seria capaz de evocá-los a qualquer hora – o que, pode-se dizer, contraria a ciência quanto ao que se sabe do funcionamento do cérebro e da memória. Desse modo, não há necessidade de apresentar justificativas ou advertências ao exposto, devido à veracidade obtida pelo método. O processo, como salienta ainda Butzer, o qual o chama de “mecânica morta”, (*tote Mechanik*, cf. BUTZER 1999: 60), já que transforma a lembrança em algo consciente e voluntário, se opõe totalmente à cena clássica de ativação da rememoração, ou seja, a da *madeleine* presente em Proust, cena símbolo do caráter

⁹⁶ “[...] pensei que é muito freqüente nos recordarmos com precisão dos detalhes, dos chamados pormenores, quando os captamos e penetramos em nossa observação. Quando nos devotamos a esses pormenores e detalhes, quando primeiro olhamos *para* eles, depois *através* deles, por exemplo, que no caminho da vila das crianças ao escritório eu tenha observado com precisão como as nuvens atrás da vila das crianças assumiram a forma de um dragão de fauces bem abertas. Mesmo na lembrança um tal pormenor pode surgir com clareza, vemos então semanas mais tarde, meses, talvez anos mais tarde o movimento preciso dessa formação de nuvens, penso, trazemos à memória sem a menor dificuldade, lhe damos por assim dizer remate sob as ordens de nosso cérebro [...]” (EXT, 452).

involuntário desta. O trecho acima citado, por estar claramente em contradição com o que se sabe da memória, acaba por acarretar em efeito inverso ao aparentemente visado, ou seja, ao invés de consolidar a imagem de Murau enquanto narrador como alguém cuja memória e mecanismos de ativação apresentam-se como confiáveis, traz apenas a dúvida. Mesmo o “nós” presente no trecho “wir rufen ihn ohne die geringste Schwierigkeit ins Gedächtnis”, o qual procura generalizar a afirmação, constituindo-se também em mecanismo que visa à verossimilhança do exposto, pode ser questionado pelo leitor, o qual certamente não partilha do mecanismo desenvolvido por Murau, logo, não é capaz de se lembrar quando e onde quiser dos detalhes, por exemplo, de formações de nuvens vistas há anos. Curiosamente o mecanismo é muito semelhante ao presente na autobiografia de Bernhard como discutido anteriormente (cf. KÄL, 46), o que mostra como muitas das considerações e técnicas presentes na ficção do autor, continuam no texto factual, o que torna claro a razão da crítica tender a ver uma indiferenciação entre as obras.

Pode-se assim cogitar se, uma vez que Murau, já em episódios secundários como o é o da lembrança da forma das nuvens atrás da vila das crianças, apresenta ao leitor fatos questionáveis, por que não agiria de forma semelhante ao apresentar fatos mais decisivos, episódios mais relevantes para a exposição por ele desenvolvida. Assim sendo, faz-se necessário pensar no conceito de narrador não confiável.

Segundo Martinez e Scheffel (2005), seria sensato diferenciar-se entre afirmações verdadeiras e falsas também em textos ficcionais, não só em factuais. Para um texto factual há a realidade extraliterária, a qual se poderia recorrer a fim de verificar a veracidade de algo – não são raros os casos de processos contra autores, devido ao fato de os retratados se julgarem vítimas de alguma mentira presente no texto, processos dos quais o próprio Bernhard não escapou, como já dito sobre o caso do padre Franz Wesenauer, o Onkel Franz de *Die Ursache*, que conseguiu que algumas passagens sobre sua pessoa fossem retiradas da obra. Num texto ficcional, não há possibilidade de comparação com a realidade, então o narrador deve deixar indícios para que o leitor desconfie do que lê. O mais comum, segundo os críticos citados, é que a fala do narrador (*Erzählrede*), especialmente no caso de narrador extradiegético, fora da ação, seja verdadeira, podendo ser a dos personagens (*Figurenrede*) verdadeira ou falsa. Tal é facilmente exemplificado num texto como *Don Quijote*, no qual temos Sancho com um discurso normalmente confiável, por sua lucidez, Quijote com um discurso usualmente falso, por confundir constantemente a realidade, e o narrador relatando

de forma verdadeira, sem motivos para que o leitor desconfie de suas afirmações, e servindo de referência para o leitor desconfiar de Quijote (cf. SCHEFFEL 2005: 95).

Contudo, há casos em que o narrador pode ser considerado como “não confiável” (*unzuverlässiger Erzähler*, p.100): haveria casos em que as afirmações do narrador seriam parcialmente falsas em relação ao que acontece no mundo narrado. Segundo Booth (apud SCHEFFEL 2005: 101), especialmente narradores homodiegéticos, ou seja, que fazem parte do universo narrado, seriam candidatos a “narradores não-confiáveis”, pois, como afirmado anteriormente, não possuem qualquer privilégio frente a outros personagens. Para tais narradores há ainda uma ressalva: a tendência é que não sejam confiáveis no que se refere a “theoretische Sätze” (afirmações teóricas) e não a “mimetische Sätze” (afirmações miméticas) (101), ou seja, em princípio o leitor confiaria quando o narrador relata fatos concretos do universo ficcional, experiências vividas pelos personagens desse universo, mas desconfiaria de suas posições teóricas, e seus julgamentos sobre filosofia e moral, por exemplo. Haveria ainda casos de “mimetisch teilweise unzuverlässiger Erzähler” (103), quando não só as afirmações teóricas seriam questionáveis, mas também o relato de fatos concretos, senão são falsos, são pelo menos duvidosos, bem como pode haver casos em que ao leitor não é possível decidir sobre a confiabilidade do narrado.

O conceito foi trazido para tentar justificar alguns dos procedimentos adotados na análise que se segue. Naturalmente não é possível julgar se os fatos narrados por Murau são verdadeiros ou não dentro do universo ficcional de *Auslöschung*, e há mesmo elementos no texto que levam o leitor a duvidar da veracidade do exposto, apesar da preocupação demonstrada pelo personagem em narrar fielmente os fatos tocantes ao enredo principal, ou seja, não há razão para questionar que os pais morreram num acidente ou que Murau seja tão rico quanto afirma, mas poder-se-ia questionar se os pais realmente amavam apenas o irmão Johannes ou se o cunhado seria de fato tão estúpido quanto o apresentado, e isso porque muitas vezes o comportamento do personagem e os fatos narrados destoam do que por ele é dito. No caso do cunhado, pode-se tomar como exemplo a cena em que Caecilia o manda à *orangerie* buscar uma caixa na qual está escrito *Sunlicht*, caixa que Murau afirma não existir, o pedido da irmã seria apenas um modo encontrado por esta para livrar-se por alguns instantes da presença indesejada do marido. Posteriormente Murau fica surpreso ao ver o cunhado retornar com a caixa solicitada, a qual de fato existe e correspondia à descrição dada por Caecilia, logo, não era algo inventado para tirar o marido do caminho. Mesmo assim Murau

não reconhece o julgamento errado tido inicialmente: “Tatsächlich hat der Schwager die Schachtel mit der Aufschrift *Sunlicht* und den Leichentüchern gefunden, dachte ich. Und ich hatte geglaubt, diese Schachtel existierte nicht. Aber die Gemeinheit meiner Schwester bleibt bestehen, dachte ich.” (AUS, 433)⁹⁷ O julgamento que faz da irmã nessa passagem não corresponde de modo algum ao fato narrado, o qual deveria levar o próprio Murau a se considerar sórdido pelas considerações falsas feitas a respeito de Caecilia, pois infundadas, mas não é o que ocorre.

Contudo, em alguns pontos, Murau procura apresentar-se como um narrador confiável, preocupando-se até em esclarecer situações nas quais o leitor pudesse questionar-se a respeito de como o personagem conseguiu ter acesso à determinada informação. Por exemplo, quando fala dos encontros secretos entre Spadolini e a mãe, e ao narrar o que os dois faziam juntos, trata de justificar-se “Die Quellen allerdings, aus welchen ich meine Informationen habe, werde ich Ihnen nicht verraten, hatte ich Gambetti gesagt, nicht einmal Ihnen” (AUS, 282)⁹⁸ – nem mesmo Gambetti, o discípulo e interlocutor constante, deve saber de onde obteve tais informações. Em outro ponto, ao falar do que as irmãs faziam em Wolfsegg no momento em que ele estava em Roma lendo o telegrama sobre a morte dos pais, também o faz com cautela: diz que naturalmente não sabe como as coisas de fato ocorreram, só pode dizer o que provavelmente aconteceu (AUS, 63).

Há dados, contudo, que levam o leitor a desconfiar da intensidade e do modo como tais fatos são interpretados e a partir da dúvida que o leitor, com motivos, tem em relação às afirmações teóricas feitas pelo personagem, surge a dúvida em relação a fatos concretos, e como será visto mais detalhadamente, a discrepância entre o afirmado por Murau e o modo como age, bem como a ação narrada, devem ser tomados como indícios a sinalizar ao leitor os momentos em que a dúvida e desconfiança devem estar presentes. Em resumo, pode-se questionar o modo como narra e interpreta o exposto, mas quanto aos fatos em si não há necessidade de serem vistos sempre com desconfiança, deve-se estar atento aos momentos nos quais há pistas a indicarem tal necessidade. Estudar como o texto é construído por Murau, enquanto personagem, narrador e “autor” de sua *antiautobiografia*, é procurar enxergar como ele o faz de forma a justificar sua posição frente a seu *Herkunftskomplex*, pois se todo texto literário é parcial, resta ao leitor procurar enxergar em que sentido isso se dá, ou seja, por qual

⁹⁷ “Não é que meu cunhado encontrou mesmo a caixa com o rótulo *Sunlicht* e as mortalhas? pensei. E eu pensava que essa caixa não existisse. Mas a sordidez de minha irmã resta a mesma, pensei.” (EXT, 318)

⁹⁸ “Porém não revelo a fonte de que tenho minha informação, dissera a Gambetti, nem mesmo a você” (EXT, 207).

razão o texto apresenta fatos de uma forma e não de outra, e num texto ficcional geralmente há pistas a orientar o leitor, como será demonstrado nas páginas seguintes. É importante ainda salientar que, se é dito tratar-se de um texto apresentado intencionalmente como parcial e manipulado por seu narrador, esse caráter geralmente – pois há momentos em que se vê o contrário – não escapa aos olhos do próprio narrador. Como diz o crítico Christian Klug “Bernhard’s characters [...] are not always blind to the ‘blind spots’ in their own thinking” (apud LONG 2001: 176), ou seja, para muitos desses personagens se torna claro o resultado desagradável de sua própria encenação e do modo como apresentam os outros personagens, sendo este o caso de Murau, como se verá.

Antiautobiografia como tentativa de extinção

Um episódio muito significativo para a interpretação da obra ocupa posição central na primeira parte do livro: após o recebimento do telegrama fatídico, Murau senta-se à escrivaninha e observa fotos dos parentes. Durante essa observação o ataque aos seus é feroz, tanto ao caráter, quanto à aparência ridícula da família: o pai e a mãe embarcando na estação Dover em Londres parecem grotescos, infelizes, o irmão diante de seu barco a vela parece completamente infeliz por ser um homem de quarenta anos doente que depende dos pais, as irmãs congeladas num sorriso forçado são feias e irritantes. A observação ainda fornece a Murau o ensejo de rememorar episódios negativos envolvendo os observados e criticá-los sob os mais diversos aspectos. Embora em momento algum o ataque seja abandonado, é possível perceber em meio a toda verborragia do personagem frases críticas dirigidas ao seu próprio modo de percepção e ao modo como constrói seu relato. A começar, admite que nenhum dos retratados quis ser fotografado naquele momento, mas o foram à força pelo próprio Murau, ou seja, ele é o responsável por aquelas fotos qualificadas como ridículas, ele as produziu – e admite ainda que normalmente não tira fotos, com exceção destas (AUS, 28), o que reforça o caráter de terem sido forjadas por ele de acordo com seu intuito. A exceção seria a foto das irmãs, a qual fora uma insistência delas e a única tirada contra a vontade de Murau, o que não deixa de ser significativo, pois condiz com a postura de Murau, postura que também afirmara ser a da mãe, de ver as irmãs como insignificantes, logo, indignas mesmo de sua atenção e de serem por ele fotografadas, mas que são, curiosamente, as sobreviventes da tragédia, e com as quais ele terá de lidar. Além disso, os retratados também não gostaram do resultado – o irmão até rasgou sua cópia da foto em questão, mas Murau insistiu em manter aquelas fotos e

nenhuma outra, chegando a confessar: há fotos melhores da família, há centenas de fotos que mostram os familiares como pessoas sérias e respeitáveis, mas destruiu e jogou fora todas essas fotos, guardando justamente aquelas por mostrarem seus familiares como os queria ver, ou seja, risíveis, e não como eram de fato:

Ich *wollte* wahrscheinlich lächerliche und komische Eltern auf dem Foto haben, das ich mir behalte, sagte ich mir. Ich wollte auch von meinem Bruder ein Foto haben, auf welchem er nicht so abgebildet ist, wie er tatsächlich ist, sondern ein solches, das ihn lächerlich zeigt, *wie ich ihn sehen will*, [...] ich hätte einen lächerlichen Bruder haben wollen, einen komischen, wie ich lächerliche Eltern haben wollte, komische, keine Schwestern, nur ihre spöttischen Gesichter, Gambetti, das ist die Wahrheit. (248)⁹⁹

Aqui é perceptível ainda o jogo presente ao longo de toda a obra, ou seja, o de relativizar e destruir constantemente a idéia anteriormente desenvolvida e defendida veementemente, dificultando ao leitor ver esses momentos como *confissões* de Murau. No caso, o uso de “wahrscheinlich” (provavelmente) e o modo verbal *Konjunktiv II* amenizam o dito e o que poderia ser uma confissão transforma-se em afirmação ambígua, quase uma pista falsa para o leitor – esse procedimento pode ser caracterizado como parte da *Übertreibungskunst*, como será analisado. O discurso autocrítico, ainda que ambíguo, continua: na verdade ele é o ridículo e o sem caráter por ser capaz de um ato tão perverso, por fazer disso sua arma, sua defesa. Ainda segundo Murau, seria típico de um indivíduo fraco insultar pessoas de dez centímetros nas fotografias, que não podem retrucar. Por fim conclui: “Indem ich diese und keine andere Fotos der Meinigen aufbewahrt habe [...] dokumentiere ich geradezu meine Gemeinheit, meine Unverschämtheit und Charakterlosigkeit” (AUS, 249)¹⁰⁰. A mãe, ao contrário da do próprio Bernhard, é a figura mais atacada: a mãe que, coincidentemente, rejeitou o filho, é apresentada como o grande mal de Wolfsegg. Contudo, confessa que ela realmente não é má, ele, Murau, simplifica a situação: “[...] wir vereinfachen die Sache und sagen, *sie ist ein böser Mensch, unsere Mutter*, und haben daraus einen lebenslänglichen Gedanken gemacht. An dieser Frau sind wir alle böse geworden, hatte ich zu Gambetti gesagt” (AUS, 298)¹⁰¹. E novamente deve-se salientar a ambigüidade da exposição: tira a culpa da mãe e a atribui ao acusador para logo em seguida devolvê-la à mãe, pois se

⁹⁹ “Provavelmente eu *queria* ter pais ridículos e cômicos na foto que guardo para mim, disse comigo. Queria também ter uma foto de meu irmão na qual ele não fosse retratado *tal* como é de fato, senão uma que o mostrasse ridículo, *como eu quero vê-lo, numa pose ridícula* [...], quisera ter um irmão ridículo, um irmão cômico, assim como pais ridículos, cômicos, não irmãs só seus rostos sardônicos, Gambetti, essa é a verdade” (EXT, 183).

¹⁰⁰ “Ao conservar essas fotos dos meus, e não outras [...], eu por assim dizer documento minha sordidez, meu descaro, minha falta de caráter” (EXT, 183).

¹⁰¹ “[...] nós simplificamos a coisa e dizemos, *ela é uma pessoa malvada, nossa mãe*, e tomamos isso como um pressuposto pelo resto da vida. Em contato com aquela mulher nos tornamos todos malvados, dissera a Gambetti” (AUS, 218s.).

alguém fazia acusações simplificadoras e mesquinhas era por ter tornado-se uma pessoa má devido à convivência com ela – e aqui o “wir” generalizante também é sintomático, já que apenas Murau, e talvez seu tio Georg, tinha tal visão, não sendo partilhada por irmãos e pai, os quais nunca aderiram ao discurso do narrador.

O livro está repleto de trechos semelhantes de denúncia e até ironia para consigo, restrinjo-me a apresentar apenas mais um episódio ilustrativo para o que vem sendo exposto. Na segunda parte do livro, Murau e o cunhado, a grande figura cômica da obra – ao menos no modo como é apresentado pelo narrador –, estão sós na cozinha diante de uma pilha de jornais sensacionalistas sobre o acidente que vitimou a família do protagonista. Este convence o outro a ler os jornais e, ao mesmo tempo em que observa a cena, pensa em como usá-la para colocar a irmã contra o marido, contar que o cunhado lia descaradamente sobre a tragédia da família, enquanto comia três ou quatro pães, ignorando o “pobre” Murau: “Tatsächlich bin ich zu einer solchen Gemeinheit als Verfälschung befähigt” (AUS, 473)¹⁰². Lembrando que o próprio Murau já havia pouco antes lido os jornais, tomando depois o cuidado de reorganizá-los na posição original, para ninguém desconfiar de seu feito – e constatando, ironicamente, não tê-lo feito, logo, a cozinheira certamente deve ter descoberto seu segredo. O ponto é que o personagem reconhece e apresenta ao leitor suas estratégias para manipular os fatos¹⁰³, fazendo prevalecer seu ponto de vista, trazendo ao leitor a desconfiança e o alerta de não se deixar manipular, ou ao menos desconfiar do narrador-protagonista e se questionar se toda a *Auslöschung* não teria sido escrita sob esse signo, da mesquinha e falsificação em proveito próprio.

Essa desconfiança também seria reforçada por outro episódio, quando Spadolini chega para o enterro e em conversa com Murau e suas irmãs, conta diversos episódios relativos aos falecidos e apresenta uma imagem destes totalmente diversa da apresentada anteriormente pelo narrador-personagem, o qual num primeiro momento diz que Spadolini apresenta o quadro que queria da família, não o real, o julga como mentiroso justamente por apresentar uma visão diferente da sua, ao que depois admite que cada um apresenta os fatos como vê – já havia admitido antes só poder apresentar Wolfsegg como vê e guardar as fotos por mostrarem os pais que queria ter – e emenda “Aber Spadolini ist kein verlogener, sondern ein durch und

¹⁰² “De fato sou capaz e ma tal mesquinha, de uma tal falsificação” (EXT, 348).

¹⁰³ Uma das estratégias caras a Murau é a repetição. Numa passagem, comenta o objetivo pretendido com este recurso, ou seja, enfraquecer o que é repetido, torná-lo ridículo. Admite isso para a frase “Aber ich kann die Meinigen nicht, weil ich es will, abschaffen” (17). A primeira vez que pronuncia esta frase diante de Gambetti, sente seu significado terrível e seu caráter aniquilador. Sozinho em seu apartamento começa a repeti-la inúmeras vezes, mesmo a “papageá-la” (“ich plapperte ihn”, p.18), a fim de torná-la inofensiva e ridícula, o que parece fazer com vários outros complexos temáticos ao longo da obra.

durch *alles berechnender Mensch, dachte ich*” (AUS, 570)¹⁰⁴. Poder-se-ia questionar se também Murau, o qual admite abertamente admirar Spadolini e sua arte oratória, também não seria alguém que calcula tudo em sua fala, para também apresentar os pais que quer ter, não os reais. Isso não seria surpreendente, pois além do mais, Murau é uma pessoa que ao longo da obra vai revelando ter muitas das características, que outrora criticara na família, por vezes demonstrando tais características sem o perceber – até sua relação com Spadolini, em relação ao qual demonstra uma admiração e fascínio comparáveis apenas aos demonstrados pela mãe, relação, aliás, da qual não quer abdicar, apesar das críticas feitas ao arcebispo por Maria e por ele próprio, reproduzindo assim o oportunismo criticado na família.

O episódio do beijo de boa noite também ilustra bem o modo como o narrador assume o caráter criticado em outras pessoas. Nessa passagem narra que a mãe dava, antes que ele o irmão Johannes fossem dormir, um beijo de boa noite em cada um, apagava a luz sem, contudo, sair imediatamente do aposento, ficando algum tempo lá até os garotos pegarem no sono ou então permanecia atrás da porta do quarto. O gesto poderia ser considerado uma demonstração de carinho e cuidado, da mãe que observava os filhos dormindo, mas é interpretado pelo narrador como prova da desconfiança da mãe: “Auch uns Kindern hatte sie mißtraut, ich weiß nicht, aus was für einem Grund, hatte ich zu Gambetti gesagt, das Mißtrauen unserer Mutter ist das allergrößte gewesen, sie litt an einem unstillbaren, unheilbaren, zwanghaften, heute muß ich sagen durch und durch perversen.” (AUS, 178)¹⁰⁵ Com seu comentário Murau só atesta sua própria desconfiança, já que o julgamento duro não combina com o teor do episódio descrito. Posteriormente ele dirá claramente ser uma pessoa “insuportavelmente desconfiada como nenhuma outra” (“unerträglich argwöhnisch wie kein zweiter”, cf. AUS, 205).

Além dessas “confissões” – entre aspas devido a sua ambigüidade como discutido anteriormente –, incluídas de forma secundária na narração, pois atreladas a certos episódios, há outras em que se inclui no pensamento nacional-socialista e católico tão criticado na obra do autor. Como se pode notar por toda obra de Bernhard, ficcional ou não, a grande crítica apresentada contra a Áustria e seus habitantes é a de serem católico-nacional-socialistas. Em *Auslöschung* isso chega a extremos, como é observável em passagens que afirmam partilharem desse espírito no país desde os jornais publicados até o sol e a chuva (cf. 292 e 444). Essa seria, segundo o narrador, a essência austríaca, “Der österreichische Mensch ist

¹⁰⁴ “Mas Spadolini não é um mentiroso, senão *uma pessoa que calcula tudo*, de fio a pavio, pensei” (EXT, 418).

¹⁰⁵ “Também de nós, crianças, ela desconfiava, não sei por que razão dissera a Gambetti, a desconfiança de nossa mãe era extrema, ela padecia de uma desconfiança insaciável, incurável, compulsiva, hoje devo dizer perversa como o diabo.” (EXT, 132)

durch und durch ein nationalsozialistisch-katholischer von Natur aus [...]” (292)¹⁰⁶, natureza da qual não pode furtar-se e contra a qual ele admite ter de travar uma luta diária, pois o mal seria congênito (AUS, 293), além de admitir estar impregnado por Wolfsegg, resumo de todo mal apresentado na obra, sem a qual não seria quem é (201). Mesmo suas constantes idéias de extinção e destruição do mundo, e até de formas de suprimir a família, traem um caráter fascista de eliminação dos elementos indesejados, além disso, muito de seu comportamento reproduz justamente o que critica em outros, como por exemplo, no enterro dos pais, quando vê os ex-membros do partido, sua única reação é passiva, ou seja, não apertar-lhes a mão, mantendo, contudo, o mesmo silêncio criticado no restante da população. Enfim, em muito do modo como procura se distanciar dos pais e do elemento austríaco repudiado, apenas reproduz tal comportamento. Se essa é, apesar de todo exagero, apresentada por Murau como essência austríaca – e sua –, fica a questão de como seria possível conviver com isso ou se haveria a possibilidade de extinguir tal elemento. A única saída, ao que parece, seria extinguir a si mesmo.

A morte do narrador

Antes de passar a um estudo das formas de extinção operadas em *Auslöschung*, resta analisar ainda alguns pontos da construção narrativa em níveis presente no romance. Como já comentado anteriormente, o texto é dividido em duas partes, sendo que a ação da primeira parte da obra “Das Telegramm”, narrada ao longo de mais de trezentas páginas, pode ser resumida rapidamente: por volta das duas da tarde Murau recebe o telegrama comunicando a morte dos familiares, faz as malas e parte na mesma noite para Wolfsegg. A segunda parte, “Das Testament”, também engloba menos de vinte e quatro horas narradas ao longo de outras trezentas páginas: Murau chega a Wolfsegg, reencontra irmãs e cunhado e participa do enterro. Embora o tempo utilizado pelo narrador seja sempre um tempo que indique passado, a sensação produzida no leitor é de presente: esse sente como se a ação estivesse sendo narrada à medida que acontece, pois o narrador não antecipa ações, narra tudo sendo fiel às incertezas do momento, sem provocar tensão por revelar detalhes futuros, embora ele já tenha uma visão do conjunto, pois o relato é feito posteriormente, já de volta a Roma e provavelmente um ano após o enterro, levando-se em conta a data de óbito do personagem; mesmo assim Murau procura causar uma impressão de simultaneidade, incluindo no texto elementos que se referem ao momento narrado, nunca ao da narração, ou seja, sempre

¹⁰⁶ “O homem austríaco é por natureza um homem nacional-socialista e católico até a medula [...]” (EXT, 214).

restritos aos dois dias da ação principal e não ao do narrador em Roma, como quando diz em seu apartamento, não fazer nem quatro horas que dissera a Gambetti nunca mais voltar a Wolfsegg, sendo que devido ao recebimento do telegrama tinha de fazê-lo naquele dia (AUS, 108), sendo possível ao leitor quase localizar a hora exata do encontro com Gambetti ocorrido em vinte e nove de abril, já que receberá o telegrama às quatorze horas do mesmo dia. Além disso, narra os dois dias da ação principal de forma quase que estritamente cronológica – as exceções já foram apresentadas.

Poder-se-ia pensar nos eventos acima citados como um primeiro nível da narrativa, implícito durante todo o relato, mas que só vem ao conhecimento do leitor ao seu fim: após o enterro dos pais, Murau já de volta a Roma escrevendo seu livro. Este seria realmente o presente do texto marcado pelo tempo verbal (Präsens): “Von Rom aus, wo ich jetzt wieder bin [...]” (AUS, 651)¹⁰⁷, sendo qualquer menção ao momento da escrita omitida durante a mesma. Por a realização da autobiografia ser tratada ao longo do texto como projeto futuro e de difícil realização, a ilusão de presentificação dos eventos narrados se acentua. O segundo nível seria composto pelos dois dias que englobam o recebimento do telegrama e participação no enterro, que compõem o enredo principal narrado. Num terceiro nível estariam, as conversas inumeráveis com Gambetti, as quais tematizam todos os outros eventos anteriores ao enterro (eventos estes que funcionam quase como um quarto nível): a história da propriedade Wolfsegg, de seus proprietários, da família Murau como um todo, da Áustria, etc., contados simultaneamente à ação principal, mas não de forma cronológica, pois o relato desses eventos é motivado por associações de idéias, por lembranças do narrador.

Enquanto a maioria dos narradores de autobiografias empreende uma busca pela reconstrução de sua identidade¹⁰⁸, para Murau os caminhos que o transformaram no que é são bem claros e precisam ser destruídos, de forma que a escrita autobiográfica é encarada, como forma de extinção por meio da construção do relato escrito, paradoxalmente, como se poderia argumentar. Para Murau, curiosamente não parece haver contradição alguma entre escrever e extinguir. Schlichtmann lembra o fato de que se deve diferenciar o processo de extinção, pretendida por Murau, em duas perspectivas diferentes: a do leitor e a do autor. Enquanto para o leitor *Auslöschung*, enquanto texto escrito, se constrói sempre e de novo por

¹⁰⁷ “De Roma, onde agora estou de volta [...]” (EXT, 476).

¹⁰⁸ Deve-se notar, contudo, que há precedentes no século XX para autobiografias nas quais se busca uma ruptura com o passado, como em *Abschied von den Eltern* do judeu Peter Weiss, na qual o autor tenta distanciar-se dos pais, logo, do jovem que fora sob os efeitos da educação recebida deles, para assim construir uma nova identidade.

meio da leitura, para o autor-personagem escrever sobre seu complexo é uma forma de libertar-se dele, de forma semelhante ao que ocorreria na psicanálise: tornar explícito o elemento recalcado, a fim de superá-lo (1996: 136). Há teóricos do gênero autobiográfico, como Chandler (apud Wagner-Egelhaaf 2000: 36), que falam em “writing cure”, adaptando o conceito de “talking cure” da psicanálise, e assim vendo a autobiografia como veículo para superação da crise e de reestruturação da realidade por meio da narrativa.

Voltando à visão de Murau de Wolfsegg como origem do mau que deve ser extinto na escrita, lê-se: “Wir tragen alle ein Wolfsegg mit uns herum und haben den Willen, es auszulöschen zu unserer Errettung, es, indem wir es aufschreiben wollen, vernichten wollen, auslöschen.” (AUS, 199)¹⁰⁹ Murau afirma ainda que seu relato existe apenas para extinguir tudo que nele estiver contido: sua família, época, pátria e conseqüentemente a si mesmo, o que parece necessário, por estar impregnado todo o tempo por Wolfsegg e seu complexo de origem (201) – apenas no caso do episódio envolvendo o minerador Schermaier, do qual o narrador pretende ser a voz, o livro parece assumir outro caráter, o de conservar, lembrar, não de extinguir. Murau é parte da família não apenas no sentido biológico, precisa destruir-se por pertencer à família com todas as características negativas desta (295s.).

No entanto, uma extinção simbólica aparentemente não é possível: a tentativa de fugir de seu complexo na Itália falha. Como vemos na primeira parte do livro, passada em Roma, Wolfsegg é constantemente lembrada e torna-se matéria contínua de seus diálogos e pensamentos – a distância espacial não é suficiente para afastá-lo de suas origens. Além disso, como vemos por meio de algumas de suas afirmações sempre categóricas e absolutas, o austríaco seria essencialmente nacional-socialista e católico, não importa o que faça. A afirmação é exagerada e subjetiva, dentro do estilo de toda obra, mas a conseqüência é nefasta: se esta é fatalmente a essência de todo austríaco, como se subtrair a tal? Não sendo suficiente o exílio em Roma, ou uma extinção simbólica, encadeiam-se várias extinções concretas: já na primeira frase do livro a morte dos pais e irmão inicia a extinção da família, que é completada, na última frase, pela morte do próprio Murau e a doação da propriedade à comunidade judaica – o que de certa forma aniquila as irmãs, agora totalmente sujeitas ao marido de Caecilia, fadadas a acompanhá-lo a Freiburg, lembrando ainda que é dito terem as irmãs mais de quarenta anos, logo, dificilmente terão filhos, e desse modo toda Wolfsegg e a família Murau são extintos ao fim do romance.

¹⁰⁹ “Todos nós carregamos uma Wolfsegg conosco e temos vontade de extingui-la para nossa salvação, ao quisermos pô-la por escrito, queremos aniquilá-la, extingui-la.” (EXT, 148s.)

Da morte de Franz-Josef o leitor é informado no final do livro por um narrador aparentemente extradiegético: “schreibt Murau (geboren 1934 in Wolfsegg, gestorben 1983 in Rom)” (AUS, 651)¹¹⁰. Ao ler tal frase ao fim do romance, é muito provável que o leitor retorne ao seu começo e relembre a moldura na qual ele está inserido, introduzida pela forma “escreve Franz-Josef Murau” (7), já nas primeiras linhas do texto. Tal moldura é facilmente esquecida por estar restrita somente a essas duas frases curtas, desaparecendo ao longo da obra, embora seja extremamente importante e seja inclusive reforçada por uma moldura semântica, a intensificar as extinções apresentadas, pois o romance é iniciado com o telegrama a comunicar a morte dos pais e irmão mais velho do narrador e encerrado com a comunicação não só da morte do protagonista, presente na formulação do narrador anônimo, mas também da doação da propriedade Wolfsegg, informação dada pelo próprio Murau, doação que extingue definitivamente a família Murau, enquanto a inserção anônima realiza o projeto de extinção tematizado por Murau ao longo de todo o texto.

Murau, por todo seu relato, admite que só foi quem foi por causa de Wolfsegg, sem a qual nada seria, de modo que a extinção de Wolfsegg implica necessariamente sua própria extinção, como escreve Korte em sua análise de *Auslöschung*: “Murau existe tão somente por meio de Wolfsegg, por causa de Wolfsegg e contra Wolfsegg” (KORTE 1991: 80)¹¹¹. O texto apresenta então duas necessidades contraditórias: de um lado a tríade Autor=Narrador=Personagem, equação de Genette simulada no texto, o que o aproxima do gênero autobiográfico, do qual imita algumas características, e assim consegue assegurar uma forte unidade entre conteúdo e forma, garantindo a subjetividade pretendida pelo relato, de outro a morte do protagonista é a consequência necessária do projeto *Auslöschung*.

Além da citada moldura narrativa e semântica a informar de forma clara a morte do personagem e o caráter de obra póstuma do livro e assim concretizar o projeto de extinção tematizado e pretendido pelo narrador, é preciso admitir ser o livro desde seu início escrito sob o signo da morte e há vários indícios ao longo do texto a lembrar ao leitor esse aspecto, a começar pelo título da obra *Auslöschung* (extinção), passando pela epígrafe escolhida para o

¹¹⁰ “escreve Murau (nascido em 1934 em Wolfsegg, morto em 1983 em Roma)” (EXT, 476).

¹¹¹ “Murau existiert nur durch und wegen und gegen Wolfsegg” (1991: 80).

texto, uma citação extraída de Montaigne¹¹², que ecoa por todo o texto, vê-se a menção à morte que está por toda parte “Ich fühle, wie der Tod mich beständig in seinen Klauen hat. Wie ich mich auch verhalte, er ist überall da”¹¹³. A epígrafe condiz ainda com as várias referências espalhadas por seu escrito, de que a Murau restaria pouco tempo de vida: sente que seu tempo é dos mais curtos (AUS, 199), diz ao aluno “Ich weiß es nicht, aber ich fühle es, hatte ich zu Gambetti gesagt, ich habe nicht mehr viel Zeit” (AUS, 199)¹¹⁴. Murau revela ainda sentir ter uma expectativa de vida abaixo da média (AUS, 432). Esse seu sentimento de proximidade da morte já era previsto mesmo por seus médicos em Roma, os quais sempre lhe falavam de suas doenças não diagnosticadas, mas incuráveis e mortais (AUS, 204 e 620), e pela própria família, a qual provavelmente sempre esperara um telegrama informando a morte do personagem devido a sua constante “falta de ar” (AUS, 250s.). O leitor de Bernhard sabe que a morte, loucura ou suicídio são finais comuns a vários personagens do autor. No caso de Murau, não há informações quanto às causas de sua morte, sendo doença e suicídio possibilidades plausíveis: o personagem já se apresentara anteriormente como doente, e por sua perturbação o suicídio também seria uma saída verossímil, embora não haja nada no texto a permitir ao leitor decidir-se por uma ou outra alternativa.

Fora o fato de tratar-se de um relato ulterior, é preciso lembrar que também se trata do relato de um morto, o que acarreta algumas dificuldades, a saber, a de apresentar a morte do narrador, uma vez que o texto é escrito em primeira pessoa.

O problema da representação da morte do narrador num relato homodiegético apresenta diversas soluções, dentre as quais a mais comum seria a quebra da perspectiva subjetiva do relato e o recurso à apresentação externa da morte, por um observador ou, no caso de um relato que se supõe escrito (cartas, diário, livro fictício, etc.), pela fala de um editor a informar o leitor do desfecho da história, como no caso de *Os sofrimentos do jovem Werther*, no qual um editor fictício, presente ao longo de todo o texto, faz a ponte entre o leitor e as cartas do personagem; e embora sua presença esteja concentrada no início e fim da narrativa, ela é

¹¹² Montaigne igualmente abre seus *Ensaaios* com uma referência à morte: em uma advertência diz ao leitor que escreve, por saber estar próximo de seu fim, um livro cujo intuito é falar de si, “eu mesmo sou a matéria deste livro” (1972: 11), para deixar aos seus leitores um pouco de sua personalidade e idéias. Além da idéia da morte contida na epígrafe, outro ponto de contato entre o escrito de Montaigne e a autobiografia de Murau é o método: tratar de variados assuntos como forma de falar de si mesmo. O filósofo afirma: “não viso explicar ou elucidar as coisas que comento, mas tão somente mostrar-me como sou” (p.196), o que, como se tenta mostrar, é um dos objetivos (não declarados) de Murau, ou seja, descrever Wolfsegg para descrever a si mesmo.

¹¹³ “Sinto que a morte me tem constantemente em suas garras. Não importa o que eu faça, ela está presente em toda parte.”

¹¹⁴ “Não sei não, dissera a Gambetti, mas sinto que não tenho muito mais tempo” (EXT, 147).

perceptível também no corpo do texto do jovem suicida, não só pelas várias notas explicativas introduzidas ao longo do relato, mas também por interpolações no corpo do próprio texto, como o fato de ter trocado os nomes de lugares presentes nas cartas (cf. *Os sofrimentos do jovem Werther*, p.18), bem como por ter suprimido certas passagens e nomes, para preservar a imagem dos envolvidos e a reputação de escritores contemporâneos (cf. páginas 26, 27, 76). O editor de Werther apresenta-se como uma personagem do universo ficcional dessa obra, refere-se a si, inclusive, sempre na primeira pessoa, é um interessado na vida do jovem, disposto a reunir todas as informações possíveis sobre o caso, e que informa o leitor de seu suicídio, o qual já havia sido insinuado no último escrito de Werther presente na compilação, de modo a preparar o leitor para o desfecho. Outra possibilidade de apresentação da morte do narrador que apresenta mais dificuldades para o escritor seria a adotada por Schnitzler em *Fräulein Else*: o leitor acompanha o fluxo de consciência da personagem e é posto frente à interrupção do mesmo, sinalizada pela dificuldade em formular frases – decorrente de uma dose excessiva de um remédio tomado pela moça – e pelo corte abrupto de suas palavras, abandonando o leitor com a suposição de que tal silêncio deve-se à morte da narradora-protagonista. Neste caso, o leitor supõe a morte, mas há sempre certa dose de incerteza.

No caso de *Auslöschung*, a possibilidade de mostrar a morte do narrador na primeira pessoa é quase nula, pois se trata de um texto escrito. Contudo, o narrador anônimo que nos comunica o falecimento de Murau o faz de forma muito sucinta, calando-se sobre as causas da morte do personagem. Falar mesmo em editor para o texto, como alguns críticos fazem, é algo que esse não autoriza: aceitar que as duas inserções no texto de Murau foram feitas por um editor, é supor que seriam fruto de um personagem do universo ficcional apresentado e não há qualquer indício no texto que autorize tal argumentação. Assim, pretender que tais inserções sejam feitas por Gambetti ou outro personagem, como querem alguns críticos como Gößling ou Marquardt (cf. SCHLICHTMANN 1996: 31), é problemático, pois não há elementos concretos para embasar tais conclusões, pelo contrário, o tempo presente utilizado (“schreibt”) só causa estranhamento, supondo tratar-se de uma figura do universo ficcional ao qual pertence Murau. A última frase do suposto editor é também curiosa, por novamente usar o presente e em tom quase oficial-burocrático anunciar as datas de nascimento e óbito do narrador-personagem.

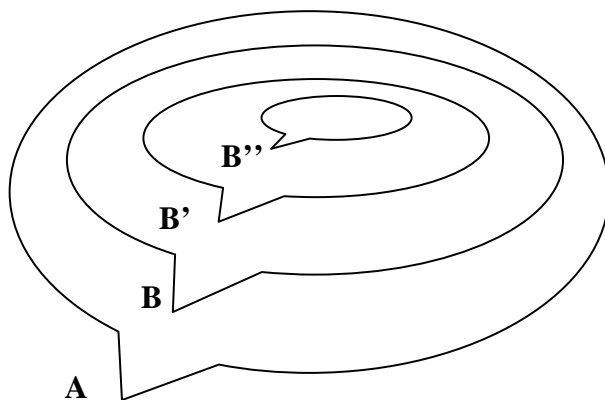
Poder-se-ia ainda cogitar se a voz do narrador anônimo não seria o próprio Murau, que realiza apenas uma extinção simbólica, extingue somente o “antigo Murau”, o qual se ligava à herança familiar, ao velho, restando ao fim da leitura um novo Murau, apto a continuar

vivendo após solucionado o trauma, o que poderia apoiar-se no fato de que Murau expressa claramente o desejo de extinguir-se: “Das allerdings, hatte ich zu Gambetti gesagt, ist mir ein angenehmer Gedanke, meine Selbstersetzung und Selbstauslöschung. Nichts anderes habe ich ja vor lebenslänglich. Und wenn ich mich nicht täusche, gelingt mir diese Selbstersetzung und Selbstauslöschung, Gambetti.” (AUS, 296)¹¹⁵ A citação mostra como a auto-extinção através da autodissecação, a última sem dúvida é feita no texto, era para Murau um objetivo consciente, logo, passível de ter sido planejado cuidadosamente, como foi a extinção da propriedade Wolfsegg. O trecho também mostra como Gambetti aparece sempre como interlocutor constante e cúmplice desse objetivo, e por seu riso, sua reação comum às afirmações exageradas do mestre, como será demonstrado posteriormente, poderia ser visto como um auxiliador do processo, considerando-se o aspecto simbólico do riso como libertador, logo, agente de extinção do antigo Murau e suas convicções e possibilitador do surgimento de um novo Murau, liberto de seu *Herkunftskomplex*. Isso explicaria inclusive, o caráter curioso da moldura escrita no presente do indicativo. Naturalmente trata-se de especulação, pois o texto é construído de forma a possibilitar diversas suposições, mas não a escolha de uma solução definitiva.

Mas se tudo indica não se tratar de um editor fictício – o que implicaria ser um personagem do universo de Murau –, e se não há elementos no texto suficientes para decidir-se quanto à identidade da voz presente na moldura, resta considerá-la um narrador autorial, extradiegético, que no início do livro introduz uma citação (o escrito de Murau) e, após mais de seiscentas páginas, reaparece para fechá-la. Retomando a já comentada construção em níveis, pode-se afirmar agora que o leitor se defronta com uma construção narrativa labiríntica, semelhante à imagem de uma porta que ao ser aberta leva a outra e assim sucessivamente – lembrando as ilustrações de M. C. Escher – uma vez que se tem um narrador autorial a comunicar em discurso direto o que Murau escreveu em Roma. Ele, em seu escrito, apresenta o que se passou em dois dias ocorridos há cerca de um ano, o que por sua vez inclui uma série de citações de seus próprios discursos e pensamentos ocorridos durante esses dois dias, incluindo também a lembrança de fatos anteriores a esses dias – lembranças geralmente apresentadas não diretamente, mas na forma de citação de um diálogo anterior consigo próprio ou com Gambetti.

¹¹⁵ “Essa porém, dissera a Gambetti, é uma idéia que me agrada, minha autodissecação e auto-extinção. Não pretendo mesmo outra coisa, pelo resto da vida. E se não me engano, ainda vou ter êxito nessa autodissecação e auto-extinção, Gambetti.” (EXT, 217)

Em *Nouveau Discours du Récit* (1983: 55-57), Genette apresenta um esquema ilustrando o encadeamento de inúmeros níveis narrativos de um texto, o qual é tomado aqui de empréstimo por ser elucidativo no caso do romance comentado:



Na ilustração, *A* designa o narrador extradiegético anônimo, ao passo que *B* seria Murau ao escrever em Roma, presença implícita ao longo do texto – embora o leitor só a reconheça ao final do mesmo. *B'* é o Murau dos dois dias narrados ao longo das mais de todo o romance e *B''* refere-se ao Murau de um momento temporal desconhecido, em suas constantes conversas com Gambetti, nas quais narra e comenta os mais diversos fatos, e que é lembrado e citado pelo Murau da ação principal (*B'*). A instância narrativa *A*, deve-se ressaltar, é uma voz estranha ao relato, ou ao menos não identificada, ao passo que as outras são todas o mesmo personagem, o próprio Murau, mas em momentos temporais diferentes. De qualquer modo, se não é possível decidir quanto à identidade do narrador *A* ilustrado no esquema, deve restar a possibilidade de atribuir-lhe uma função, como foi comentado anteriormente, a saber, comunicar a morte do narrador, morte exigida pelo romance.

Levando-se em conta a impossibilidade em decidir-se mais acerca do caráter do narrador *A*, há ainda outras questões concernentes à estrutura do texto que ficam em aberto: quem teria escolhido a epígrafe de Montaigne para o escrito, Murau ou o narrador *A*? Sabemos que Murau cita Montaigne como um dos escritores integrantes de seu cânone particular e a epígrafe condiz com a morte do protagonista, tematizada por ele como próxima. Decidir tal fato viria da resposta a outra questão: se *Auslöschung* é o título do escrito de Murau, o que dizer do subtítulo *Ein Zerfall*, que não é mencionado no corpo do texto? Pensando como Schlichtmann (1996: 33), o subtítulo seria o que distingue o relato de Bernhard do de Murau, delimitando o início da ficção. Huntemann (2003: 178) também

menciona não ser o subtítulo *Ein Zerfall* criação de Murau, mas extratextual, como a moldura formada pelo narrador anônimo. Se considerarmos ambos como pertencentes ao escrito de Murau, o livro ganha uma qualidade especial: o mundo ficcional desta narrativa inicia-se já antes do relato propriamente dito, ou seja, já no título, o qual normalmente constitui um nível à parte do universo ficcional apresentado.

Ainda assim, deve-se pensar em que o subtítulo altera o título. *Auslöschung* ou extinção são palavras indicadoras de um processo com agente (*auslöschen*: verbo transitivo), enquanto *Zerfall*, na tradução brasileira “derrocada”, sinaliza um processo sem agente (*zerfallen*: verbo intransitivo). O que pretenderia o autor: é preciso assumir a tarefa e extinguir tudo? Ou extinção é o resultado inevitável do processo de derrocada que está em curso? Bernhard, em seu estilo jocoso, comenta o título numa entrevista: “‘Auslöschung’, ein guter Titel, ausgezeichnet: ‘Auslöschung. Ein Zerfall’. Einer löscht alles aus, und drum herum zerfällt sowieso alles, also ist es eigentlich ein Blödsinn, daß er es auslöscht, weil eh alles zerfällt.” (apud FLEISCHMANN 1991: 253)¹¹⁶ Com tal comentário irônico Bernhard exime-se de qualquer resposta e acaba por também se questionar, como seus próprios personagens costumam fazer.

Forma como denúncia e projeto extinção

A necessidade da morte do narrador-protagonista, demonstrada anteriormente, é uma das implicações do projeto da antiautobiografia em torno do qual o texto se concentra. Contudo, tal projeto apresenta ainda outras características, como o local ideal para a escrita – Roma, por oferecer a distância necessária ao empreendimento – e a idade ideal para iniciar o texto – por volta dos quarenta anos, quando não se teme mais a exposição das próprias fraquezas e baixezas ou o ser taxado de louco, o que é muito significativo, como é visível a partir da leitura dos elementos de autocrítica presentes no texto. Como já mencionado, o texto está repleto de trechos em que Murau expõe-se ao leitor, e expõe inclusive o alerta sobre suas artimanhas narrativas, ao mostrar, por exemplo, como seria capaz de manipular um relato a fim de colocar a irmã contra o cunhado (AUS, 473), ou como tenta reduzir a família ao ridículo para assim sobressair-se.

¹¹⁶ “‘Extinção’, um bom título, excelente. ‘Extinção. Uma Derrocada’. Alguém extingue tudo e de qualquer modo a coisa toda já está ruindo. Então é realmente uma idiotice que ele queira extinguir, se tudo já está ruindo mesmo.” (Bernhard apud FLEISCHMANN 1991: 253)

O projeto “Extinção” inclui até mesmo uma poética própria, a “*Übertreibungskunst*”, a “arte do exagero”. O personagem comenta explicitamente sua poética e se apresenta como o maior artista do exagero que conhece. Segundo a *Übertreibungskunst* só o exagero torna as coisas claras (AUS, 128), este seria o segredo da obra de arte (612). Se esse é o ideal de arte do personagem, ao ler *Auslöschung* o leitor deveria ter em mente tal ressalva, de que tudo seria exagero e deformação, o que o alerta para o risível decorrente do exagero, do qual Gambetti, por meio de seu riso, parece estar ciente, mas que não destrói o caráter provocativo do livro – outro resultado da poética do exagero.

Os procedimentos da *Übertreibungskunst* não estão limitados ao exagero, se assim fosse, poder-se-ia falar simplesmente em hipérbole para descrevê-la. Essa arte do exagero inclui ainda constantes repetições, de modo que certos fatos retornam constantemente e precisam mesmo ser retomados inúmeras vezes pelo narrador, o qual estrutura uma linguagem obcecada, condizente com a caracterização de Murau, um personagem também obcecado, atormentado por um passado que sempre retorna e do qual não consegue livrar-se mesmo em Roma. A repetição pode ser vista não só como tentativa de intensificar uma idéia, mas também de destruí-la ao torná-la ridícula, como pode ser exemplificado na cena em que Murau, sozinho em seu apartamento, chocado pela dimensão de uma frase dita outrora diante de Gambetti, “*Aber ich kann die Meinigen ja nicht, weil ich es will, abschaffen*” (AUS, 17s., itálicos do autor)¹¹⁷. A frase é repetida várias vezes pelo personagem, em voz alta e em tom teatral, para que assim perdesse sua mordacidade, e vai além, confessando o efeito desejado pela repetição: “*Ich sagte ihn nicht nur, ich plapperte ihn mehrere Male vor mich hin, um ihn lächerlich zu machen [...]*” (AUS, 18)¹¹⁸. A repetição da *Übertreibungskunst* poderia ser vista também como uma das estratégias de extinção presentes na obra, pois como no exemplo citado, a repetição procura enfraquecer o dito até destruí-lo, ou seja, extingui-lo; não se trata nunca de mera repetição e o resultado também não é o aprofundamento do sentido, mas um abalo da semântica, a destruição e extinção do discurso pela indeterminação, relativização do que é dito.

Outro procedimento ligado à poética em questão seria o de construir uma idéia para logo em seguida destruí-la, de modo que a obra é cortada por um movimento constante de afirmar e negar, o romance é marcado por polarizações e dicotomias aparentes, pois

¹¹⁷ “*Mas não posso suprimir os meus só porque queira*” (EXT, 15).

¹¹⁸ “*Não me limitei a proferi-la, passei a papagueá-la várias vezes a mim mesmo a fim de torná-la ridícula [...]*” (EXT, 15).

relativizadas após terem sido afirmadas. Isso é muito presente na já citada situação em que Murau observa as fotos dos parentes, ocasião na qual inúmeras vezes critica não só sua família, como também o próprio ato de fotografar, para depois voltar atrás e dizer que talvez as coisas não sejam bem assim. Primeiro diz que as fotografias em geral não mostram a pessoa como é, mas só uma deformação grotesca (AUS, 26), depois afirma que as fotos por ele conservadas mostravam exatamente o caráter monstruoso dos nelas retratados (AUS, 27); afirma que as irmãs só andam pulando, como quando eram crianças, para depois negar: na verdade elas andam normalmente (AUS, 97); diz serem as pessoas simples melhores e mais naturais, que ele e seus familiares, os quais seriam artificiais, mas se corrige: na verdade os ditos “simples” nada tinham de simples, e seriam tão infelizes, hipócritas e artificiais quanto sua própria família (AUS, 335), destruindo assim abruptamente um pensamento que vinha construindo por páginas e páginas, e deixando o leitor na desconfiança e ambigüidade. Novamente trata-se aqui de um dos mecanismos de extinção ligados à poética adotada, pois as frases e pensamentos extinguem-se mutuamente pelo movimento de afirmação e negação, de modo que a *Übertreibungskunst* se liga diretamente ao projeto de extinção empreendido por Murau, apresenta-se mesmo como uma necessidade deste.

Enquanto Korte (1991: 89) vê essas oscilações como não motivadas (*unmotiviert*), Marquardt vê como uma espécie de peripécia, a qual muda o narrado em seu contrário (MARQUARDT 1990: 13), e aparece geralmente quando o narrador ultrapassa os limites do aceitável em seu ataque e com isso perde o direito, a crítica se torna risível e se volta contra o crítico. Esse “descrédito” do crítico poderia ser conferido na seguinte passagem, quando, após elogiar o primo Alexander, o qual estava sempre envolvido em trabalhos humanitários, Murau passa a atacá-lo, dizendo que provavelmente também Alexander era mau, tanto quanto Spadolini, mas sua boa pessoa encobria todas as coisas ruins, demoníacas mesmo, capaz que era de qualquer ato impiedoso quando queria impingir suas idéias, ainda que ridículas, a alguém. Após atacar de forma tão cruel o primo amado, cede:

Tatsächlich habe ich ja im Augenblick, dachte ich, wahrscheinlich weil mir Spadolini nicht mehr genügte, mir auch alle andern dazu nicht mehr genügten, Alexander für meinen Rettungszweck mißbraucht, der gute Alexander wird von mir ganz einfach an mich gerissen und mir zum Zwecke nach und nach auch

zum schlechten, böartigen Menschen gemacht, wie alle andern, die mir vorher dazu für geeignet erschienen sind. (AUS, 596)¹¹⁹

Em resumo, o exagero ao qual o personagem se refere, não está limitado à hipérbole, mas trata-se de um conjunto de procedimentos encontrados em toda obra do próprio Bernhard, e que aqui são denunciados: repetições, provocação, estilo subjetivo, categórico. A diferença é que em *Auslöschung* é possível ver o crítico como objeto da própria crítica, e ao denunciar sua poética como a do exagero, convida o leitor a desconfiar do que lê – se o exagero, como uma lupa, aumenta e torna claro, também deforma. Contudo, é preciso dizer ainda que a arte do exagero (*Übertreibung*) é chamada por Murau em uma passagem de arte do subtendido (*Untertreibung*, p.124), pois a realidade seria muito pior do que o apresentado por ele. A explicação para tal afirmação, a qual pode parecer num primeiro momento exagerada, vem do fato de a mediação artística pela palavra não ser capaz de conservar as características do fato, a diferença dos meios acarreta em defasagem e distorção no momento da transposição, como salienta Flory (2006: 156): “O exagero na expressão não passa de uma diminuição, ou, em outras palavras, de algo muito diferente da realidade social, visto que o material é outro: não há sangue no chão, mas tinta no papel”. O resultado obtido do procedimento de tentar reproduzir na escrita o horror da realidade por meio do exagero é um texto permeado pela subjetividade de seu autor, cuja intermediação faz com que o leitor fique atento e ao mesmo tempo impede um mergulho no texto e identificação espontânea, pois a tendência é a desconfiança frente ao que se lê. O mesmo tipo de análise poderia ser aplicado à obra do próprio Bernhard se consideramos esse trecho de uma entrevista do autor dada ao jornalista Kurt Hofmann: “Und ich weiß, daß ich maßlos untertreibe, daß das so harmlos ist, was bei mir steht, nur wenn man’s noch mehr überzieht, glaubt einem ja gar kein Mensch mehr was. [...] Das ist alles in einer relativ ruhigen Prosa beschrieben, was da war” (apud HOFMANN 1988: 73)¹²⁰. Do citado confirma-se o já expresso por Murau: a prosa, o que é posto no papel é bastante “inocente” (*harmlos*) comparado aos fatos reais, por isso a necessidade do exagero.

O texto de Murau é construído justamente de modo a ressaltar seu caráter altamente subjetivo. A escrita subjetiva foi uma tendência bastante forte da literatura em língua alemã

¹¹⁹ “De fato, pensei, provavelmente porque Spadolini não me bastasse mais, porque todos os outros também não me bastassem mais, abusei nesse momento de Alexander a fim de me salvar, simplesmente me apossei do bom Alexander e, para meus fins, fiz dele pouco a pouco uma pessoa má, malvada como todos aqueles que antes me pareceram adequados a tanto.” (EXT, 437)

¹²⁰ “E eu sei que eu deixo tudo extremamente subtendido, que o que eu escrevo é tão inocente, só se alguém exagerasse ainda mais seria acreditado. [...] Tudo está escrito numa prosa relativamente tranquila.”

nas últimas décadas do século passado, quando diversos autores experimentaram novas formas de relatar experiências pessoais. Como observa Petersen, o resultado de tal subjetividade é normalmente uma escrita dominada pela melancolia, no entanto o autor caracteriza *Auslöschung* da seguinte forma: “nenhum outro romance dessa categoria apresentado aqui [por exemplo, os de Wohmann, Walser, Koeppen, etc.] possui características sequer semelhantes. Nenhuma outra narrativa subjetiva é tão engraçada” (PETERSEN 1991: 219)¹²¹.

Para tal caráter cômico, que ao mesmo tempo em que irrita e angustia o leitor, pode levá-lo espontaneamente ao riso, devido a seu grotesco e suas pretensões de verdades absolutas, contribui em muito o estilo exagerado de Murau – o mesmo que leva Gambetti sempre ao riso. Exemplos para o estilo cômico podem ser facilmente encontrados por toda a obra. A caracterização do marido de Caecilia, por exemplo, e quase tudo relacionado a esse, sem dúvida incluem-se entre os pontos mais risíveis da obra: o personagem apresentado como um pequeno burguês de Freiburg, não possui sequer um nome, sendo sempre caracterizado por uma profissão curiosa, fabricante de rolhas para garrafas de vinho, o que combina com sua aparente – ao menos sob a ótica de Murau – falta de personalidade. Se tal profissão no texto traduzido é notória por sua extensão, no original alemão, por tratar-se de uma única palavra, o efeito é tanto mais cômico: *Weinflaschenstöpselfabrikant*, uma palavra enorme que o narrador repete constantemente e atrai a atenção do leitor visualmente, por ocupar quase toda uma linha do texto original:

Mutter und Tochter hatten ein Komplott gegründet gegen die Ehe Caecilias mit dem Weinflaschenstöpselfabrikanten. Das kann nicht gut gehen, hatte ich vor meiner Abreise nach Wolfsegg zu Gambetti gesagt, meine Schwester Caecilia und ein Weinflaschenstöpselfabrikant aus dem Schwarzwald, das erledigt sich über kurz oder lang, denn alle sind dagegen und Caecilia ist dem Weinflaschenstöpselfabrikanten nicht gewachsen, ist er auch ein Dummkopf. (133)¹²²

O modo como Murau apresenta sua queixa, muitas vezes de forma cômica e grotesca, transforma a si mesmo em alvo de reprovação, seu ataque indiscriminado a tudo e a todos torna o crítico em objeto da crítica: é impossível ao leitor não desconfiar de alguém que ao

¹²¹ “kein anderer hier einzuordnender Roman weist auch nur ähnliche Züge auf, so witzig ist kein zweites subjektives Erzählwerk” (1991: 219).

¹²² “Mãe e filha armaram um complô contra o casamento de Caecilia e o fabricante de rolhas para garrafas de vinho. Isso não vai acabar bem, dissera a Gambetti antes de minha viagem a Wolfsegg, minha irmã Caecilia e um fabricante de rolhas para garrafas de vinho da Floresta Negra, cedo ou tarde isso vai gorar, pois todos são contra e Caecilia não está à altura do fabricante de rolhas para garrafas de vinho, por estúpido que ele seja.” (EXT, 99)

mesmo tempo em que denuncia a proteção dada a ex-nazistas na propriedade da família, acusa as irmãs de crueldade por usarem linhas de cores destoantes ao remendarem suas meias – “[...] sie stopften mir grüne Socken ohne weiteres mit roter Wolle beispielweise und waren zutiefst gekränkt wenn ich ihnen, anstatt zu danken, voller Abscheu ihr scheußliches Werk ins Gesicht geworfen habe” (74)¹²³ – ou por tricotarem suéteres mal feitos propositalmente para torturá-lo, após terem “fornicado” meses com a lã. Mesmo a escolha de vocabulário é impressionante e exagerada, já que usa o termo *Abscheu* para meias e fornicar para a lã (na tradução p.76, no original “Unzucht treiben”, p.101). Em sua autobiografia Bernhard ataca alvos mais dignos e polêmicos, não se ocupando com banalidades, não se denuncia como o autor da ficção, pelo contrário, procura sempre preservar-se e apresentar-se como sóbrio e confiável em sua crítica.

Há ainda outros recursos estilísticos no texto que atraem a desconfiança do leitor e contribuem para o modo como esta antiautobiografia deve ser lida, ou seja, como nela está incluída a autocrítica do personagem. Também Schlichtmann vê Murau como narrador não confiável, não no sentido usual, já que todo narrador em primeira pessoa poderia ser considerado, por definição, mais ou menos não confiável por estar limitado a sua perspectiva subjetiva (cf. STANZEL 1989: 200s.). Nesse caso diz “[...] não confiável também no sentido de que, dentro dessa perspectiva, ele empreenda falsificações, meio consciente, meio inconsciente.” (1996: 103)¹²⁴

Um dos recursos de denúncia de si mesmo é o uso feito no texto da primeira pessoa do plural. Ao longo do romance Murau procura acentuar a oposição entre ele e seus familiares, o jogo de pronomes é eu/eles. No entanto, especialmente na segunda parte do livro, a qual retrata o personagem de volta à Áustria, quando se percebe na condição de único herdeiro da propriedade, Murau começa a trair-se, a sentir-se confortável no papel anteriormente repudiado, e o uso do “nós”, ou seja, ele, a família e Wolfsegg, com tudo o que esta simboliza, é um indício disso: passa a falar dos *nossos* empregados (AUS, 456), do *nosso* dinheiro (400), das *nossas* minas (315), das pessoas que dependem de *nós* e vivem de *nós* (329), *nós* pagamos a viagem dos convidados ao enterro (532). O “nós” opõe ainda ele e sua família ao cunhado, o qual, apesar de ser descrito como estúpido, é sentido como uma figura

¹²³ “[...] cerziam sem mais nem menos minhas meias verdes com linha vermelha, por exemplo, e ofendiam-se profundamente quando, em vez de agradecê-las, eu lhes jogava na cara seu remendo medonho, cheio de nojo” (EXT, 56).

¹²⁴ “sondern unzuverlässig auch in der Hinsicht, daß er innerhalb dieser Perspektive, halb bewußt, halb unbewußt Verfälschungen vornimmt.” (SCHLICHTMANN, 1996: 103)

masculina a ameaçar a autoridade do novo herdeiro, de modo que este tenta sempre excluí-lo da ação, ele não serviria para “nós” (Murau e a família), como fala às irmãs: “*der Schwager paßt nicht zu uns*” (AUS, 422, itálicos do autor), ou ainda quando diz que o cunhado *nos* envergonha, “*macht uns lächerlich*” (529). Murau assume, enfim, o papel que caberia ao pai, o dono de tudo, o patrão, fato que diferencia o texto em questão da autobiografia do próprio Bernhard, pois enquanto nesta há uma imagem irrepreensível do autor como vítima da guerra e da sociedade, na ficção, apesar de Murau colocar-se ao lado das principais vítimas da guerra, das vítimas reais, como o são o judeu Eisenberg e o minerador Schermaier, e assim procurar distância dos pais e da culpa que estes representam, há ainda um outro movimento e ficção também mostra, especialmente na segunda parte do texto, como o personagem lida com essa herança deixada pelos pais e como se comporta ao assumir o papel outrora execrado. Ao perceber que, quando teve a oportunidade de ocupar uma posição de poder, tornou-se o que sempre odiara, torna-se também claro ser necessário desfazer-se da propriedade Wolfsegg. Se na autobiografia de Bernhard esse recurso, ou seja, o uso da primeira pessoa do plural visava a ganhar credibilidade, aqui atrai a desconfiança. Mesmo quando usa o “nós” de forma retórica, aparentemente incluindo o leitor, o movimento de generalização da experiência particular é tão abrupto e artificial, que não obtém a adesão pretendida do público. Vejamos o seguinte exemplo:

Wir lieben naturgemäß unsere Eltern und genau so naturgemäß unsere Geschwister, dachte ich, [...] und bemerken nicht, daß wir sie von einem bestimmten Augenblick an hassen, gegen unseren Willen, aber auf dieselbe natürliche Weise, wie wir sie vorher geliebt haben, [...]. Wer die Seinigen gegen deren Willen verläßt und noch dazu auf die unerbittlichste Weise, wie ich es getan habe, muß mit ihrem Haß rechnen und je größer ihre Liebe zu uns gewesen ist, desto größer ist, wenn wir wahrgemacht haben, was wir geschworen haben, ihr Haß. (13)¹²⁵

No trecho apresentado Murau fala consigo mesmo usando o “nós”, consolando-se, de modo que a primeira pessoa do plural pode referir-se a si próprio: já que costuma tratar-se por “você”, teria a possibilidade de juntar as duas vozes no “nós”. Ao mesmo tempo, este pronome parece querer incluir o leitor na experiência particular relatada, transformando o privado em regra universal – o público pode discordar, já que foi Murau que deixou a família e a odiou, não o leitor, não “nós”. Ainda mais curioso é o observado na seguinte passagem:

¹²⁵ “É natural amar nossos pais, e igualmente natural amar nossos irmãos, pensei, [...] e não percebemos que, a partir de um determinado momento, os odiamos contra nossa vontade, mas de maneira tão natural quanto antes os amávamos [...]. Quem deixa os seus contra a vontade deles, e ainda por cima da maneira mais implacável como eu fiz, tem de dar o ódio deles como certo, e quanto maior tiver sido o amor deles por nós, tanto maior será o ódio deles quando tivermos posto em prática tudo aquilo que havíamos prometido” (EXT, 11s.).

Es ist doch absurd, sagte ich mir, wir lehren die deutsche Literatur und die deutsche Dichtung und, weil wir größtenwahnsinig sind, auch noch die deutsche Philosophie und geben vor, diese Literatur und diese Dichtung und diese Philosophie zu kennen oder wenigstens mit ihr vertraut zu sein, und sind in Wahrheit nichts anderes als Teil dieses Wolfsegger Gesindels, vor welchem es uns alle Augenblicke graust, wenn wir daran denken. Wir gehen aus einer solchen infamen Provinzhölle wie Wolfsegg nach Rom und sprechen mit allen Leute über Schopenhauer und Goethe und schämen uns nicht. Es ist ein durchaus perverser Antrieb, sagte ich mir, dem wir folgen. (AUS, 295s.)¹²⁶

Nessa passagem não há a menor possibilidade de ver o uso da primeira pessoa do plural como elemento retórico de aproximação com o leitor ou de generalização, como foi apresentado para outras passagens, pois Murau fala claramente de sua trajetória como professor em Roma após ter abandonado Wolfsegg, logo a primeira pessoa do plural tem de referir-se a si próprio. E o modo como encerra o período com “sagte ich mir” (disse a mim), sinaliza que o diálogo aqui realmente é consigo próprio.

Como mencionado anteriormente, o elemento de autocrítica é bastante forte em *Auslöschung*, contudo há o uso do “nós” na obra, sinalizando a integração do personagem em Wolfsegg, logo, no mundo por ele odiado, assumindo a posição outrora rejeitada. Essa contradição no comportamento do personagem parece ser antes uma constatação do leitor, recurso do qual o próprio Murau parece não ter consciência. Segundo Alexandre Flory, em sua análise da obra, “o narrador se faz tanto mais infame e deplorável quando não aponta para suas falhas, como expõe em muitas ocasiões” (2006: 121). Particularmente no caso de Murau, assumir o papel renegado do pai seria a ocasião em que a transformação se dá sem denúncia: embora haja momentos nos quais sente que fala como o “patrão”, há várias passagens nas quais não se dá conta disso. Vejamos alguns exemplos. Ao observar os quadros na casa diz ter de contratar um restaurador de Viena para avaliar os quadros armazenados no sótão da propriedade (AUS, 362), e afirma num tom incomum para quem até então não possuía qualquer direito em Wolfsegg “Alle Bilder an den Wändern werde ich prüfen lassen und so einen Überblick über ihren tatsächlichen Wert haben [...]” (AUS, 374)¹²⁷.

Em outra passagem diz que irá mandar restaurar a vila das crianças, e não só esta, como também a feitoria, e novamente menciona a necessidade de chamar o restaurador de Viena

¹²⁶ “É absurdo, disse comigo, ensinamos a literatura alemã e a poesia alemã e, porque somos megalomaníacos, ainda por cima a filosofia alemã e pretendemos conhecer essa literatura e essa poesia e essa filosofia, ou pelo menos ter familiaridade com ela, e na verdade não somos outra coisa senão parte dessa corja de Wolfsegg, que só de pensar nos gela de pavor. Saímos daquele inferno provinciano infame que é Wolfsegg e viemos para Roma e falamos com todo mundo sobre Schopenhauer e Goethe e não nos envergonhamos. Realmente perverso, disse comigo, esse impulso que seguimos.” (EXT, 216s.)

¹²⁷ “Vou fazer com que se examinem todos os quadros nas paredes e nos sótãos e assim ter uma idéia de seu valor efetivo [...]” (EXT, 275).

para catalogar os quadros, pois dinheiro havia para fazer isso. Só ao dizer isso diante das duas irmãs é que percebe o efeito de suas palavras, com as quais se fizera senhor de Wolfsegg, pois percebe o absurdo que teria sido pretender tais empreendimentos caso os pais, os verdadeiros patrões, estivessem vivos (AUS, 399-401). A percepção desse absurdo, contudo, não o impede de continuar em sua explanação sobre as mudanças a serem operadas na propriedade – iria ainda abrir todas as bibliotecas trancadas pelos pais, e aos poucos Wolfsegg se tornaria como ele a imaginava (AUS, 401). Mais adiante é narrada uma cena em que entra no quarto do pai e usa seus utensílios para barbear-se, além de sentar-se no quarto deste usando o chambre do pai e analisando-se no espelho (AUS, 494). Por fim, coisa que nunca fizera, senta-se à escrivaninha no escritório do pai, o qual sempre odiara, dizendo de repente não mais ser o escritório do pai, mas *nosso* escritório, “*unser[em] Büro*”, e depois *meu* escritório, “*mein[em] Büro*” (AUS, 520s.). Há ainda uma última cena bastante significativa, a qual é analisada por Flory em sua tese (cf. 2006: 131): Murau, por não conseguir dormir, entra no estábulo da família, onde os animais dormiam. Nesse ponto o personagem é tomado por pensamentos que buscam constantemente diferenciá-lo do irmão Johannes, logo, o destituam de tornar-se o fazendeiro e patrão de Wolfsegg. Contudo, sem perceber assume uma atitude de fazendeiro experiente e em uma só olhada conta os animais que dormem no estábulo: noventa e duas reses, o número ideal, segundo o pai. Acrescenta em seguida: “*Wenigstens hier ist die Wirtschaft noch intakt, dachte ich*” (AUS, 594)¹²⁸. O comentário é ainda mais denunciador por vir imediatamente após ter afirmado categoricamente não ser Johannes, o irmão que gostava de animais e estava preparado para tornar-se herdeiro e fazendeiro – essa ironia parece passar completamente despercebida a Murau. Enquanto em uma autobiografia real tudo é intenção do autor, em uma autobiografia ficcional há elementos colocados pelo autor real, mas que podem escapar ao “autor” fictício, o significado passaria então do autor real para o leitor, pelas costas do narrador. E é exatamente isso que vemos em *Auslöschung*: muitas vezes a discrepância entre a fala de Murau e a ação é tão enfatizada, de modo a ficar claro que o autor deseja que o leitor perceba isso, indicando os momentos nos quais se pode desconfiar de Murau e vê-lo como um narrador não confiável, como já apresentado anteriormente.

No episódio em que analisa os jornais na cozinha e sente-se intimidado pela cozinheira, a qual, em sua visão, percebera que ele lera os jornais sobre o acidente e o olharia desconfiado, tem-se mais um exemplo do caso discutido. Se num primeiro momento sentira-

¹²⁸ “Pelo menos as atividades continuam intactas, pensei” (EXT, 436).

se envergonhado, logo muda de atitude e assume seu lugar de patrão superior diante da criadagem, ao que pensa: “So hat der Herr nicht angeblickt zu werden, dachte ich, wie komme ich dazu” (AUS, 410)¹²⁹. Posteriormente acrescenta: “Es wäre doch nur eine unverzeihliche Dummheit gewesen, sich vor einem solchen Menschen wie der Köchin zu fürchten, auch nur einen Augenblick, vor einem Menschen, der doch *auf mich angewiesen* und auf die ungefährlichste Weise dumm ist.” (411)¹³⁰ Com esse comentário assume mesmo uma atitude arrogante semelhante à da mãe, a qual falava em francês na frente dos criados e estava bastante consciente da diferença de posição entre empregados e patrões, dos quais esses empregados dependem, como sente agora Murau, que, aliás, age ao chegar a Wolfsegg de forma muito diversa do que dissera em seu apartamento em Roma ser o normal para ele: não vemos aqui sua facilidade em conversar com as pessoas simples, nem no caso da cozinheira, nem em seu encontro com os jardineiros, os dois grupos amados por ele e ao lado dos quais diz ter tido uma infância feliz – o modo como interage com a cozinheira destoa muito do esperado para alguém ao lado do qual se tivera uma infância feliz, e traz de novo à lembrança o conceito do narrador não-confiável, já que na segunda parte do livro, quando Murau interage de fato com outros personagens, é possível ver como várias de suas afirmações feitas na segurança de seu apartamento na Itália destoam do seu comportamento concreto, o que ele próprio parece reconhecer, como visto na seguinte passagem, diante de seu fracasso em interagir com os jardineiros: “Sehr oft denke ich auch in Rom an die Gärtner, [...] sehe ich mich unter ihnen, [...]. Ich dachte, ich gehöre niemals hierher und schon gar nicht zu ihnen und keinen größeren Wunsch habe ich zeitlebens gehabt [...]” (AUS, 334)¹³¹, ou ainda “In meiner römischen Wohnung phantasie ich mich sozusagen sehr oft zu ihnen, [...] fange an, ihre Sprache zu sprechen, ihre Gedanken zu denken, ihre Gewohnheiten anzunehmen, aber es gelingt mir das naturgemäß nur im Traum, nicht in der Wirklichkeit [...]” (AUS, 335)¹³² – sua integração com as ditas “pessoas simples” é possível apenas na distância de Roma, permanece teoria, a realidade mostrando-se bem diferente, como é visível na segunda parte da obra, na qual Murau se defronta com as situações apenas imaginadas e fantasiadas quando estava em

¹²⁹ “Isso não era jeito de olhar o patrão, pensei, por que comigo seria diferente?” (EXT, 301)

¹³⁰ “Teria sido afinal uma imperdoável estupidez ter medo de uma pessoa como a cozinheira, mesmo que por um instante, de uma pessoa que afinal depende de mim e em última análise é estúpida da maneira mais inofensiva.” (EXT, 302)

¹³¹ “Com muita frequência penso também em Roma nos jardineiros [...] me vejo entre eles [...]. Pensei, nunca mais vou fazer parte daqui e muito menos deles, e a vida inteira não tive vontade maior [...]” (EXT, 246).

¹³² “Em meu apartamento em Roma imagino-me por assim dizer com muita frequência entre eles, [...] começo a falar sua língua, pensar seus pensamentos, incorporar seu hábitos, mas como é natural, só logro isso em sonho, não na realidade [...]” (EXT, 247).

Roma, mostrando como suas atitudes concretas muitas vezes diferem drasticamente do por ele idealizado.

Não só o modo como trata a cozinheira, mas também como começa a ver as irmãs, apresentadas como duas bonecas (AUS, 465), as quais tinha agora em suas mãos, podendo dar-lhes qualquer ordem que seria obedecido, assemelhando-se bastante ao comportamento já demonstrado pela mãe do personagem, se unindo a esta até mesmo no modo como vê o casamento da irmã Caecilia, ou seja, como uma impertinência contra a mãe (AUS, 376 e 425), usando um discurso nos mesmos moldes do desta para falar da relação. Aliás, também se denuncia ao falar do cunhado, pois muitas vezes não percebe que ao tentar torná-lo insignificante e ridículo, apenas demonstra sentir medo deste, ou no mínimo percebê-lo como uma ameaça à sua autoridade enquanto único sobrevivente do sexo masculino e novo dono de Wolfsegg – vale lembrar que também a mãe do personagem procurava diminuir a figura deste.

Durante o casamento de Caecilia admite não ter dançado de todo mal “[...] auf jeden Fall tanzte ich mit Caecilia besser als der Weinflaschenstöpselfabrikant” (AUS, 340)¹³³. Isso apesar de o fabricante ser gordo, e segundo Murau, os gordos dançarem normalmente muito melhor que os magros, pois seriam mais musicais; mesmo em algo simples como uma dança, vê no cunhado um rival. Parece incomodado quando os jardineiros, em sua inocência, como afirma, chamam o fabricante de rolhas de “der neue Herr” o novo patrão (AUS, 359). Quando chega a Wolfsegg fica por algum tempo ouvindo as irmãs e o fabricante atrás da porta, e diz que se o último não estivesse lá não seria difícil entrar no salão e falar logo com as irmãs, mas como estão acompanhadas, sente-se inibido, a presença deste impede a espontaneidade de Murau (AUS, 382), e mais: se indigna por estas discutirem com o marido de Caecilia, como pareceria natural a qualquer pessoa, sobre os preparativos do enterro:

Der Weinflaschenstöpselfabrikant sitzt jetzt da, mit ihnen, und bespricht, was sie eigentlich mit mir zu besprechen hätten, dachte ich. Er mischt sich hinein, wo er nichts zu suchen hat, dirigiert möglicherweise mit seinem Schwachsinn, mit seinen kleinbürgerlichen Auffassungen und Ansichten, die niemals sich zu Einsichten entwickeln können, Wolfsegg schon auf seine Weise. (AUS, 382s.)¹³⁴

¹³³ “[...] em todo caso dancei melhor com Caecilia que o fabricante de rolhas para garrafas de vinho” (EXT, 250).

¹³⁴ “O fabricante de rolhas para garrafas de vinho agora está lá sentado, com elas, e discute o que na verdade teriam de discutir comigo, pensei. Ele se intromete em assuntos que não lhe dizem respeito, possivelmente já comanda Wolfsegg com sua imbecilidade, com suas noções e opiniões pequeno-burguesas, que nunca serão capazes de se tornar idéias sutis” (283s.).

A desconfiança parece absurda quando se pensa no comportamento do cunhado ao longo do relato, o qual, muito longe de tentar dirigir Wolfsegg e impor-se, aparece sempre como alguém desamparado, e do qual palavra alguma é transmitida ao leitor, que tem dele a imagem de alguém completamente mudo e quase sem reação. Murau só se acalma ao perceber serem as irmãs a dirigirem a conversa, e não o cunhado, o qual, como dito, é bastante passivo. Apesar de sua passividade, e talvez mesmo indiferença, Murau quer constantemente mostrar a ele quem “manda” realmente, mesmo quando se trate de coisas secundárias, como quem carregará o caixão dos pais, pois ao ouvir as irmãs e cunhado discutindo sobre os nomes dos caçadores que o fariam Murau interfere de repente e ordena mesmo que os caçadores carreguem os caixões dos pais e os jardineiros o de Johannes, e observa satisfeito que nesse momento o cunhado perde a voz e passa totalmente a segundo plano (AUS, 412) – lembrando como anteriormente citado, que já antes se mostrara preocupado em o cunhado estar participando na discussão dos preparativos do enterro, o que era assunto dele, mesmo que em Roma não demonstrasse qualquer interesse em como isso ocorreria, preocupado que estava apenas em voltar o mais rápido possível a seu apartamento e sua rotina romana.

Voltando ao emprego de determinadas pessoas verbais no texto, se em *Die Ursache* havia, ainda que esporádico, uma alternância entre primeira e terceira pessoa, no texto de Murau este recurso comum para as autobiografias é substituído por outro bastante artificial: um jogo irritante de primeira e segunda pessoa, *ich* e *du*, ao lado de um número absurdo de autocitações introduzidas por fórmulas como “disse a mim”, “pensei comigo” ou ainda citações de seus diálogos com o aluno Gambetti – aliás, a maior parte do texto apresenta-se como citação de algo dito a Gambetti durante as aulas que Murau ministrava. Segundo Lejeune (1975: 17), não se conhece uma autobiografia escrita inteiramente na segunda pessoa, mas o fenômeno aparece em certos momentos, em discursos que o narrador dirige a si próprio, à pessoa que foi, seja para criticar-se, encorajar-se, condenar-se, etc. O uso implica certa distância entre o narrador e o sujeito narrado, uma tensão semelhante ao verificado para o uso da terceira pessoa na autobiografia de Bernhard. O que chama a atenção no caso de *Auslöschung* é que o uso do “você” não marca distância eu narrado/ eu-narrador, pois o diálogo consigo mesmo dá-se constantemente no momento mesmo da ação, não é introduzido posteriormente pelo autobiógrafo em sua reflexão. Se hoje falar consigo mesmo é admitido como parte integrante da vida de um adulto normal, o exagero deste caso é reflexo de um indivíduo em extrema agitação, perturbado, isolado da sociedade, para quem é mais produtivo o diálogo consigo mesmo do que com outros personagens. Além disso, citar-se é uma técnica

não muito usada nas autobiografias modernas, como salienta Cohn (COHN 1981: 186s.), pois traz dois problemas: primeiro, satura o texto de repetições, o que no caso cria um caráter angustiante, apresenta o narrador como alguém extremamente perturbado. O outro problema seria afetar de certa forma a credibilidade do exposto: não se trata de um recurso natural de uma autobiografia autêntica, pois ninguém tem uma memória tão boa para citar literalmente falas tão longas, ainda que se tratem de suas próprias falas de modo que também este recurso reduplica a incerteza do dito.

Voltando ao caso da posição do narrador, o distanciamento em relação à ação obtido por Murau é por vezes de tal ordem, como mencionado na seção anterior, que ele em alguns momentos consegue colocar-se mesmo como observador de si próprio – o que pode ser constatado em suas numerosas autocitações –, analisa seu próprio comportamento e chega a auto-interpelar-se pelo uso da segunda pessoa do singular “du”, estabelecendo um diálogo consigo próprio: “Diesen Menschen hast du dich zeitlebens, obwohl du immer wieder den Versuch gemacht hast, nicht entziehen können [...]” (AUS, 26)¹³⁵, ou pelo uso freqüente de fórmulas como “sagte ich mir” (“disse a mim”) (11), “fragte ich mich” (“perguntei-me”) (381), etc.

Aliás, nesse escrito de visão tão unilateral, dominado pela personalidade de Murau, os diálogos consigo mesmo são mais produtivos e numerosos que os com outros personagens – diálogos esses quase inexistentes. Murau, ao dar voz a outras personagens, especialmente pelo uso do discurso indireto, quase nunca diretamente, o faz de uma maneira muito própria, utilizando citações e trechos desses diálogos em seu favor para fortalecer a idéia que vinha sendo por ele desenvolvida, processo que pode ser reconhecido pelo leitor.

Um exemplo interessante do uso de citação do discurso alheio pode ser conferido no seguinte exemplo: Murau comenta as cartas que recebe de pessoas, as quais o criticam por seus artigos publicados em jornais. Tais pessoas o criticam por atacar constantemente a Áustria e seu povo:

Ich ziehe Österreich andauernd in den Schmutz, sagen diese Leute, die Heimat mache ich auf die unverschämteste Weise herunter, ich unterstellte den Österreichern eine gemeine und niederträchtige katholisch-nationalsozialistische Gesinnung wann und wo ich nur könne, wo es in Wahrheit diese gemeine und niederträchtige katholisch-nationalsozialistische Gesinnung in Österreich gar nicht gäbe, wie

¹³⁵ “A vida inteira, por mais que tenha tentado, você não conseguiu escapar dessas pessoas [...]” (EXT, 21).

diese Leute schreiben. Österreich sei nicht gemein und es sei nicht niederträchtig, es sei immer nur schön gewesen, schreiben diese Leute, und das österreichische Volk sei ein ehrbares. (19s.)¹³⁶

Observa-se que Murau começa sua citação usando o *Indikativ* e termina usando o *Konjunktiv*, modo utilizado na língua alemã, entre outras funções, para marcar o discurso indireto e ao mesmo tempo manter uma distância da fala transcrita, como pode ser conferido na gramática Duden: “Com o *Konjunktiv* o falante [narrador] dá a entender que o conteúdo da frase deve ser percebido como reprodução indireta de uma afirmação alheia, para a qual ele próprio, ao reproduzi-la, não reclama qualquer validade” (2005: 538)¹³⁷. Sendo assim, Murau não se distancia da afirmação de tais pessoas de que ele criticaria o país e seu povo e os classificaria de nacional-socialistas e católicos, mas pelo modo verbal ele marca distância dos argumentos de que a Áustria e seu povo não teriam uma mentalidade sórdida ou nacional-socialista e católica, de que teriam sido sempre bons – desta última constatação Murau sinaliza um distanciamento ainda maior, como indica o uso do itálico. Poder-se-ia argumentar que “mache” e “ziehe”, por exemplo, estariam também marcando o discurso indireto, já que as formas para o *Präsens* (modo indicativo) e o *Konjunktiv I* nesses casos coincidiriam. No entanto, se o autor realmente quisesse marcar o discurso indireto ele teria outras formas de fazê-lo: a já citada gramática Duden (541) apresenta como “regra fundamental” (*Grundregel*) para o uso do *Konjunktiv I* o fato deste dever ser reconhecido como tal sem ambigüidades, caso contrário, se recorreria ao *Konjunktiv II* (para “ziehe” as formas “zöge” ou “würde ziehen”, por exemplo), mas o narrador não o faz. Se houve preferência em manter a ambigüidade da forma em apenas algumas passagens, resta ao leitor a possibilidade de atribuir a tal escolha uma intenção, a saber, uma proximidade/identificação com certas afirmações, ao passo que um distanciamento/oposição em relação a outras. O uso dos modos verbais como foi analisado, vale lembrar, não é sistemático, mesmo assim ilustra como tais jogos com a linguagem, realizados por um narrador homodiegético, permitem-lhe impregnar o texto com sua personalidade e intenções, desde a escolha temática à estilística. Murau é um narrador que controla de tal forma a narrativa, como foi exemplificado no tocante à reprodução da fala alheia, manipulando os outros personagens quase como bonecos – à

¹³⁶ Grifos meus. O processo não fica tão claro na tradução: “Arrasto a Áustria constantemente na lama, dizem essas pessoas, difamo a pátria da maneira mais despuorada, não perco ocasião de atribuir aos austríacos uma mentalidade abjeta, sórdida e nacional-socialista, quando na verdade não haveria traço dessa mentalidade abjeta, sórdida e nacional-socialista na Áustria. A Áustria não era abjeta nem sórdida, *sempre foi somente bela*, escrevem essas pessoas, e o povo austríaco era respeitável.” (EXT, 16)

¹³⁷ “Mit dem Konjunktiv gibt der Sprecher [Erzähler] zu verstehen, dass er den Satzinhalt als indirekte Wiedergabe einer ‘fremden’ Äußerung verstanden will, für die er selber im Sprechzeitpunkt keinen Gültigkeitanspruch erhebt” (2005: 583).

semelhança do que diz fazer sua mãe, a qual transformaria Wolfsegg numa casa de bonecas. Até o interlocutor ideal Gambetti parece por vezes mais uma construção de Murau que uma figura autônoma.

Se no caso acima analisado há marcação de distância, em outros a adesão é de tal ordem que dificulta ao leitor separar as vozes, como nas citações apresentadas para as falas do tio Georg, o qual é o mentor de Murau, figura com função muito semelhante a do avô do próprio Bernhard, contudo com alguns traços do senhor Podlaha, comerciante vienense apresentado no segundo volume autobiográfico, *Der Keller*, como o outro grande mestre do autor: se com o avô fora educado na escola da observação, da solidão e da filosofia, com Podlaha foi educado na escola do convívio social, da absoluta realidade, graças a ele o autor agradece sua habilidade em relacionar-se com diversos tipos sociais, inclusive com “as ditas pessoas do povo” (“den sogennanten Leuten aus dem Volk”, KEL, 57). De forma semelhante Murau deve ao tio ter sido escolado na filosofia e literatura, enfim, a levar o que chama de existência intelectual, e também na sociabilidade, no contato com as pessoas simples (“die Einfachen”, AUS, 313). A trajetória de Georg, sua relação com o irmão, pai de Murau, tudo é extremamente semelhante ao sucedido ao próprio protagonista. Essa proximidade reflete-se, como já mencionado, na forma como introduz as falas do tio no texto por meio do discurso direto, mas sem qualquer pontuação a marcar o início e o fim da citação, ou uso do *Konjunktiv I* – o processo é semelhante ao verificado em *Die Ursache* para citações de Montaigne. Vejamos como isso ocorre na seguinte passagem:

Andererseits, sagte er, sollte es uns langsam gleich sein, was sie tun, was sie aus ihrer Existenz gemacht haben, es geht uns nichts an. Und wer sagt, daß wir selbst den richtigen Weg gegangen sind? Wir selbst sind auch nicht die Glücklichen. Und immer nur auf der Suche nach dem Idealen gewesen, ohne es zu finden. Tatsache ist, daß wir alle immer einen Weg gesucht haben uns näher zu kommen und uns dabei immer mehr von einander entfernt haben, je größer unsere Versuche gewesen sind, uns wieder zu nähern, desto weiter haben wir uns voneinander entfernt. Unsere Versuche in dieser Richtung, sagte er, endeten immer nur in Verbitterung. (59)¹³⁸

A citação mostra de forma completa o procedimento de Murau para inserir as falas do tio. O trecho é aberto e fechado pela forma “sagte er” (ele disse), a qual reaparece

¹³⁸ “Por outro lado, disse, estava na hora que nos fosse indiferente aquilo que eles fazem, o que fizeram com suas vidas não é da nossa conta. E quem dirá se nós mesmos seguimos o caminho correto? Nós mesmos não somos as pessoas mais felizes do mundo. E estivemos sempre na busca do ideal, sem encontrá-lo. O fato é que nós todos sempre buscamos nos aproximar uns dos outros e com isso sempre nos afastamos cada vez mais, quanto maiores foram nossas tentativas de nos aproximar, tanto mais nos afastamos uns dos outros. Nossas tentativas nesse sentido, disse, sempre terminaram m mágoa.” (EXT, 44)

periodicamente ao longo do texto para lembrar ao leitor o autor real da citação, pois a tendência é que esqueçamos tratar-se da fala de Georg para atribuímos a autoria da passagem ao próprio Murau, tanto pela extensão – a citação estende-se por mais de dez páginas – a desviar a atenção do leitor para o conteúdo, quanto pelo estilo, que é exatamente o mesmo de Murau, no teor da acusação e na forma adotada, com suas universalizações de fatos particulares que parecem uma forma de buscar aprovação do interlocutor.

No caso da citação de diálogos, há ainda uma maneira particular de agir: Murau exime-se de apresentar um diálogo na sua forma mais essencial, ou seja, no confronto de falas de dois ou mais personagens. Nas situações apresentadas como diálogos, como é o caso de grande parte do livro, constituído de trechos de conversas com Gambetti, Murau limita-se a apresentar apenas um dos lados da interlocução, transformando o que seria um diálogo num grande monólogo, dando ao leitor sempre uma idéia parcial, nunca apresentando o conjunto, o que permitiria a ele avaliar por si os argumentos dos envolvidos, ao ler como tais se desenvolvem na interação das figuras. Em vários momentos apresenta ataques da mãe e das irmãs contra si, mas nunca na forma de uma verdadeira conversa, apenas de monólogos: ou tem-se só a voz da mãe, ou só a de Murau, mas nunca a interação das duas. Mesmo na segunda parte da obra, quando os personagens encontram-se para o enterro em Wolfsegg, e quando o leitor espera um confronto de Murau com a realidade – pois o que se via até o momento era um observador protegido em Roma – isso não ocorre. Veja-se o exemplo do momento em que Murau e Caecilia caminham juntos rumo ao prédio principal em Wolfsegg (397s.): Murau comenta sobre a roupa preta da irmã, que lhe fica bem, depois se queixa dos pombos que infestam a propriedade, mas em momento algum obtém resposta – as reações das irmãs, bem como do cunhado, restringem-se quase sempre a desviar o olhar e a calar-se.

Se, contudo, ao contrário da autobiografia de Bernhard, a ficção traz citação direta de outros personagens, essas citações são sempre manipuladas, inseridas no texto para fortalecer o discurso do próprio Murau e, muitas vezes, destruir o do falante: o contexto no qual estão inseridas sinaliza o procedimento ao leitor. Isso é bastante claro quando fala das irmãs. Primeiro as descreve da forma mais ridícula, como duas mulheres de quase quarenta anos, de idades diferentes, mas vistas como gêmeas, formando uma unidade risível em suas roupas de tirolesas, tratadas como bonecas sem qualquer possibilidade de distinção, de reconhecer suas personalidades (AUS, 63s.). Em seguida o narrador apresenta, marcando distância pelo uso do modo verbal, o *Konjunktiv I*, o discurso das irmãs sobre si próprio, as quais o apresentam

como o causador do mal na família, e usa a inserção de suas falas como nova forma de reforçar a impossibilidade de distingui-las, citar uma é citar as duas. Segundo elas ele seria culpado: “Daß der Vater und auch daß Johannes krank geworden seien und daß die Mutter zu ihrer lebenslänglichen Migräne auch noch die Magen- und die Nierenkrankheit bekommen habe. Daß sich ihrer aller Gesundheitszustand so verschlechtert habe” (67)¹³⁹. Em outra passagem o tom acusador é mantido, mas agora emprega o modo indicativo:

Was ist er denn? fragten sie alle Augenblicke, was bildet er sich ein? Schwieg ich bei Tisch, war es ihnen nicht recht, redete ich bei Tisch, war es ihnen auch nicht recht. Andauernd schweigst du, warfen sie mir vor oder, andauernd redest du. Blieb ich im Haus, sagten sie die ganze Zeit, warum gehst du nicht fort? Ging ich fort, sagten sie die ganze Zeit, warum bleibst du nicht zuhaus? Zog ich mir einen hellen Anzug an, wünschten sie, daß ich einen dunklen an habe, hatte ich einen dunklen an, wünschten sie an mir einen hellen. Unterhielt ich mich mit dem Arzt im Ort, sagten sie vorwurfsvoll, er unterhält sich andauernd mit dem Arzt und redet mit dem Arzt gegen uns. Redete ich nicht mit dem Arzt, sagten sie, er redet nicht einmal mit dem Arzt. Sagte ich, Rom sei mir lieber als Paris, sagten sie sofort darauf, ich lobte Rom nur, weil sie es haßten. (69s.)¹⁴⁰

O trecho mostra ainda de forma bem clara o jogo de pronomes eu/eles, muito presente na primeira parte da obra, jogo que sustenta as afirmações de Murau quanto à oposição entre ele e seus familiares, como apresentado em outro ponto, na segunda parte da obra predomina o pronome “nós” para sinalizar uma adesão de Murau à família e à propriedade Wolfsegg à medida que aumenta seu sentimento de tornar-se o patrão e ocupar o lugar outrora do pai.

Usando o *Konjunktiv* ou o indicativo, aparentemente o faz de modo assistemático, o que os dois trechos têm em comum é o fato de se tratarem do que Genette chama de “récit iteratif”, ou seja, condensa na narração um fato que se repetia várias vezes, de modo que não se trata realmente aqui de citação de falas autênticas, mas de resumos do discurso que o personagem atribui às irmãs, e que servem apenas para ilustrar a caracterização negativa das duas, por um lado, criando uma unidade não natural, e por outro para marcar Murau como o excluído da família, o inocente que é criticado a todo o momento. Lembrando que o que fica

¹³⁹ “Por meu pai e Johannes terem ficado doentes e por minha mãe, além da enxaqueca de que padeceu a vida inteira, ter sido acometida por doenças estomacais e renais. Por ter se deteriorado tanto a saúde deles todos” (EXT, 51).

¹⁴⁰ “*Quem diabos ele é?* perguntavam a todo instante, *quem ele pensa que é?* Se me calasse à mesa, eles não achavam certo, se falasse à mesa, também não achavam certo. Você sempre se *cala*, eles me censuravam, ou sempre é *você* quem fala. Se ficasse em casa, o tempo todo eles diziam, por que você não sai? Se sáísse, o tempo todo diziam, por que você não fica em casa? Se usasse um terno claro, eles queriam que eu vestisse um escuro, se vestisse um escuro, queriam em mim um claro. Se conversasse com o médico na cidade, eles diziam, ele está sempre de conversa com o médico e põe o médico contra nós. Se não conversasse com o médico, eles diziam, ele nem sequer se digna a falar com o médico. Se dissesse preferir Roma a Paris, logo retrucavam que eu elogiava Roma só porque eles a odiavam.” (EXT, 53)

na memória de uma conversa não é objetivo, fiel às suas nuances, apenas é retido o relevante para o indivíduo em questão, e esse retido ainda está impregnado dos julgamentos e impressões do mesmo. Além disso, a construção do texto, a salientar a recorrência do discurso das irmãs, acaba por destruí-las, desacreditá-las por completo ao fazer de suas vozes uma espécie de falatório, ladainha constante, um discurso vazio, o que é arrematado com a conclusão, mais uma vez, da falta de personalidade destas personagens, pois suas vozes repulsivas apenas repetiriam o que a mãe dizia: “Die Mutter sagte eine Gemeinheit und die Schwestern nahmen diese Gemeinheit, ohne nachzudenken, auf und verdreifachten sie.” (AUS, 72)¹⁴¹ Por vezes essa voz uníssona, formando um coro sem personalidade, não se restringe às irmãs, mas engloba toda a família, toda Wolfsegg, contra Murau.

Por fim, mesmo nos diálogos com Gambetti, espalhados ao longo do livro, o que se vê realmente são monólogos entrecortados por fórmulas obsessivas como “sagte ich zu Gambetti” (“disse a Gambetti”), “hatte ich ihm gesagt” (“dissera-lhe”), etc., mas sem a contrapartida esperada, ou seja, algo como “ele respondeu”, “ele retrucou”. Disso fica a dúvida a cerca de qual a real função do italiano como interlocutor.

Sabemos muito pouco de Gambetti, levando-se em conta o número de vezes que seu nome aparece na obra, pois grande parte do relato é citação de algo dito a ele, podendo ser tais diálogos localizados ou não temporal e espacialmente. O personagem é apresentado, sob a ótica de Murau, como um italiano rico, culto, um livre pensador, uma pessoa exigente que após longa procura encontra no austríaco, por indicação de Spadolini, o mentor ideal. A relação entre os dois é igualmente ideal (AUS, 10), não se diferenciando por vezes, segundo Murau, quem seria o aluno e quem o professor – para o leitor tal equivalência talvez não seja tão evidente, pois o italiano aparece quase sempre como ouvinte, o narrador raramente transmite suas reações.

Por sua descrição positiva e por ser alguém muito querido do narrador-personagem, pode-se dizer que Gambetti é de certa forma, usado no texto por Murau para consolidar sua autoridade: aceitar, após longa e criteriosa busca, a este como mentor, pode ser considerado como forma de lhe conferir prestígio. O italiano é descrito ainda como o interlocutor perfeito, capaz de ouvir sem interromper o falante, de modo que as idéias podem desenvolver-se calmamente e da forma desejada por quem conduz o diálogo, e esta talvez seja a característica

¹⁴¹ “Minha mãe dizia uma sordidez e minhas irmãs captavam essa sordidez e, sem refletir, triplicavam-na.” (EXT, 55)

deste personagem mais visível ao leitor, pois como dito, quase nada é apresentado das falas de Gambetti nesse diálogo – mas o próprio Murau sabe que na verdade Gambetti quer falar, porém, não o deixa falar uma única vez. Curiosamente, justo essa característica valorizada em Gambetti, o ouvir sem interromper, é criticada por Murau em suas irmãs, ou seja, o fato de elas apenas ouvirem sem interferir é um modo de elas se aproveitarem da situação e o colocarem em uma armadilha, fazendo-o falar mais do que seria conveniente: “Das war ihre alte Methode, mich reden zu lassen, so lange bis ich weit mehr geredet hatte, als es mir nützlich gewesen ist, mehr als es klug gewesen ist, zu viel ausgeplaudert habe [...]” (AUS, 400. Cf. ainda 527)¹⁴². O fato pode ser considerado como mais um dos indícios do modo subjetivo como Murau apresenta os fatos, sempre de acordo com seus interesses.

Apesar de algumas poucas reações apresentadas no texto, as quais se restringem normalmente ao riso, como será discutido adiante, Gambetti não parece oferecer uma oposição real ao apresentado por seu professor, o qual é censurado ao ser chamado por vezes de exagerado e negativista o que de forma alguma inibe o mestre, este apenas sente-se provocado a falar mais. Por exemplo, quando Murau caracteriza Wolfsegg como uma casa de bonecas controlada pela mãe, a risada do italiano e o fato de chamar Murau de “maßlose[r] Übertreiber”, “typischer österreichische[r] Schwarzmalter” e “groteske[r] Negativist” (AUS, 123s.), não fazem de modo algum com que este retroceda no ataque, pelo contrário, apenas o provocam a falar mais, e assim o incentivam também a exagerar ainda mais, dizendo então que não exagera nada, mas antes deixa tudo subtendido. O quadro tenebroso de Wolfsegg apresentado não seria um exagero (*Übertreibung*) e sim um subtendido (*Untertreibung*, p.124), frase que parece constituir o maior dos exageros – sobre os efeitos da frase já foi discutido anteriormente.

Outro exemplo de Gambetti como estimulador do discurso por suas intervenções pode ser visto na seguinte passagem: Murau fala da obsessão dos austríacos por diplomas e títulos e o aluno novamente acha a afirmação muito exagerada, só que Murau pensa ser seu dever provar a seu interlocutor que de modo algum exagera e mais, isso não ocorreria apenas na Áustria, como afirmara a princípio, mas em toda a Europa (AUS, 81) e assim, estimulado pela censura, continua a desenvolver a crítica, e em escala ainda maior que inicialmente, ao invés de abandoná-la.

¹⁴² “Esse era seu antigo método, deixar-me falar até que falasse muito mais do que devia, mais do que fosse sensato, até que desse com a língua nos dentes [...]” (EXT, 295).

Esta função de Gambetti como estimulador do discurso lembra em muito os interlocutores socráticos, os quais por suas breves intervenções estimulam o desenvolvimento das idéias expostas por Sócrates e justamente na direção pretendida pelo mestre. Contudo o método socrático, a *maiêutica*¹⁴³, leva por meio do diálogo, os interlocutores juntos, ainda que a participação das partes seja desigual, a chegarem a uma conclusão ou definição de um conceito – o que seria o belo, ou a justiça, por exemplo – enquanto no caso de *Auslöschung* nada se sabe das idéias de Gambetti, e não há a insistência do mestre em, por meio de perguntas, fazer o interlocutor tomar parte no “nascimento” da idéia. Além disso, o conteúdo desses diálogos permanece misterioso ao leitor, uma vez que o relatado por Murau de suas conversas com seu aluno, à exceção da indicação de algumas leituras, resume-se a queixas pessoais contra seus familiares e seu país, ou seja, tudo de caráter muito pessoal e subjetivo. Mesmo quando não fala de fatos relativos ao seu complexo de origem (*Herkunftskomplex*), a perspectiva subjetiva se mantém. Por exemplo, quando compara a língua alemã e a italiana, taxando a primeira de pesada e opressora, e a segunda de leve e facilitadora da livre expressão, trata-se de afirmações sem qualquer base lingüística-científica, sendo pura opinião.

A figura do italiano, ao menos na sua função de interlocutor, é apresentada mais como uma criação ou projeção do próprio Murau, o parceiro ideal moldado pelo mestre, do que como uma figura autônoma. Já a relação tida com Gambetti reproduz o mesmo padrão da que Murau e seu tio Georg tinham, o segundo como mentor, educando o primeiro de modo a que este se distancie da família e dos valores dela: também Murau diz afastar cada vez mais Gambetti de seus pais e educá-lo para, como ele próprio, tornar-se filósofo revolucionário e anarquista. Isso pode ser verificado ainda em algumas passagens, quando o narrador afirma ser o ouvido de Gambetti treinado por seu professor (AUS, 10), ou que haveria na cabeça do aluno mais de Murau que dele próprio (209), o que não o torna uma oposição muito confiável, mas antes uma exteriorização do pensamento de Murau. Mesmo a única caracterização distintiva de Gambetti, o fato de ser um anarquista querendo destruir tudo (AUS, 512), mandar tudo pelos ares (“die Welt in die Luft sprengen”, 544), também vem de Murau, o qual já falara antes de sua intenção de extinguir tudo, destruir radicalmente para daí surgir o novo, embora não se saiba ainda o que esse novo significa, ao que o aluno ouviu fascinado (AUS, 209). Sobre seu papel como mentor de Gambetti, não só no tocante à literatura, Murau afirmara claramente: “Ich mache mir also keinerlei Vorwurf aus meinem Amt, Gambetti die

¹⁴³ Se, pelo diálogo e pelas breves intervenções do interlocutor Gambetti, o método de Murau assemelha-se à maiêutica e os diálogos com o aluno lembram diálogos socráticos, por outro lado, o modo como a aula se dá, por meio de caminhadas, assemelha-se ao método peripatético de Aristóteles.

deutsche Literatur, dazu aber auch noch meine Ideen von der Veränderung und also Vernichtung der Welt einzutrichtern” (AUS, 211)¹⁴⁴. Korte (1991: 95) chega a ver em Gambetti, andando pelas ruas de Roma com livros de Jean Paul, Kleist e Wittgenstein debaixo do braço, uma caricatura de Murau, caricatura moldada, aliás, pelo próprio mestre.

Como dito acima, em algumas passagens Murau apresenta o riso como reação de Gambetti, fazendo-se necessário ver mais detalhadamente como isso é feito. Geralmente o riso aparece em momentos em que Murau parece exagerar enormemente em suas afirmações e ataques, como quando diz ser a fotografia a salvação da humanidade fanática por ver a si mesma reproduzida nesse meio centenas de vezes, ao que o italiano ri e o chama de “Vormittagsphantasten” (AUS, 128), o que por sua vez desencadeia o riso do próprio Murau. Em outra passagem o narrador-personagem diz que o mundo sempre desconfia dos magros e toma os gordos como modelo e novamente o discípulo só aceita isso rindo e o professor se une a seu riso (480), assim o riso assume um caráter também libertador. A mesma reação aparece quando Murau diz que até o fim do século o mundo mudaria radicalmente, até tornar-se irreconhecível (610). Para outras passagens nas quais a reação provocada é o riso do aluno, conferir ainda as páginas: 123, 163, 183 e 576.

Long comenta em sua análise da obra a dificuldade em se definir qual a real intenção e o verdadeiro efeito obtido pelo riso de Gambetti: se este realmente recusa as idéias de Murau ou se essa reação é justamente a esperada pelo austríaco (cf. LONG 2001: 175). Considerando o riso de Gambetti, ainda mais por estar associado a censuras como “*Übertreiber*”, como uma reação crítica, ou nas palavras de Lagendorf, “*ernster Scherz*” (“piada séria”, LAGENDORF 2001: 193), pois não se deve a um cômico involuntário e ridículo, mas esse riso convida à reflexão, desconfia, subverte, de modo que Gambetti em sua condição de interlocutor ideal parece indicar uma chave para a recepção do leitor, o qual também deveria desconfiar e olhar criticamente o discurso apresentado: Gambetti, enquanto interlocutor concreto, fornece uma pista para o leitor, enquanto interlocutor virtual. E essa atitude desconfiada de modo algum coloca o pupilo contra o mestre, mas antes parece ser mesmo a atitude desejada por Murau, se consideramos que seu relato está cheio de indícios a sinalizar uma atitude crítica e de denúncia para consigo mesmo, como já discutido anteriormente: o narrador está consciente de que ao criticar os seus familiares e pátria, o faz de modo a atrair a crítica para si próprio e para seus métodos inescrupulosos de destruir o outro a fim de sobressair-se, reconhecidos por ele

¹⁴⁴ “Portanto não me censuro pelo meu ofício de inculcar em Gambetti, além da literatura alemã, minhas idéias da mudança e portanto da aniquilação do mundo” (EXT, 156).

próprio como infames. Nada disso escapa ao próprio Murau e o riso de Gambetti, se lido nessa chave, não faz mais que consolidar a autocrítica operada pelo próprio Murau: o riso de Gambetti seria então uma reação já presente no próprio Murau, embora este não seja capaz de objetivar isso, o riso é uma extensão do comportamento do mestre, comportamento este demonstrado pelo narrador, seja ao admitir abertamente sua infâmia perante a família (dentre os inúmeros exemplos, cf. 105), seja em seu estilo de constantemente construir uma idéia para pouco depois negá-la e desconstruí-la – os exemplos para o procedimento são numerosos, cita-se aqui para esclarecer o exposto a passagem em que, após levar sua crítica à família ao ápice, em um monólogo quase interminável, simplesmente, de um momento para outro, afirmar que talvez não houvesse razão alguma para continuar falando de Wolfsegg como se falasse de uma catástrofe (AUS, 105). O fato de Murau rir junto com Gambetti mostra claramente que ele – e por conseqüência, o leitor – aceita essa recepção, a qual, como vem sendo apresentado, seria a recepção esperada: por ser mais uma projeção de Murau que personagem autônomo, Gambetti é apresentado como alguém educado para se tornar como Murau e assim, reproduzir o comportamento deste.

Além disso, vale lembrar que, mesmo sabendo que a presença de Gambetti em Wolfsegg como testemunha seria uma forma de consolidar sua exposição, dar a seu relato autenticidade, o austríaco opta por não levar nunca, apesar da relação de muitos anos, o aluno à casa da família, segundo ele, não o faz por medo, para proteger o aluno contra sua família, a qual não o compreenderia, ou ainda: “Weil ich mich schützen will gegen sein Wissen über Wolfsegg und also gegen sein Wissen über meine Herkunft einerseits, weil ich selbst *ihn* schützen will gegen ein solches Wissen [...]” (AUS, 16)¹⁴⁵. Como visto pela citação, Murau quer proteger Gambetti de suas origens e assim dar-lhe acesso apenas a Wolfsegg por ele descrita, a Wolfsegg de Gambetti é inteiramente mediada por Murau, sua visão e interesses, e novamente nesse ponto o discípulo aproxima-se da posição leitor, o qual também nunca esteve na propriedade e, como escreve Alexandre Flory em sua tese: “O leitor se equipara, nesta passagem, a Gambetti: também o leitor dialoga com Murau por meio de um monólogo, que ganha corpo neste *Auslöschung*, e também ao leitor se reserva um tratamento do mesmo quilate” (FLORY 2006:155).

Por outro lado, se retomarmos o pensamento desenvolvido anteriormente neste mesmo capítulo e vermos o riso como libertador e parte do projeto extinção, então pode-se cogitar

¹⁴⁵ “Porque quero me proteger de que ele saiba sobre Wolfsegg, de que saiba sobre minhas origens, essa é uma das razões, e porque eu próprio quero dar a *ele* proteção para que não saiba sobre isso [...]” (EXT, 14).

que Murau morre apenas simbolicamente, enquanto o Murau negativo ligado a Wolfsegg, ao passo que o novo Murau, renovado e liberto pelas extinções simbólicas – e concretas – realizadas, uma delas sendo por meio do riso de Gambetti, continua ao fim da escrita, inclusive apresentando seu texto, o resultado de todas essas extinções, na forma do narrador anônimo que abre e encerra o escrito. Além disso, Gambetti é pensado na obra claramente como um continuador do projeto de Murau e Georg, como a terceira geração que coloca em prática suas fantasias de destruição – o que Murau afirma em várias passagens –, como alguém jovem e que nunca teve contato com Wolfsegg e a família Murau, ou seja, com o elemento apresentado como negativo. Ele está no pólo oposto do odiado *Herkunftskomplex*, suas origens já o caracterizam como alguém positivo: ele é romano, vem de uma família culta de mecenas, seu círculo de amizades inclui apenas as figuras positivas como Maria, Zacchi e Eisenberg, logo, ele estaria apto a auxiliar na extinção pretendida pelo mestre e continuar do modo correto, incorporando a parte positiva da tradição que lhe é passada por Murau através da literatura alemã. Mas como já mencionado, esta é uma dentre as várias possibilidades de leituras oferecidas por um texto complexo como *Auslöschung*.

Capítulo III

Memória coletiva austríaca entre fato e ficção

Diese Leute als Bevölkerung haben aus der Erfahrung nichts gelernt, im Gegenteil.
(Thomas Bernhard, *Die Ursache. Eine Andeutung*)

Ao longo deste trabalho tornou-se patente a impossibilidade de concentrar-se apenas em questões formais ao analisar as obras de Thomas Bernhard, quando se trata da diferenciação de autobiografia e ficção, isso não pelo fato de que os regimes se diferenciariam apenas pelo conteúdo e a verificabilidade de verdade no mundo extraliterário, como prega parte da crítica do gênero – cf. introdução deste texto –, mas por ser a obra do autor austríaco, autobiográfica ou não, tão repleta de considerações críticas a cerca de seus contemporâneos e pátria e, como esperado para um texto de qualidade, as questões temáticas estão intrinsecamente ligadas às questões formais, tornando-se necessário ver como a mesma crítica é construída em ambos os casos, e concentrar-se então no que se poderia chamar de “forma do conteúdo”, ou seja, ver como os mesmo elementos (autobiográficos) são constelados nos diferentes textos. A hipótese que serve de ponto de partida aqui é a da diferença do tratamento dado aos temas de sua predileção, a saber, as relações entre Áustria e o nacional-socialismo tanto nas décadas de 30 e 40, quanto no momento de escrita das obras, ou seja, nas décadas de 70 e 80. Este complexo temático, como já referido anteriormente, não só está no centro da obra do autor, como das discussões acerca da formação das identidades austríaca e alemã no pós-guerra, de modo que vale à pena dedicar-se à questão de como tais textos se relacionam com a memória coletiva austríaca da História recente.

Novamente, como vem sendo a linha adotada nesta análise, procura-se ir além do estilo semelhante e tom provocador dos textos, factuais e ficcionais, e parte-se da hipótese de que tal posicionamento divergiria nas obras, pois estaria vinculado a gêneros, intenções e momentos diferentes.

O conceito de memória coletiva

Antes de tratar da obra de Bernhard propriamente faz-se necessário apresentar de forma mais detalhada o conceito de memória coletiva ao qual este texto se refere e que será base da análise a seguir. O conceito fundamenta-se na obra do teórico francês Maurice Halbwachs, o qual escreveu uma série de textos sobre o tema, podendo-se encontrar um bom panorama de suas idéias no livro *A memória coletiva* de 1950, surgido

cinco anos após a morte do autor, a partir de manuscritos encontrados entre seus papéis¹⁴⁶. A memória coletiva de um grupo ou de uma comunidade seria, segundo o autor, formada tanto pelo conjunto das memórias individuais, partilhadas na comunicação desse grupo, quanto por uma série de artefatos, textos, instituições etc., os quais integram e garantem a continuidade de uma cultura, impedindo a um fato cair no esquecimento – a memória coletiva seria então o que constitui a tradição do grupo, seria responsável não só pela formação de sua identidade, como também pela continuidade de uma determinada cultura.

Vejamos mais detalhadamente como isso ocorre. Os indivíduos participam de dois tipos de memória, a saber, da memória individual e da coletiva, adotando comportamentos diferentes, até mesmo opostos, para cada tipo de memória:

Por um lado, suas lembranças teriam lugar no contexto de sua personalidade ou de sua vida pessoal – as mesmas que lhes são comuns com outros só seriam vistas por ele apenas no aspecto que o interessa enquanto se distingue dos outros. Por outro lado, em certos momentos, ele seria capaz de se comportar simplesmente como membro de um grupo que contribui para evocar e manter lembranças impessoais, na medida em que estas interessam ao grupo. (HALBWACHS 2006: 71)

É importante destacar que os fatos preservados são selecionados de acordo com sua relevância para o grupo portador dessa memória, a qual não se confunde por isso com a história, entendida aqui como construção posterior dos historiadores: mesmo esta última sendo uma compilação de fatos relevantes a ocuparem lugar na memória dos seres humanos, os critérios de seleção e classificação seguem regras e necessidades diferentes das que regulam os indivíduos e sua memória, nas palavras de Halbwachs: “Em geral a história só começa no ponto em que termina a tradição, momento em que se apaga ou se decompõe a memória social” (2006: 101). A história – e o texto parece não distinguir entre História e historiografia, sendo o termo “história” usado em ambos os sentidos – seria assunto de especialistas, ou seja, desenvolvida por cientistas, os historiadores, dificilmente consegue tocar um público numeroso, e embora seja mais abrangente, retém muito pouco do que realmente interessa ao cotidiano de um grupo – embora a memória coletiva possa, naturalmente, conservar vivos fatos que também são domínio da historiografia, pois há, apesar de todas as diferenças apontadas pelo autor, uma interligação entre as duas. Além disso, a leitura da história escrita não seria suficiente para reavivar a memória coletiva de determinado fato.

¹⁴⁶ Halbwachs, deportado em 1944 e assassinado pelos nazistas em março de 1945 no campo de Buchenwald, deixou entre seus papéis quatro capítulos manuscritos sob o título *A memória coletiva* (*La mémoire collective*), os quais foram publicados postumamente em 1950. A segunda edição francesa, na qual se baseia a tradução brasileira publicada em 2006, traz ainda como anexo o texto “A memória coletiva entre os músicos”, artigo publicado pelo autor ainda em vida, em 1939.

O autor ainda distingue memória coletiva e história no seguinte aspecto: a memória coletiva só retém do passado o que está vivo na consciência de um grupo, o que lhe interessa diretamente, logo, está limitada a esse grupo. Se grande quantidade de personalidades e fatos antigos estão fora da memória coletiva isso se dá por terem desaparecido os grupos portadores dessas lembranças: a memória coletiva não tem a duração e constância da história, está continuamente mudando e tem a duração do seu grupo de portadores – quando este desaparece, ela também desaparece. A segunda característica que a distinguiria da história segundo o autor é o fato de existirem muitas memórias coletivas, enquanto normalmente se considera a história como única e todos os fatos históricos como relevantes e necessários para a formação do todo que é a história. Isso se dá por a história tentar ser imparcial – o que pode ser questionado, mas não é o foco aqui – não levando em conta o ponto de vista de nenhum grupo real, pois para um grupo, naturalmente, os lugares e fatos não possuem a mesma importância, a qual é atribuída de acordo com o modo como o grupo é afetado por essas variáveis. Tal imparcialidade e unidade estão ausentes na memória coletiva: ao longo da vida fazemos parte, simultaneamente, de diversos grupos, cada um deles com seus interesses, história e memória, logo, a memória coletiva é múltipla e tem geralmente a duração do grupo de indivíduos que lhe servem de suporte: com a morte de seus depositários, o que se trata de um processo gradual, entra também em ação um processo de gradativa alteração da memória coletiva, a qual, aliás, é sempre definida por Halbwachs como “corrente de pensamento contínuo” (cf. 102), ou seja, todas as suas transformações são graduais e progressivas, pois seu grupo de portadores, quer se tratem das mesmas pessoas ou não, também se modifica gradativamente, enquanto a tendência para a história (ou historiografia tradicional) é classificar os fatos em períodos bem definidos e “tem se a impressão de que tudo se renova de um período a outro” (HALBWACHS 2006: 102).

Memória coletiva e individual estão estreitamente ligadas, a primeira fornecendo modelos e conceitos e assim rearranjando a segunda: a memória individual também depende dos grupos aos quais um indivíduo pertence, pois o homem, enquanto ser social, e esse é o ponto-chave da teoria de Halbwachs, tem suas lembranças e esquecimentos sempre relacionados à sociedade, ou seja, sem essa moldura social não se constitui nenhum pensamento individual.

O conceito de memória coletiva de Halbwachs é necessário para a compreensão da memória como algo social, não exclusivamente individual, como pensa o senso comum.

Contudo, para que este conceito nos ajude na análise literária é preciso ir além e trazer as idéias do casal Jan e Aleida Assmann, o primeiro egiptólogo, a segunda anglista, os quais deram continuidade às teorias do crítico francês ao considerar o conceito de memória coletiva como termo genérico e passível de subdivisões, ou seja, dentro deste conceito mais abrangente dever-se-ia diferenciar ainda entre memória comunicativa e memória cultural.

A memória comunicativa (ASSMANN 1997: 50) tem como característica principal ser especialmente oral: ela é constituída pelas experiências partilhadas pelo indivíduo com seus contemporâneos e dá-se na interação social, logo, relaciona-se ao passado recente. Essa memória pode também possuir suporte fixo e registro escrito, mas geralmente trata-se de suporte de caráter muito privado, como cartas e diários, por exemplo, os quais dificilmente chegam a integrar a comunicação social, não circulam publicamente; por possuir caráter tão privado, cujos suportes são bastante frágeis e sem a permanência de suportes da comunicação pública/oficial, essa memória tem a duração de seus portadores: quando esses morrem, dá-se lugar a uma nova memória – lembrando que, assim como defendido por Halbwachs, esse processo é gradual. Segundo o autor o período de quarenta anos após o acontecimento de um fato que marcou a memória comunicativa de um grupo constitui um limite relevante: após quarenta anos, as testemunhas de tal fato, as quais o vivenciaram enquanto adultas, saem da vida profissional e entram na velhice, na qual a lembrança cresce e também aumenta o desejo de fixação dessa lembrança e de sua transmissão – com a aproximação da morte esse grupo percebe o risco de suas memórias caírem no esquecimento após seu desaparecimento. Para evitar que uma lembrança caia no esquecimento, deve passar por duas etapas: primeiro ser fixada em suporte mais duradouro e apto a integrar a comunicação pública, e depois, e mais decisivo, ser julgada relevante para a sociedade na qual ela circula – em toda sociedade operam mecanismos de seleção. Se essas duas etapas forem bem sucedidas, essa lembrança continuará a ser transmitida, embora o que outrora fora lembrança viva no futuro será comunicada apenas por meio de certas mídias e aqui entramos no conceito de memória cultural, para o qual o que conta não é a história factual em si, mas a história factual perspectivada e rememorada (ASSMANN 1997: 52). Enquanto a memória comunicativa é difusa e assunto de todos – todos participam da comunicação em um grupo, logo, todos a difundem e a produzem –, a memória cultural é produzida por alguns indivíduos, especialistas e expertos, e possui suporte fixo. A memória cultural tem seus portadores e produtores especiais: xamãs,

bardos, sacerdotes, padres, professores, artistas, escritores, intelectuais, cientistas, etc. Por possuir suporte fixo ela é organizada, institucionalizada, seus suportes são ritos, cerimônias, jogos, comidas, bebidas, roupas, lugares, trajés, instituições, textos, pinturas, canções, etc. Podemos resumir da seguinte forma: enquanto a memória comunicativa trata de fatos relevantes de um passado recente e por não possuir suporte fixo, ou suporte apto a integrar a comunicação pública, desaparece com a morte de seus portadores – ou seja, dura de 80 a 100 anos, três ou quatro gerações –, a cultural possui suporte fixo, trata de acontecimentos de um passado não limitado à experiência imediata e assim possui duração também potencialmente ilimitada.

Tendo em vista as especificidades de cada tipo de memória classificadas por Assmann, é necessário ainda responder à questão de se e como essa memória cultural será interessante para um grupo, já que ela é produzida por “especialistas” não pela coletividade. Esses documentos, contudo, se alimentam da memória comunicativa e são extremamente importantes para o grupo, pois asseguram sua identidade e coerência no tempo e espaço, uma vez que fixam algo que de outro modo se perderia com o desaparecimento desses indivíduos. A memória cultural por ter um suporte material, ajuda uma sociedade a se lembrar, e assim também a estabelecer sua memória comunicativa, ao apontar dados que podem integrar a comunicação do grupo – e vale reforçar o verbo “poder”: os documentos produzidos por esses especialistas podem ou não alcançar a repercussão necessária para integrar a memória coletiva, podem ou não ser considerados relevantes pelo grupo social. Caso isso não ocorra, o documento integraria uma espécie de arquivo morto, sendo apenas mais um entre as centenas de produções esquecidas¹⁴⁷.

Essas informações são de interesse para a análise por poder-se considerar o escritor como um dos especialistas produtores dos documentos a integrarem a memória cultural e a obra literária como um desses documentos. Segundo Erll e Nünning, a literatura teria mesmo um lugar privilegiado na formação da memória de um grupo: “Ela desempenha um papel ativo na formação da imagem nacional e na formação de valores e normas coletivos [...]. A literatura molda nossa imagem de acontecimentos passados e interfere de modo ativo e formador na luta social pela soberania sobre a lembrança” (ERLL; NÜNNING 2005: 187s.)¹⁴⁸. E talvez o mais importante para a análise a seguir: “Ela oferece uma

¹⁴⁷ Aleida Assmann distingue ainda entre “memória funcional” (*Funktionsgedächtnis*) e “memória arquivo” (*Speichergedächtnis*), a última seria um depósito das memórias que perderam sua relevância para o presente.

¹⁴⁸ “Sie spielt eine aktive Rolle bei der Modellierung nationaler Selbstbilder und kollektiver Werte und Normen [...]. Literatur prägt unser Bild von vergangener Erfahrungswirklichkeit und greift aktiv und gestaltend in den gesellschaftlichen Kampf um Erinnerungshoheit ein [...]”.

contribuição central para os mecanismos de lembrança ao representar o não articulado ou o não articulável, e com isso torná-lo passível de ser lembrado” (183)¹⁴⁹.

A literatura teria uma relação dupla com a memória coletiva: ao mesmo tempo em que ela se alimenta dessa memória, ela reage a ela, pois a literatura não é simples meio de armazenamento de memória (*Speichermedium*, ERLL; NÜNNING 2005: 189) que copia passivamente na escrita a realidade extraliterária, pelo contrário, ela é *ativa*, palavra que as autoras repetem várias vezes, ela cria versões para a memória coletiva. Em suma, a tese das autoras é a de que “literatura é um meio de comunicação da cultura comemorativa múltiplo, um meio que pode oferecer em diversos aspectos mais que outros meios de memória, por possuir especificidades e pelos privilégios de seu sistema de símbolos” (190)¹⁵⁰. Esteja o autor consciente disso ou não, seu texto, dependendo da recepção, poderá atuar na memória coletiva do grupo, a qual por ser instável está em constante transformação. A literatura teria então duas funções principais frente ao discurso dominante em uma sociedade: ou ela se aproxima desse discurso e reafirma a cultura comemorativa vigente ou opõe-se a ela e propõe uma revisão dessa cultura dominante, ao projetar uma contra-memória, a memória dos grupos marginais, projetar uma nova imagem nacional, ao tematizar os elementos excluídos do discurso corrente, pois textos literários retiram seu material tanto da memória funcional, quanto da memória arquivo, na qual estão armazenados os elementos fora de circulação na comunicação do grupo, de modo que o esquecido ou não atualizado pela coletividade pode retornar por meio de uma obra, ou também o contrário, ou seja, o “lembrado” pode ser evitado ou esquecido num texto, em suma, a literatura pode ser a favor ou contra o esquecimento coletivo (ERLL; NÜNNING 2005: 196).

Essa, pela riqueza do tema, breve apresentação do papel da literatura e suas contribuições para a memória coletiva ajudarão na análise da obra de Thomas Bernhard e na compreensão de sua repercussão, especialmente no tocante à visão apresentada da sociedade austríaca e das relações desta com o nacional-socialismo, como já dito, ponto chave na formação das identidades austríaca e alemã nas últimas décadas.

A seguir analisa-se inicialmente a autobiografia do autor, depois a ficção, para ao fim do capítulo retornar à questão da memória coletiva e ver como os textos, apesar das

¹⁴⁹ “Sie leistet einen zentralen Beitrag zur Erinnerungskultur, indem sie Unartikulierte oder Unartikulierbares zur Darstellung bringt und damit erinnerbar macht”.

¹⁵⁰ “Literatur ein potenziertes Medium der Erinnerungskultur ist, ein Medium also, das durch Spezifika und Privilegien seines Symbolsystems in vielfachen Hinsicht mehr – oder zumindest anderes – leisten kann als andere Gedächtnismedien”.

muitas semelhanças, colocam-se de forma essencialmente diferente frente a tais fatos. A análise, contudo, não pode concluir o papel definitivo desses textos de fato na memória coletiva austríaca – apontar, por exemplo, à qual tipo de memória o texto pertence –, uma vez que a análise do texto por si só não dá conta dessa informação: isso exigiria uma pesquisa maior, a fim de reconstruir o contexto do momento da publicação e posterior repercussão, os processos reais de recepção; a partir do material textual por si não é possível dizer se e em que medida um texto se tornou e é relevante para uma comunidade e para uma cultura comemorativa. Além disso, decidir se um documento da memória cultural integra a memória funcional ou a arquivo é assunto para outro tipo de pesquisa, até porque essas memórias possuem fronteiras permissivas, um documento podendo passar de um a outro tipo de memória. Para o caso de Bernhard dispõe-se de diversos materiais de apoio como entrevistas, críticas em jornais, prêmios recebidos, etc., os quais ajudam a reconstruir um quadro da recepção de sua obra, o que, contudo não é também objeto desse trabalho.

Se não se pode aqui decidir sobre o lugar ocupado pelos textos analisados na memória coletiva, pode-se, contudo, afirmar que um texto fornece indícios ao leitor a respeito de qual posição pretende assumir. A análise feita aqui se concentra no material textual, recorrendo esporadicamente a fontes extraliterárias, de forma que se não é tratada a repercussão da obra, tenta-se observar como o autor reage ao panorama da memória coletiva que tem diante de si e que não pode ser ignorado no momento da escrita, e quais os recursos utilizados para transmitir seu posicionamento, pois há uma tentativa de projetar uma contra-memória: do material textual em si pode-se deduzir que Bernhard pretende sim posicionar-se no debate a cerca dos acontecimentos da memória austríaca recente, o que é visível desde a posição ocupada pelo autor no momento em que decidiu começar o empreendimento autobiográfico, ou seja, quando já era um escritor consolidado no panorama da literatura austríaca e de língua alemã – o que lhe confere maior autoridade, o torna uma voz privilegiada –, até a escolha do próprio gênero autobiográfico, o ataque a instituições consagradas, tudo isso pode ser visto como indício de que pretende opor-se a certos “mitos” em circulação na memória coletiva austríaca e oferecer uma contra-memória. O mesmo pode ser dito de *Auslöschung*, o qual já no título mostra a tentativa de inscrever algo novo na memória, mas vai além: ao colocar uma aristocracia provinciana associada ao catolicismo e nazismo como centros da Áustria e

representação desta, ensaia sua crítica ao país e ao modo como certos fatos circulam no debate público. Com isso passa-se ao estudo das obras em questão.

Autobiografia de Bernhard: “Também eu era uma vítima da guerra”

Em análise apresentada no primeiro capítulo desta dissertação, foi dito que o volume autobiográfico inaugural de Thomas Bernhard *Die Ursache. Eine Andeutung* surge em 1975, momento no qual o autor já desfrutava de grande prestígio entre público e crítica: “Não há um ano entre 1964 e 1975 em que Bernhard não tenha sido distinguido, nomeadamente (e paradoxalmente?) pela indústria” (cf. introdução ao livro *Trevas* p.22). Apesar dos prêmios anualmente recebidos, ou justamente graças aos discursos polêmicos pronunciados nessas cerimônias o autor havia igualmente consolidado sua fama de crítico implacável de seu país e contemporâneos. Já havia, por exemplo, causado polêmica em 1967 com seu discurso de agradecimento por ocasião do recebimento do “Prêmio Nacional Austríaco”: além da irritação causada entre o ministro da educação e os presentes, ocasionou ainda que a cerimônia de entrega do “Prêmio Wildgans da Indústria Austríaca” fosse cancelada e o prêmio de Bernhard fosse enviado pelo correio, sem qualquer explicação dos motivos do cancelamento – o próprio autor supõe, como escreve em *Wittgensteins Neffe* e no primeiro volume publicado de seu espólio, *Meine Preise*, que isso se deu provavelmente a fim de evitar novos constrangimentos e já que o mesmo ministro do incidente anterior, convidado de honra da premiação, não participaria de um evento em que “*um tal senhor Bernhard*” (“*ein gewisser Herr Bernhard*”, BERNHARD 2009: 90) tomasse parte. Assim sendo, o primeiro volume autobiográfico surge em um momento propício, possibilitando a público e crítica ver as origens do autor, os acontecimentos decisivos na formação dessa personalidade polêmica. *Die Ursache* aparece então não apenas como crítica ao país e a instituições nele cultivadas, bem como ataque a seus contemporâneos – para isso já havia toda uma produção ficcional –, mas também como justificativa de certos posicionamentos do autor, os quais aparecem sob essa nova luz como os únicos aceitáveis em sua visão; frente aos fatos terríveis, qualquer outra posição que não a do marginal seria inaceitável – Sebald aponta em sua análise da literatura austríaca que tanto Bernhard quanto Peter Handke colocam nas experiências da infância passada na Áustria a origem de suas posições políticas na vida adulta (SEBALD 1985: 103).

Dessa visão do autor surge também, como já exaustivamente apresentado no capítulo I, o considerar-se uma espécie de vítima, ao menos na juventude, e esse ponto será retomado aqui, para posteriormente cogitar-se em que medida esse posicionamento vai contra ou a favor das idéias difundidas no país em relação ao papel da Áustria e sua população durante os eventos da Segunda Guerra Mundial.

A biografia do autor por si só, os fatos friamente encarados, são suficientes para justificar esse considerar-se um excluído e uma vítima da sociedade, já as circunstâncias de seu nascimento, como apresentadas em *Ein Kind*, são decisivas: a mãe, esperando um “filho ilegítimo”, cujo pai nunca o (re)conheceu, teve de deixar a Áustria e a casa da tia, para dar a luz à criança na Holanda, a fim de ocultar tal “vergonha”. Ainda em *Ein Kind*, último volume autobiográfico publicado, mas que narra a primeira fase da vida do autor, de seu nascimento aos treze anos, pode-se ver claramente como, apesar dos momentos felizes da primeira infância junto aos avós, a pobreza os excluía da vida social. A mãe, por exemplo, tentara a vida toda fincar um pé no mundo burguês, ou “ao menos pequeno-burguês”, sem sucesso (KIND, 43). Essa exclusão vinda da pobreza, do fato de não ter um pai, mas apenas um tutor, o marido da mãe que não lhe deu seu sobrenome, ou ainda por pensar diferente, enfim, esse estado de exclusão agravou-se com a entrada na escola. Quando moravam em Traunstein na Baviera, até sua nacionalidade estava contra ele: era chamado por alunos e professores de “o austríaco” (“Esterreicher”, no dialeto local), o que era “durchaus abschätzig gemeint, denn Österreich war, von Deutschland aus gesehen, ein Nichts. Ich war also aus dem Nichts gekommen” (KIND, 111)¹⁵¹. O fato de vir do nada pela nacionalidade era intensificado pelas origens familiares: “Dazu kam auch noch, daß ich keine sogenannten angesehenen Eltern hatte, der Sprößling sozusagen von armen dahergelaufenen Leuten war. Wir hatten kein Haus, wir waren nur *in der Wohnung*, das sagte alles.” (119)¹⁵² Assim como em *Die Ursache* o excluído simpatiza com as outras vítimas da sociedade, o garoto aleijado e o professor de Geografia, aqui os colegas de sofrimento são três crianças do orfanato que como ele não possuíam roupas boas e tinham de dar-se por satisfeitos com um pedaço de pão seco. Dos fatos conclui: “Bald sah ich, daß ich weder zu der einen Gruppe gehörte noch

¹⁵¹ “absolutamente pejorativo, uma vez que, do ponto de vista da Alemanha, a Áustria não era nada. Eu, portanto, viera do nada” (ORI, 78).

¹⁵² “A isso veio somar-se o fato de eu não ter pais de respeito, como se dizia, de ser, por assim dizer, o rebento de gente pobre, filho de ninguém. Não tínhamos uma casa, apenas morávamos *numa* casa, e aquilo já dizia tudo.” (ORI, 83)

zur anderen, daß ich in keine paßte.” (KIND, 119)¹⁵³ A exclusão vinha ainda por não encaixar-se nos padrões exigidos pelo nacional-socialismo, tendo de ouvir frases como “meninos não choram” (KIND, 135) e até ao fazer a saudação e dizer *Heil Hitler* levar um safanão por não tê-lo feito da maneira adequada (KIND, 129). Com a entrada no sistema escolar e aumento do sofrimento, além da ameaça do fracasso escolar, surgem também as primeiras idéias suicidas: nessa época o garoto pensa pela primeira vez em tirar a própria vida saltando do último andar da casa em que moravam – lembrando que o pensamento perpassa todo o texto de *Die Ursache*, o qual é justamente dedicado ao sistema educacional, de modo que novamente é perceptível a crítica a tal sistema, responsável por desencadear o pensamento no jovem. Outro ponto de destaque: se o sofrimento no inferno escolar é presente no período nacional-socialista – o pré-guerra retratado em *Ein Kind* e o período da guerra em *Die Ursache* –, ele continua, como visto, no pós-guerra, logo, o autor aponta um problema profundo de estrutura social, o qual não desapareceu ao fim do período totalitário por a reforma política e social não ter sido radical o bastante.

Quanto ao nacional-socialismo, sua família e ele próprio estão muito distantes de se entusiasmarem com a política vigente: embora não haja declarações explícitas quanto à visão dos parentes frente ao conflito e ao nacional-socialismo em si, o quadro apresentado é o de pessoas que só viveram o lado ruim da guerra e da política nazista, não há qualquer sinal de euforia ou mesmo esperança em um futuro melhor devido à anexação. A única exceção é uma tia-avó do autor, Marie, irmã do avô paterno e figura distante, mas que por ocasião do funeral da outra tia-avó, Rosina, com a qual Bernhard teve mais contato, pronuncia um discurso declarando ter orgulho de ser uma alemã e diz estar entusiasmada com o novo ideal, o nacional-socialismo, tendo por causa disso brigado com o irmão: “Die beiden haben sich nie mehr gesehen. Der Nationalsozialismus hatte sie auseinandergebracht.” (KIND, 165)¹⁵⁴ Aliás, só do avô é dito ao longo da obra autobiográfica ser contra a política vigente e manter o neto, por meio de seus comentários, longe da mesma – sobre o conteúdo, contudo, dessa crítica, não somos informados.

Os exemplos das agruras suportadas durante o período da guerra estão bem presentes em *Die Ursache*, como já foi demonstrado, e na qual se vê a apresentação do cotidiano da guerra, da destruição da cidade e dos mortos. É mencionada a ida do tio e do

¹⁵³ “Não demorou muito para que eu percebesse que não pertencia nem a um grupo nem a outro, que não me encaixava em nenhum deles.” (ORI, 83)

¹⁵⁴ “Os dois nunca mais se viram, o nacional-socialismo os apartara.” (ORI, 113)

tutor do autor, na condição de soldados da Wehrmacht, ao fronte, a uma existência desgraçada (KIND, 12), e desses parentes já não se tem notícias há muito tempo, ou as notícias que chegam são apenas tristes e trágicas dos muitos mortos ou mutilados. Alguns amigos vira definhar: em *Ein Kind* fala do grande amigo Georg, criança do campo, a qual também crescera na miséria e essa mesma miséria acabou por levá-lo à loucura. No monólogo autobiográfico *Drei Tage* conta de um amigo do irmão de sete anos, morto numa explosão ao pegar uma granada antitanque encontrada no chão. Como visto, seja tendo-o como protagonista, ou seus parentes e amigos, a sua volta há apenas miséria e infelicidades a justificar a posição assumida de vítima e excluído e mostrar como a estrutura social é impiedosa com seus membros mais fracos. Deve-se ressaltar, contudo, e de acordo com análise anteriormente apresentada, que o único a ocupar posição definitiva de vítima na obra é o próprio Bernhard, sendo que os outros – educadores, alunos, moradores de Salzburg – alternam no papel de vítima ou de agressores.

Contudo, o episódio mais significativo e mais marcante para o período nacional-socialista e a visão que tem de si e dos seus à época, aconteceu com o avô: sua prisão num convento, transformado em campo de prisioneiros pela SS, após ter sido denunciado pelos vizinhos por ouvir transmissões de uma rádio estrangeira, o que era proibido na época. O episódio aparece explicitamente pela primeira vez em *Die Ursache*. As transmissões de rádio estrangeiras, especialmente suíças, eram ouvidas com cortinas fechadas e assim, em visitas à casa do avô, o jovem Bernhard podia se informar sobre o “andamento real da guerra”, pois o ouvido no internato de Grünkranz e dos professores era pura euforia com uma vitória já dada pelo mundo como perdida, como o garoto podia constatar das transmissões ouvidas. Embora narrado de forma concisa em algumas linhas, o episódio foi decisivo e retorna inúmeras vezes, tanto em textos de caráter autobiográfico, quanto em textos ficcionais. Em *Ein Kind* conta que o avô, após conseguir publicar um artigo, comprou com o dinheiro obtido um rádio da marca *Eumig*, o qual, com a chegada da eletricidade, era ouvido todas as noites na cozinha: “Dieses Radio sollte ein paar Jahre später eine große Rolle spielen, es war letztenendes daran schuld, daß mein Großvater in Traunstein in Verwahrung genommen und in ein zu einem nationalsozialistischen Parteibüro umfunktionierten Kloster dienstverpflichtet wurde.” (KIND, 77)¹⁵⁵

¹⁵⁵ “Dois ou três anos mais tarde esse rádio desempenharia importante papel, culpado que foi, em última instância, por meu avô ter sido colocado sob custódia em Traunstein e obrigado a trabalhar num convento transformado em escritório do partido nacional-socialista.” (ORI, 57)

Em *Die Ursache* fala-se em campo de prisioneiros, em *Ein Kind* em escritório do partido – se tivéssemos de escolher qual termo seria mais apropriado, possivelmente o seria aquele mais ameno, escritório do partido, presente em *Ein Kind*, livro em que Bernhard, após o exercício de escrever quatro volumes autobiográficos, parece muito mais confortável e disposto a apresentar um quadro mais impiedoso, a não poupar seus familiares na descrição. Discrepâncias a parte, o importante é a relevância do episódio, o qual retorna ainda, mesmo que de forma menos explícita, em outros dois textos autobiográficos curtos, anteriores ao livro *Die Ursache*: no já citado monólogo “Drei Tage”, de 1971, e no texto de 1968 “Landschaft der Kindheit” publicado originalmente na revista *Neues Forum*. Em ambos trata-se do que a criança ouvira de uma vizinha durante o caminho da escola: “1944 in Traunstein hab ich einen längeren Schulweg gehabt. [...] Und jedesmal, wenn ich vorbeigehe, springt eine Frau heraus und schreit: ‘Deinen Großvater bring ich schon noch nach Dachau!’” (*Drei Tage*, 94). Já no outro texto lê-se: “Auf dem Schulweg höre ich plötzlich die ordinäre Nachbarsfrau: Deinen Großvater bring’ ich schon noch nach Dachau!’ Was ist Dachau? Ich frage und ich verstehe die Auskunft nicht” (BERNHARD 2008: 20). Como se pode notar, a frase citada da mulher é exatamente a mesma nos dois textos, frase talvez ouvida várias, ou apenas uma vez, mas que marcou a criança. E embora não seja mencionado o episódio do rádio, a ameaça de denúncia contra o avô é visível. Também chama a atenção a menção a Dachau, cidade da Baviera que abrigou a partir de 1933 um campo de concentração conhecido pelo mesmo nome. Se a cidade é usada como ameaça, sinaliza um conhecimento da população a respeito do que ocorria ali; aliás, o campo, que inicialmente se apresentava de fato como campo de reeducação e abrigava grande número dos considerados inimigos políticos do *Reich*, foi gradativamente transformando-se num campo de extinção por meio do trabalho, quadro agravado fortemente com o início da guerra, especialmente nos anos de 1941 e 1942, de forma que por essa época o nome Dachau tornou-se sinônimo de terror e era mesmo proverbialmente usado como ameaça¹⁵⁶.

Como mencionado, o episódio aparece ainda na ficção do autor. A peça de teatro *Vor dem Ruhestand. Eine Komödie von deutscher Seele* de 1979 apresenta um ex-funcionário da SS, Rudolf, total e impunemente reintegrado à vida política, e que ano após ano comemora o aniversário de Himmler. A peça está repleta de ameaças ao retorno do

¹⁵⁶ Circulava entre a população inclusive o seguinte provérbio, o qual expressava o medo e a ameaça representados pelo lugar: “Lieber Gott, mach' mich stumm, daß ich nicht nach Dachau kumm!” (cf. artigo “KZ Dachau” em <www.wikipedia.de>).

nacional-socialismo, num tom muito mais incisivo que o de *Die Ursache*, e há a denúncia, também constante na obra do autor, de que os austríacos continuam nacional-socialistas e anti-semitas, embora o escondam publicamente. Num certo momento, Vera, irmã de Rudolf, com a qual este mantém relação incestuosa, menciona um certo conde:

Er, der Graf
war ein richtiger Nazihasser
sie hat ihren Bruder angezeigt
daß er Feindsender hört
aber es ist ihm nichts passiert
Ein paar Monate Mauthausen sonst nichts (112)¹⁵⁷

Sobre esse conde não é dito muito, somente o fato de ter sido denunciado pela irmã por ouvir transmissões de rádio inimigas. Transformar a história do avô na de um conde e classificá-lo de “Nazihasser” (aquele que odeia aos nazistas), poderia ser encarado como uma forma de valorizar a figura deste. Soma-se a isso o fato de o conde ter sido denunciado pela irmã, apontando quão grande fora a traição, de onde menos se esperava. É dito ironicamente pela personagem Vera que nada acontecera ao conde, apenas alguns meses de Mauthausen. A ironia vem do fato de Mauthausen, localizado próximo a Linz, ter sido de 1938 a 1945 o maior campo de concentração da Áustria, para o qual eram enviados não só judeus e prisioneiros de guerra, mas também os elementos julgados perigosos ou associiais, ou nas palavras do Gauleiter August Eigruber, por ocasião da inauguração do campo: “os traidores do povo vindos de todas as partes da Áustria” (“*die Volksverräter von ganz Österreich*”, *apud* SANDGRUBER 2008). Neste campo, para onde eram enviados os elementos julgados associiais e inimigos políticos, foram mortas ou morreram devido ao trabalho forçado e às condições adversas cerca de 120.000 pessoas, logo, alguns meses de Mauthausen significavam um castigo terrível, mas talvez insuficiente aos olhos da personagem. A menção ao campo austríaco é ainda significativa por indicar o que poderia, em tese, ter ocorrido ao avô do autor, pois as conseqüências da denúncia feita pela vizinha não poderiam ser previstas; que haveria uma punição estava claro, mas cujo grau não podia ser medido e o terrível Mauthausen, ou mesmo Dachau, eram possibilidades ameaçadoras, embora se deva salientar que, apesar das condições deploráveis e das altas taxas de mortalidade devido à exaustão ocasionada pelo trabalho forçado, tratavam-se não de campos destinados ao extermínio, como Auschwitz-Birkenau, Treblinka e Sobibor, mas à reeducação de elementos com comportamento

¹⁵⁷ “Ele, o Conde,/ odiava de fato os nazistas/ ela denunciou o irmão/ por ele ouvir transmissões inimigas/ mas nada aconteceu com ele/ só uns meses em Mauthausen e mais nada”.

socialmente indesejado, nos quais poucos eram condenados de fato à morte, para a maioria estavam previstas medidas educativas visando sua recuperação e possível reintegração à sociedade. Este, ao menos, era o objetivo declarado publicamente, contudo para alguns, como Ayaß, na verdade o objetivo de tais campos não era reeducar tais detentos e sim colocá-los definitivamente à margem da sociedade, pois se acreditava ser tal comportamento inato, herdado e também hereditário, havendo inclusive em alguns casos medidas de “higienização da raça” que incluíam a esterilização desses elementos ditos associiais (cf. AYASS 2008).

O ocorrido é trabalhado ainda em *Auslöschung. Ein Zerfall* num episódio bastante importante na obra: a denúncia por parte de um vizinho, que depois é dito ter sido seu melhor amigo de escola (“der beste Schulfreund”, AUS, 458), do casal de mineradores Schermaier, por ouvirem transmissões de rádio suíças, resultando na prisão do minerador, seu envio a um campo de concentração por dois anos e conseqüente complicação da vida do casal e sua marginalização, pois passaram a viver reclusos e envergonhados, e posteriormente ninguém toca no assunto – de Schermaier ainda é dito ser uma exceção em seu país, por não ser nem católico, nem nacional-socialista. O personagem Murau insiste na necessidade de incluir o episódio em sua “antiautobiografia”, e assim ser a voz dos inocentes humilhados e oprimidos. Vale lembrar que os prisioneiros de campos de reeducação os quais estavam nesses campos por serem considerados associiais e terem comportamento indesejado e prejudicial à coletividade, no caso dos que sobreviveram, não foram indenizados pelo Estado: mesmo na RDA não se queria considerar esses “associiais” como vítimas do Fascismo (AYASS 2008).

A recorrência da citação do episódio vivido pelo avô do autor, tanto em textos factuais quanto ficcionais, é extremamente relevante para a compreensão da posição do autor quanto aos eventos relacionados à Segunda Guerra e ao modo como estes são apresentados no texto: se Bernhard vê a si e aos seus como vítimas da sociedade austríaca, tem razões para tal – a exclusão pela pobreza ficou clara. Se apresenta sua família como completamente oposta ao nazismo, na verdade como vítima desta política, também isso os fatos corroboram: enquanto criança, a educação paramilitar só lhe causou traumas, o excluía por não corresponder ao ideal de força e dureza, por não se adaptar à massa; a política nacional-socialista só trouxe infelicidade a família, aumentando sua pobreza, afastando os parentes ao mandá-los ao fronte e colocando o avô na prisão com risco mesmo de envio a um campo de concentração. Em *Der Keller. Eine Entziehung*, ao falar dos moradores miseráveis do conjunto habitacional Scherzhauserfeld, onde trabalhara como aprendiz na mercearia do comerciante Podlaha, apresenta esses miseráveis – em muito semelhantes a sua própria família – como excluídos

não só da vida social e política de Salzburg atual (década de setenta), mas também do nacional-socialismo: “In der Scherzhauserfeldsiedlung waren keine Nazionalsozialisten oder doch? Die Ausgestoßenen sind auch die Ausgestoßenen der Politik.” (KEL, 101)¹⁵⁸ – curiosamente o próprio autor parece questionar sua afirmação com o uso de “oder doch?”, dúvida rapidamente abandonada, como se vê pela continuidade da citação. Do bairro Scherzhauserfeld vinham muitos dos chamados “associais” que eram enviados aos campos de concentração, como Mauthausen e Dachau. Como visto, todos com quem o autor se identifica, e em *Der Keller* se identifica com os moradores do conjunto habitacional, são apresentados como vítimas da política vigente e não compactuam com esta. Importante dizer que essa trajetória dolorosa sua e dos seus não se deve a um nacional-socialismo abstrato em ação apenas na estrutura social, mas de ações concretas de membros da sociedade muito bem integrados nos mecanismos sociais. O autor parece ter a necessidade de, por assim dizer, “esfregar na cara” de seus contemporâneos uma culpa coletiva, atribuindo-lhes a responsabilidade por essa exclusão, na medida em que esta população está muito bem ajustada a uma ordem social sentida como fascista. Poder-se-ia citar ainda o episódio trágico da morte do avô, ocorrido alguns anos após o fim da guerra: os filhos ficaram dias sem saber o que fazer com o corpo do pai, já entrando em estado de putrefação, pois nenhum dos cemitérios católicos da cidade, e só havia cemitérios católicos, quis recebê-lo por não ser casado oficialmente com a avó do autor – realmente Bernhard tem argumentos muito convincentes para a atitude tomada frente à sociedade em que vive.

Se pensarmos em termos da memória coletiva austríaca, deve-se dizer que o primeiro volume autobiográfico de Bernhard, além de apresentar sua exclusão e assim justificar sua posição crítica, coloca-se de forma muito contundente contra o esquecimento coletivo dos fatos relacionados à Segunda Guerra e ao nacional-socialismo. Isso fica claro não só pelos temas abordados, mas também por o autor deixar essa sua intenção explícita em vários pontos ao apresentar-se como quem aponta as verdades inconvenientes que seus contemporâneos parecem ter esquecido, ou não querem lembrar, e o fato de apresentar suas memórias com clareza e segurança, orgulhoso de nada tê-las falsificado e de se lembrar dos fatos com precisão, também contribui para lhe conferir a autoridade de criticar o esquecimento de seus concidadãos. Bernhard mostra-se sempre bastante indignado quando conversa com os habitantes de Salzburg, os quais viveram as mesmas experiências que ele, experiências tão terríveis e que o marcaram profundamente, que só resta a indignação e a incompreensão

¹⁵⁸ “Não havia nacional-socialistas em Scherzhauserfeld, ou será que havia? Os excluídos são excluídos também da política.” (ORI, 287)

diante do fato de que os outros parecem ter simplesmente esquecido tais horrores, os muito suicidas no internato, os vários mortos na guerra. Por exemplo, os muitos mortos por uma bomba que atingiu uma cooperativa na rua Fanny-von-Lehnert foram esquecidos por quem mora ali, hoje ninguém se lembra de nada. A indignação é ainda maior por ser dito que tais acontecimentos foram decisivos para ele: “Das Geschehen in der Fanny-von-Lehnertstraße ist ein entscheidendes, mir für mein ganzes Leben verletzendes Geschehen als Erlebnis gewesen.” (UR, 37)¹⁵⁹ Como os outros poderiam esquecer algo tão chocante e decisivo? E vários são os episódios, como citados no capítulo I deste texto, de esquecimento dos mortos e bombas: “und kein Mensch weiß, wovon ich rede, wenn ich davon rede, wie überhaupt alle, wie es scheint, ihr Gedächtnis verloren haben, die vielen zerstörten Häuser und getöteten Menschen von damals betreffend, alles vergessen haben oder nichts mehr davon wissen wollen, wenn man sie darauf anspricht [...]” (UR, 44)¹⁶⁰ – e aqui diz-se que essas pessoas ou se esqueceram ou não querem ouvir falar disso, ou seja, o autor parece não acreditar que os fatos simplesmente foram esquecidos, pois não podem sê-lo, a época precisa ser lembrada, e é isso o que procura fazer sempre que vai à cidade e fala com seus habitantes, ou em suas obras, como neste volume autobiográfico: o passado nacional-socialista e tudo relacionado a ele precisam ser debatidos. Em *Der Keller* percebe-se a mesma queixa: quando fala em casa dos horrores vistos no conjunto habitacional é chamado de mentiroso ou ninguém quer ouvi-lo, também aí coloca-se a tarefa de dizer a verdade “und die furchtbaren und die entsetzlichen Wahrnehmungen, die man macht, dürfen unter keinen Umständen verschwiegen oder auch nur verfälscht werden” (KEL, 35)¹⁶¹, mesmo quando aqueles com quem fala preferem esquecer para salvar-se: “um sich zu retten, glauben die Angesprochenen nicht, und sie glauben oft nicht das Natürlichste” (KEL, 35)¹⁶².

O silêncio diante dos acontecimentos só é prejudicial, ainda mais levando em conta o fato de o autor apresentar muitos dos elementos nocivos desse passado como ainda presentes em seu tempo: a estrutura social continuaria em essência inalterada, daí sua posição de excluído também continuar inalterada, vindo somar-se a essa a de crítico dessa estrutura e dos que a apóiam. Vê-se o alerta quanto à necessidade da existência de uma cultura comemorativa

¹⁵⁹ “Os acontecimentos na Fanny-von-Lehnertstraße forma decisivos, uma experiência dolorosa que marcou toda minha vida.” (ORI, 139)

¹⁶⁰ “quando toco no assunto ninguém sabe do que estou falando, todos ao que parece, sem exceção, perderam a memória das muitas casas destruídas e pessoas mortas, esqueceram tudo ou não querem nem ouvir falar no assunto quando lembradas [...]” (ORI, 144s).

¹⁶¹ “quaisquer que sejam as circunstâncias não se deve calar ou menos ainda, falsificar aquilo que de pavoroso e terrível se viu e ouviu” (ORI, 240).

¹⁶² “A fim de se salvar, os interlocutores não acreditam e com frequência descrêem do que há de mais óbvio” (ORI, 240s).

dos fatos relacionados ao período totalitário, a fim de identificar essa tendência no presente e combatê-la, bem como castigar os que se escaparam impunemente. Essas considerações iriam no mesmo sentido do afirmado por Mitscherlich, a qual alerta para o fato de que proibir símbolos nazistas não é suficiente para mudar-se uma sociedade, é preciso um trabalho com o luto para espantar a estrutura nazista do mundo da escola, da política, das relações sociais (apud SCHLICHTMANN 1996: 85). A autora vai além em seu alerta: “O passado marrom é um tema que, nem no nível estatal, nem no nível familiar, é comunicado, elaborado ou sequer trabalhado. O resultado é claro: sem lembrança e confronto não há mudança e desenvolvimento” (85)¹⁶³ As constatações da autora caracterizam muito bem a situação da Áustria apresentada nos textos do autor: tanto na autobiografia quanto na ficção são apresentadas famílias, nas quais não ocorre o debate sobre o tema – as únicas exceções seriam o avô em *Die Ursache* e o tio Georg em *Auslöschung*.

Como sabemos, na Alemanha houve uma política de desnazificação bastante forte por parte dos aliados até 1949, bem como uma pressão da opinião pública mundial nesse sentido, de modo que o debate social e o confronto com o tema foram bastante ativos. Na Áustria a situação foi diferente: “Austria and particularly Vienna, have managed so far to obscure their participation in the history of the Third Reich” (BOTZ 1993: 836). É fato admitido pelos historiadores ser toda a auto-imagem da Segunda República austríaca baseada em uma espécie de simplificação da história, no sentido de ver a Áustria como a primeira vítima de Hitler. Desse modo toda a conexão com e responsabilidade pela ditadura nazista fora completamente removida da consciência histórica dos austríacos, os quais parecem ter vivido sete anos de vácuo histórico após a anexação em 1938: “Virtually none of the existing general histories of modern Austria stresses the considerable contribution to the functioning of the Third Reich of a large part of the population” (BOTZ 1993: 836). Essa tendência, não exclusiva da Áustria, mas visível também na Alemanha dos anos 50, de esquecer o passado recente com suas culpas e vergonha, havia sido criticada inclusive por Adorno, o qual percebera na sociedade tentativas de colocar um ponto final nos acontecimentos e assim apagar esse passado da lembrança para começar do zero (apud CORNELIBEN 2003: 15). O problema, e isso está implícito na crítica de Bernhard, é que começar do zero implica o risco de repetir-se o passado, lembrar-se tem a vantagem de oferecer um modelo, no caso, um modelo negativo. Curiosamente, o que se viu na literatura austríaca (cf. SPIEL 1976: 19) foi a

¹⁶³ “Die braune Vergangenheit ist also weder auf staatlicher noch auf familiärer Ebene ein Thema, das ausgesprochen, durchgedacht oder gar durchgearbeitet wird. Das Ergebnis ist deutlich: ohne Erinnerung und Auseinandersetzung gibt es keine Veränderung und Entwicklung.” (apud SCHLICHTMANN 1996: 85)

ausência de uma *Stunde Null*, como ocorrido na Alemanha: não houve a reivindicação de começar-se do zero. Por um lado tal pode ser visto como positivo, pois possibilita uma continuidade da tradição literária e artística, pois ignorar o passado e começar do zero é mesmo algo artificial; por outro, a tendência traz o perigo e a possibilidade – e esse é o caso no país – de esquivar-se do debate pertinente sobre a história recente, o que foi criticado por alguns intelectuais e literatos austríacos.

Naturalmente a política de desnazificação empreendida na Alemanha, embora melhor sucedida que na Áustria, também encontrou dificuldades: as medidas dos aliados enfraqueceram após o início da década de 50 e da Guerra Fria, quando muitos condenados receberam anistia, bem como, pensando na necessidade de reconstrução do país, era muito complicado eliminar os ex-membros do partido da vida pública, quando, por exemplo, cerca de 80% dos juízes e funcionários do judiciário eram ex-membros do NSDAP, logo, muitos reassumiram suas carreiras a despeito do passado marrom. Além disso, a política do chanceler Konrad Adenauer, o qual ocupou o posto a partir de 1949, foi bastante contraditória se pensarmos que, ao mesmo tempo em que seu governo pagava reparações ao estado de Israel, reintegrava vários ex-membros do partido em cargos públicos. Mesmo na Alemanha Oriental, ocupada pelos soviéticos, foi decretado já em 1947 o fim da limpeza política e nos anos 50 mais de 8% dos membros do SED eram ex-membros do partido nacional-socialista – cifra muito mais alta que em qualquer partido da Alemanha Ocidental (cf. HOCHREITHER 2005).

Na Áustria, contudo, a tendência de “recalcar” o passado foi muito mais forte que na Alemanha, e todos os processos ocorridos e reparações ao Estado de Israel pagas pelo vizinho, serviram apenas para reforçar a linha a separar os poucos culpados do resto da população inocente. Edgar Wolfrum analisa em seu artigo “Die Suche nach dem ‘Ende der Nachkriegszeit’” a situação na Alemanha do pós-guerra imediato no início da década de cinquenta, na qual o sentimento não era de “culpa coletiva”, mas de “inocência coletiva” – o sentimento de vitimização era num primeiro momento predominante. Como o próprio autor menciona, a situação na Áustria não era diferente (WOLFRUM 2003: 191). A diferença é que, se na Alemanha dos anos 50 o clima era o de chorar as próprias vítimas e esquecer o passado, a política de desnazificação e os processos e condenação dos culpados ajudaram a criar gradualmente nas décadas seguintes um verdadeiro tabu sobre o tema, e a situação inverteu-se: tratar das próprias vítimas era mal visto, era preciso assumir a culpa. Na Áustria tal política nunca existiu de fato, desnazificação para os austríacos significava esquecer o passado nazista e a culpa, enterrar, por assim dizer, o assunto: “O conceito ‘desnazificação’

recebe na Áustria um novo significado. Ele agora significa limpeza de qualquer acusação de culpa para os nacional-socialistas” (Haßlinger *apud* FLORY 2006: 210)¹⁶⁴. No lugar de uma política de desnazificação, o que se viu foi uma política de reintegração de ex-membros do partido na vida política – e nenhum desses membros sentiu qualquer necessidade de justificar sua posição política anterior. O mesmo pode ser dito para certos membros da Igreja Católica, os quais agiram como se nada houvesse acontecido como o cardeal Innitzer, cabeça da Igreja católica austríaca na época, que em 1938 recebera a visita de Hitler e junto com este escrevera um manifesto, aconselhando ao povo votar “sim” sobre a anexação da Áustria ao *Reich*, e que assina a carta que acompanha o documento com “Heil Hitler” (cf. SCHLICHTMANN 1996: 57).

Em suma, as medidas de desnazificação no país restringiram-se à proibição em 1945 do partido nacional-socialista e das instituições a ele ligadas. Enquanto na Alemanha os criminosos de guerra foram julgados pelos aliados, na Áustria o foram pela própria jurisdição austríaca, o que significou penas muito mais leves, sendo só um número ínfimo condenado. Os ex-membros do partido foram proibidos de votar nas eleições de 1945, mas nas de 49 já representavam uma massa significativa com poder de voto. A saída dos aliados e o fato de o Estado austríaco ter assumido a partir de 1946 a responsabilidade pela política de desnazificação fez com que desaparecesse do discurso público qualquer menção a esse processo de desnazificação, o qual, aliás, não foi bem sucedido no país, na visão de alguns (cf. HAUSJELL: 2006), pois a população considerava este um problema secundário frente à necessidade de reconstrução do país e não houve mesmo a possibilidade de diálogo crítico com os agentes e colaboradores da política vigente durante o período de anexação, os que tentavam tal diálogo eram mal-vistos e difamados: a conversa só podia ser em torno dos bombardeios dos aliados e dos estupros cometidos pelas tropas de ocupação.

Para se ter uma idéia melhor da situação, na época da publicação de *Die Ursache*, em 1975, havia-se chegado ao ápice do que ficou conhecido como escândalo “Kreisky-Peter-Wiesenthal-Affäre” (cf. FLORY 2006: 211s.). Aqueles que pertenceram ao nacional-socialismo ou o apoiaram não saíram de cena ao fim da guerra, vários partidos nazistas foram absorvidos e formaram a coalizão que presidia o país em 1970, sob o comando do judeu socialista Bruno Kreisky. O governo Kreisky esteve à frente da Áustria de 1970 a 1983, pregando modernização e, apesar do líder judeu, um abandono do enfrentamento da Áustria com esse passado nazista. O escândalo mencionado inicia-se em 1970, quando Simon Wiesenthal, também judeu e ex-prisioneiro em Mauthausen, acusa quatro integrantes do

¹⁶⁴ “Der Begriff ‘Entnazifizierung’ bekam in Österreich bald einen neuen Sinn. Er bedeutet nun: Reinigung der Nationalsozialistischen von jedem Schuldvorwurf”.

governo de terem sido membros do partido nazista, um deles, Friedrich Peters, de ter integrado uma brigada da morte da SS (*SS-Einsatzgruppe*). Em 1975 Wiesenthal apresenta um dossiê comprovando tais informações. Peters era então presidente do FPÖ, um dos partidos da coalizão. Para não perder o apoio, Kreisky sai em defesa incondicional dos acusados, alegando não ser hora de falar no passado e indo além: acusa Wiesenthal, sem prova alguma, de ser espião da SS, acusação pela qual depois foi condenado, tendo de pagar ao outro uma indenização. Em resumo, o quadro era o seguinte: procurava-se apresentar a Áustria como vítima de Hitler, o passado devia ser esquecido para se pensar apenas no presente, ainda que isso significasse ignorar os crimes e posições políticas do passado, de modo que alguns elementos conseguiram permanecer impunemente na vida pública, ocupando mesmo cargos de destaque.

Diante de tal quadro e lembrando as já citadas considerações de Erll e Nünning sobre o papel da literatura de afirmar ou negar a cultura comemorativa vigente, da autobiografia de Bernhard não pode ser dito que preencha exclusivamente apenas uma dessas funções, o texto, bem como as questões nele trabalhadas, é bastante complexo. Por um lado, *Die Ursache* aproxima-se da tendência predominante no pós-guerra imediato, especialmente ao longo da década de cinquenta, de tematizar as próprias vítimas, o sofrimento da população civil diante da violência e miséria da guerra. O texto mostra muito claramente uma população extremamente envolvida com o duro cotidiano durante o conflito, que se concentrava apenas em sobreviver e sem qualquer traço de anti-semitismo ou satisfação com a política vigente. À exceção de Grünkranz, o qual é quase um clichê, do resto da população só se fala das agruras devido à fome, bombardeios e mortos no fronte: o quadro apresentado é bastante tocante e o tom escolhido solidário.

Este é um aspecto da obra, e talvez não o mais decisivo, já que essa “solidariedade” não exclui a denúncia e o apresentar-se como vítima justamente dessa sociedade. O outro aspecto é o de colocar-se contra o esquecimento coletivo e isso fica claro quando se pensa na situação austríaca anteriormente mencionada e na política pública de esquecer o passado, de forma que o primeiro volume autobiográfico do autor surge num momento crítico para resgatar esse passado. Se na Alemanha da década de 70 havia se estabelecido gradualmente um tabu ao se falar das próprias vítimas, na Áustria o era falar de qualquer aspecto da guerra. Poder-se-ia argumentar que a ocupação apenas com o sofrimento da população civil seria um mecanismo para evitar-se falar dos crimes de guerra, ou ainda pior, como ocorreu nos anos cinquenta: falar das próprias vítimas como modo de igualar os crimes dos alemães e dos aliados; esse,

contudo, não é o caso aqui, este é apenas mais um meio de tocar no passado numa sociedade que procurava evitar o confronto, o discurso era o de superação e esquecimento do passado para concentrar-se nos problemas do presente, a reconstrução do país exigia que o trauma, ou melhor, a culpa e vergonha, fossem recalçados. Bernhard traz esse sofrimento à tona e mais, junto com a incitação a seus contemporâneos para também se lembrarem, propõe uma visão crítica da época, pois se foram vítimas do terror da guerra, foram algozes de pessoas como ele, os suicidas do internato, o garoto aleijado e o professor de Geografia; oprimiram e continuam oprimindo os que não se encaixam na estrutura social. Bernhard denuncia o conformismo com a política nacional-socialista no passado e no presente, pois insinua constantemente uma continuidade entre as épocas. Que não queiram oferecer ao país a possibilidade de confronto com o passado, e que vejam com maus olhos os que tentam reviver o debate é compreensível diante do panorama político vigente. Desse ângulo, o que a primeira vista poderia parecer um livro omissivo, revela-se como um livro na contramão do discurso dominante, procurando articular o não-articulado, resgatando os significados da topografia de Salzburg, ao apontar os locais relacionados com a guerra, outrora palco de muitas mortes, e fazendo do passado morto e distante passado vivo, do qual se é lembrado a cada passo pela cidade, e assim deve ser, pois esse passado, como sente o autor a todo instante, está muito presente. E isso é indicado constantemente na obra, seja por sua estrutura em duas partes, que na verdade representam duas épocas iguais em essência, seja por meio de denúncias reticentes, como a de que a cidade teria todos os pré-requisitos para a qualquer momento fazer florescer o nacional-socialismo. O livro coloca-se então de forma inovadora e contundente no debate incipiente no país acerca de tais fatos. A crítica do autor não é feita só contra seu povo, coloca-se também como denunciador dos crimes cometidos pelos aliados nesse processo de “desnazificação”: tanto em *Die Ursache* quanto em *Der Keller* fala dos soldados americanos como estupradores, “assassinos uniformizados” (*die uniformierten Mörder*, KEL, 100) para os quais as famílias empurravam suas adolescentes, a fim de que por meio desse tipo de relacionamento se pudesse ganhar um pouco de comida e obter condições menos miseráveis.

O que se poderia argumentar é o fato de que a temática das vítimas austríacas exclui da obra do autor, como mencionado anteriormente, a temática do Holocausto e anti-semitismo. Em sua autobiografia Bernhard opta por deixar a questão de lado, certamente por esta estar fora do horizonte da criança que fora, e este é o ponto de vista pretendido no livro. Além disso, como ficou claro no episódio da denúncia contra o avô e os eventos relativos à sua morte, ele e os seus preenchem muito bem as condições de vítimas dessa sociedade, seja sob o

nacional-socialismo, seja no pós-guerra, logo, para que falar dos judeus, com os quais a criança provavelmente nunca tivera contato, quando a ameaça de ir para um campo de concentração pairava sobre o avô tão estimado? Não há espaço para tratar de um sofrimento e horror que provavelmente só eram de conhecimento do adulto, quando há tanto para dizer de si e dos seus e quando precisa mostrar a seu povo que os crimes foram cometidos dentro da própria sociedade e contra os próprios compatriotas, as reparações são devidas não apenas ao distante Estado de Israel, mas a membros concretos da sociedade.

Outros escritores, contudo, preferem tratar do assunto de forma mais abrangente, e talvez se possa dizer até mais ética, e satisfazem o leitor que espera uma crítica ampla ao nacional-socialismo e aos aspectos a ele relacionados, como é o caso de Christa Wolf, cuja autobiografia por vezes oferece um contraponto interessante à de Bernhard. Vejamos a seguinte passagem de *Kindheitsmuster*:

Die NSDAP hat 1,5 Millionen Mitglieder. Das KZ Dachau, dessen Gründung am 21. März 1933 ordnungsgemäß im ‘General-Anzeiger’ bekanntgegeben wird, besitzt nur ein Fassungsvermögen von 5.000. Fünftausend arbeitsscheue, gemeingefährliche und politisch unzuverlässige Elemente. Die sich später darauf beriefen, von KZs hätten sie nichts gewußt, hatten total vergessen, daß ihre Gründung als Nachricht in der Zeitung stand. (Verwirrender Verdacht: Sie hatten es tatsächlich total vergessen. Totaler Krieg: Totale Amnesie) (54-55)¹⁶⁵

O texto de Wolf é bastante complexo e a classificação de “romance”, embora se trate claramente de sua autobiografia, além de permitir uma maior flexibilidade frente à censura existente na RDA, permite também maior liberdade e inventividade estilística. Wolf procura apresentar uma visão bastante abrangente da época narrada, incluindo considerações de como os temas da Segunda Guerra e nacional-socialismo são tratados na época em que escreve o relato, para tal analisa até mesmo, para citar um exemplo, os livros de História da filha adolescente Lenka (WOLF 1994: 301). Aqui se vê que a autora recorre a fontes como jornais e livros de história para apresentar números e dados aos quais teve acesso enquanto adulta, alguns deles provavelmente frutos de pesquisas por ocasião da escrita do livro, e o faz em nome de uma factualidade e objetividade, que só poderiam estar ausentes da visão da adolescente que fora. Ou seja, em nome de uma apresentação mais abrangente dos fatos renuncia à visão da criança, a qual tenta sim reconstruir, sem abrir mão do conhecimento da

¹⁶⁵ “O partido nacional-socialista tem 1,5 milhões de membros. O campo de concentração de Dachau, cuja fundação em 21 de março de 1933 é dada a conhecer de forma regulamentar no jornal ‘General-Anzeiger’, possui capacidade para apenas 5.000. Cinco mil elementos vadios, socialmente perigosos e politicamente suspeitos. Aqueles que declararam posteriormente nada ter sabido a respeito do campo de concentração, se esqueceram totalmente que sua fundação fora noticiada no jornal. (Suspeita perturbadora: eles de fato haviam se esquecido totalmente. Guerra total. Amnésia total)”

adulta e de alusões ao presente, procurando preencher as lacunas em seu relato, lacunas devidas não tanto a falhas de memória, mas originadas pelo desconhecimento na época de certos fatos, afinal, era uma adolescente ao fim da guerra – Bernhard, enquanto narrador adulto, também faz em seu texto reorganizações do conteúdo da memória da criança, mas não no tocante a esse assunto. A autora vai além e no parágrafo seguinte ao citado, cogita se seus pais, tomando café em Hamburgo e assistindo a concertos, teriam incluído a fundação do campo de concentração, certamente lida nos jornais, como tema em suas conversas – e os números friamente apresentados contrastam ainda mais com a alegada amnésia total da população.

A autora admite ainda ter ouvido a palavra *Endlösung* (solução final) apenas muitos anos após o término da guerra, o que não a impede de pensar em Auschwitz sempre que vê uma chaminé alta (WOLF 1994: 297), e confessar a dificuldade de tratar do assunto e assim correr o perigo de associar a palavra Auschwitz ao pronome “eu” (295). Sobre a família, lembra que um tio-avô usava como formas de xingamento palavras como *Judengesindel* e *Polackpack* (308), adjetivos com forte carga preconceituosa, e de si mesma admite ter tido medo de judeus quando criança (206), lembrando-se inclusive da primeira vez em que ouviu a palavra campo de concentração (59) – o que, vale lembrar, não implica em campo de extermínio, havia uma diferença entre eles. Enquanto criança Bernhard parece lembrar-se apenas da desconfiança do avô frente ao partido e seu regime, postura que incutiu no neto por meio de conversas, embora tais diálogos, os quais poderiam detalhar o modo como isso se deu, estejam ausentes do texto. Pode-se especular que a doença do jovem Bernhard, bem como as mortes prematuras do avô e da mãe, não possibilitaram o tempo necessário para o diálogo sobre o assunto que, se não ocupou a opinião pública, certamente povoou as conversas privadas no pós-guerra. Mas isso permanece especulação, bem como não se pode afirmar, apenas especular quanto ao fato de Bernhard ter tido oportunidade de testemunhar comportamento anti-semita ou não, como Wolf relata ter presenciado em sua cidade e na família – embora, dadas as circunstâncias, seja muito provável que não, pois quando começou a frequentar a escola, já não havia mais judeus lá, além do quê, crescera principalmente no campo; por outro lado Wolf comenta não haver nenhuma garota judia na classe de Nelly (WOLF 1994: 204), observação essa certamente da adulta, não percepção da criança.

Bernhard parece tocar na questão do extermínio ocorrido na Segunda Guerra, mas apenas de forma indireta, no penúltimo volume de sua autobiografia, *Die Kälte. Eine Isolation*. Ao comentar sua internação no sanatório Grafenhof devido a uma doença no

pulmão que acaba em tuberculose, o jovem Bernhard começa a ver os tuberculosos como vítimas da guerra e declara: “Auch ich war ein Kriegsoffer!” (KÄL, 12)¹⁶⁶. A afirmação poderia ser vista como mais um dos recursos do autor em apresentar-se como vítima, mas ele vai além, e declara ter, de forma “desavergonhada” (“*auf die schamloseste Weise*”), comparado seu destino e sofrimentos de doente do pulmão aos sofrimentos e destino dos milhares de mortos e das vítimas da guerra (KÄL, 20). Contudo, mais à frente, parece retratar-se. Vejamos como isso se dá na seguinte passagem:

Wir alle hatten bei Kriegsende gedacht, davongekommen zu sein, und fühlten uns sicher; daß wir überlebt hatten Fünfundvierzig, hatte uns insgeheim gemacht, abgesehen von den Fürchterlichkeiten, die in keinem Verhältnis zu anderen großen und noch größeren Fürchterlichkeiten gestanden waren, wir hatten viel mitgemacht, aber doch nicht das größte Elend, wir hatten viel erdulden müssen aber doch nicht das tatsächlich Unerträgliche, wir hatten viel einstecken müssen, aber doch nicht das Entsetzlichste, und jetzt, ein paar Jahre nach dem Krieg, waren wir doch nicht davongekommen, jetzt, schlug es zu, hatte uns eingeholt, wie wenn es uns aufeinmal urplötzlich zur Rechenschaft gezogen hätten. Auch wir durften nicht überleben. (KÄLTE, 27-28)¹⁶⁷

Como se percebe, é falado de horrores muitos maiores e incomparáveis aos que ele e os seus haviam passado, e mais: os sofrimentos do pós-guerra parecem mostrar que também eles não tinham o direito de sobreviver e que não se podia escapar das conseqüências de tal guerra tão facilmente; é dito até que eram de repente chamados a prestar contas. Mas em momento algum é dito diretamente de que horrores o autor fala, e o tema é abandonado.

Que a Áustria tenha possuído, ao menos desde o século XIX, inclinação fortemente anti-semita, tanto por seu catolicismo exacerbado, quanto por questões culturais e políticas, é fato. Pauley (1993: 811s.), ao analisar o anti-semitismo em Viena, chega a cogitar ter sido este provavelmente mais alto na Áustria que em qualquer outro país da Europa central e ocidental, até mais alto que o verificado na Alemanha pré-nazista: durante a guerra, aliás, o país sempre esteve à frente da Alemanha nas medidas contra os judeus, sendo que várias dessas medidas foram aplicadas primeiro na capital austríaca. Contudo este anti-semitismo esteve concentrado em Viena onde viviam 91% da população judia austríaca, e na qual já desde 1898 havia uma política de separação de crianças judias e não judias nas escolas. O restante dessa população representava apenas 0.64% da população total da província (BOYER

¹⁶⁶ “Também eu era uma vítima da guerra!” (ORI, 418s.)

¹⁶⁷ “Ao final da guerra, todos nós pensávamos que havíamos escapado e nos sentíamos seguros; em segredo, sentíamos-nos felizes por ter sobrevivido a 1945, a despeito dos horrores pelos quais passamos, em nada comparáveis aos grandes horrores e a horrores maiores e supremos: tínhamos passado por muitas coisas, mas não pela miséria suprema, havíamos suportado muito, mas não o verdadeiramente insuportável, e muito havíamos tido de tolerar, mas não o maior dos pavores; agora, alguns anos após a guerra, verificava-se que de fato não tínhamos escapado de coisa alguma, agora recebíamos o golpe, que nos alcançava como se de repente nos chama-se a prestar contas. Tampouco nós devíamos sobreviver!” (ORI, 433s.)

1993: 785), ou seja, um número não muito significativo, ao menos não suficientemente significativo para marcar a lembrança de uma criança – o próprio Bernhard em sua peça *Heldenplatz* faz a personagem judia Anna dizer “In Neuhaus brauchst du dich nicht zu fürchtern/ noch nicht/ auf dem Land wissen sie ja gar nicht/ was ein Jude ist” (HELD, 83)¹⁶⁸. É ainda difícil traçar um quadro da situação no interior do país, para tanto faltam mesmo estudos que o façam, já que a maioria das pesquisas, como admitem os próprios historiadores (BOYER 1993: 785), concentra-se na análise da situação em Viena.

Sobre o adulto Bernhard, nada se sabe no tocante a esse tema, sua opinião está ausente do texto, ele não se confronta com a pergunta feita no pós-guerra pelos sobreviventes desses campos, indignados com tal ignorância coletiva: “Wo habt ihr bloß alle gelebt?” (“onde é que vocês todos viveram?”) (WOLF 1994: 55) – para a autora esse é o mistério das pessoas daquele século, as quais estavam ausentes e presentes ao mesmo tempo.

Do apresentado até o momento pode-se dizer que, por um lado, se Bernhard exclui de sua autobiografia questões relevantes para o período abordado, mesmo para a acusação que desenvolve, como são as questões do Holocausto e os crimes a isso relacionados, o faz de forma condizente com sua intenção de concentrar-se na visão da criança que fora e por manter uma relação tão estreita com o passado, sentido como constantemente presente, que não tem a distância necessária ou a intenção de incluir na obra outras questões que o desviem de seu foco e que muito provavelmente só vieram a seu conhecimento anos depois do ocorrido. Além disso, o autor mostra de forma muito clara como ele e sua família podem ser considerados vítimas reais da guerra, excluídos mesmo do nacional-socialismo, à semelhança dos moradores do conjunto habitacional Scherzhauserfeld. Por outro lado, a consequência dessa escolha é que seu texto, apesar de toda crítica e denúncia, e do mal estar causado por revolver um passado que se prefere esquecer, perde a chance de introduzir no debate público uma questão relevante, ainda mais espinhosa e totalmente recalcada, como foi a da barbárie dos campos e da política de extermínio, questão certamente ignorada pelo garoto retratado na autobiografia, mas de conhecimento do adulto. De qualquer modo, um fato não justifica o outro, ou seja, ser vítima de aspectos da política nacional-socialista não implica que ele, enquanto cidadão austríaco e ariano, ainda que pobre, possa se apresentar como vítima exclusiva no lugar das verdadeiras vítimas, os enviados aos campos de extermínio.

¹⁶⁸ “Em Neuhaus você não precisa ter medo/ ainda não/ no interior eles nem mesmo sabem/ o que é um judeu”.

A antiautobiografia de Murau: “Esse Estado é igual a minha família”

Na ficção, contudo, as coisas se configuram de maneira um pouco diferente, logo, o modo como esta procura agir na memória coletiva e no debate público também diferem da autobiografia: se esta já tocava em uma ferida social, aquela irá ainda mais a fundo e causará desconforto maior.

O lugar maldito apresentado no texto de *Auslöschung* não é mais Salzburg, e sim Wolfsegg, contudo esse espaço continua como símbolo de um país, assim como continuam as críticas e acusações de uma Áustria nacional-socialista e católica, contra as instituições, a família, a igreja opressora, a escola e a educação dos duros castigos corporais, os “métodos de educação de endurecimento” (AUS, 133), que pelo contrário, tornam os jovens mais sensíveis e suscetíveis, como acontecia com os jovens do internato – a diferença é que o tom sóbrio ainda que tocante da autobiografia dá lugar ao exagero e a um discurso perturbado, quase desequilibrado, condizente com o protagonista do texto. Enquanto na autobiografia, para surpresa do leitor de Bernhard, acostumado às críticas e provocações, o tom toca o solidário e a escolha dos episódios narrados passa a imagem de uma Áustria fragilizada pela guerra, apesar das acusações de nazistas e católicos, uma população que luta para sobreviver e que não demonstra qualquer prazer com a política de extermínio ou traço de anti-semitismo (que sequer são tematizados), na ficção *Auslöschung*, o autor parece não estar interessado no sofrimento austríaco, mas somente na culpa. Para tal, e essa é uma diferença importante para a análise, a temática das vítimas é completamente abandonada – a única exceção é o episódio do mineiro Schermaier, apresentado anteriormente, mas que é mais uma vítima da sociedade e da vileza de seus concidadãos que do caos instaurado pela guerra. Na ficção o autor omite qualquer menção aos bombardeios, à fome, aos mortos no fronte e à miséria do pós-guerra e concentra-se na denúncia do oportunismo de uma nação, sempre tentando tirar proveito das circunstâncias. Isso é possível ao colocar no centro da ação uma família fictícia, os Murau, que é bem diferente da sua: uma família rica, bastante influente na região e na vida política, morando numa propriedade poupada pelas bombas e conflitos.

Se em *Die Ursache* a Áustria era representada pela escola, agora o país é representado por essa família: “Dieser Staat ist wie meine Familie [...]” (AUS, 460)¹⁶⁹. Com esta frase Murau fornece a seu leitor uma espécie de chave de interpretação e o texto ganha em carga simbólica. Do mesmo modo como em *Die Ursache* a escola representava o Estado, logo, a

¹⁶⁹ “Esse estado é igual a minha família” (ORI, 337).

inalteração no sistema educacional sob o nacional-socialismo durante a guerra e sob a égide católica ao fim desta indicavam uma continuidade social, na ficção isso pode ser observado no modo como a família se comporta.

A vantagem de colocar no centro da ação uma família como os Murau é a de não precisar ocupar-se com certos aspectos da época representada, como as misérias da guerra, e poder concentrar-se no que lhe é tão caro: a crítica. Pode, por exemplo, fazer com essa família o que se omitira de fazer com a sua: mostrar diretamente como eles lidam com o nacional-socialismo e a política dominante. Dos Murau sabe-se que o pai do personagem fora inicialmente chantageado a aderir ao nazismo, mas logo passou de nazista chantageado a nazista convicto. A mãe, por outro lado, é descrita desde o início como uma nazista e “católica histérica”, a qual com orgulho proclamava-se uma “*Mulher Alemã*” (AUS, 193). Nela pode-se ver representado de forma mais completa o que Murau chama de essência austríaca “católico-nacional-socialista”: a Áustria, que se declara um Estado católico, não teria oferecido resistência e tornado-se também um Estado nacional-socialista, o que não parecería uma contradição para sua população. O simbolismo na apresentação desse Estado, que é igual à família do personagem prossegue: a mãe de Murau, casada com o nazista convicto, pai do narrador, teria ainda um amante, Spadolini, arcebispo romano e personalidade da igreja católica. Era comum (e grotesco) fazerem passeios a três: ela, seu marido nazista respeitado e seu amante arcebispo igualmente respeitado. Lembrando que o livro tem em comum com *Die Ursache* a denúncia de continuidades sociais, fica muito clara aqui, ainda que trabalhada literariamente na representação desse triângulo amoroso, a situação da Áustria na década de 80, como concebida ao longo de todo texto por Murau, ou seja, com o convívio pacífico do nacional-socialismo – ou de uma política que ainda conserva tais traços – e do catolicismo, capazes de coexistir em harmonia. Murau ressalta em seu escrito que todos, inclusive o pai, sabiam da existência desse triângulo, mas, por comodidade, agiam como se nada soubessem, pois afinal, daí extraía-se também vantagens. Mesmo no nome escolhido para os filhos tal dualidade é perceptível: o primogênito morto no acidente de carro chamava-se Johannes, um nome pertencente à tradição cristã, revelando a herança católica, enquanto o protagonista chama-se Franz-Josef, nome do ex-imperador, revelando a herança nacionalista. Nessa mesma linha pode-se entender o comentário de Murau a cerca do nome das irmãs: “Warum die Eltern dich Amalia und Caecilia Caecilia getauft haben, ich verstehe

das nicht, sagte ich zu Amalia. Die katholisch-nationalsozialistischen Romantiker, dachte ich.” (AUS, 466)¹⁷⁰

Como dito, o pai chantageado a nazista rapidamente tornou-se figura de destaque durante a guerra – durante a qual Wolfsegg abrigava simultaneamente altos chefes do partido nazista e arcebispos e personalidades da Igreja. A bandeira era sempre hasteada por ocasião do aniversário de Hitler, os prédios da propriedade eram cedidos para uso da Juventude Hitlerista e reuniões do partido. Ao fim da guerra, quando o partido caiu, a família continuou no topo, tirando inclusive proveito da situação: recebeu então os americanos em Wolfsegg, o pai, ex-membro e forte apoiador do partido, saiu completamente ileso (AUS, 194), e sem transição, passou de chefe dos nazistas a “mandachuva para a gente do pós-guerra” (ORI, 143. Cf. AUS, 195 “Überganglos war er auch für die Nachkriegsleute Herr”), nas palavras de Murau, que caracteriza sua família como oportunista, assim como todo bom austríaco o é (AUS, 195), sempre do lado do poder, a fim de sair-se sempre bem: mal saíram os nazistas os pais se jogaram nos braços dos americanos, mas a essência continuou inalterada, pois enquanto almoçavam com estes e brindavam com eles no café da manhã regado a champanhe no prédio principal da propriedade, a poucos metros dali, em outras construções de Wolfsegg, como a vila das crianças, escondiam membros do partido, vivendo não com menos luxo, os quais esperavam a situação acalmar-se e contavam com o “esquecimento coletivo” para retornar à vida pública – note-se que até a apresentação da relação com os americanos, e o luxo do café da manhã com champanhe diferem muito do pós-guerra apresentado na autobiografia do autor, com sua miséria e os excessos das tropas aliadas.

Novamente a mãe do personagem é um bom símbolo da situação criticada: o narrador descreve a cena em que os americanos chegam à propriedade ao fim da guerra e a mãe, só no último minuto, como se não quisesse aceitar o acontecido ou relutasse em ocultar sua essência, só no momento derradeiro retira às pressas as bandeiras do partido hasteadas na propriedade, as quais, aliás, foram tingidas e transformadas em aventais usados pelos funcionários, símbolo cotidiano da antiga convicção, a qual está ainda presente, embora de modo velado. O lembrete está também constantemente presente nos paletós usado pelo pai, os quais em sua maioria possuem um remendo no bolso, onde outrora estivera o broche com a insígnia do partido. Voltando ao episódio de recolher a bandeira, na pressa a mãe teve uma entorse no pescoço, o que a marcou pelo resto de sua vida: como se essa deformação do caráter estivesse constantemente presente e visível por meio de uma deformação física – além

¹⁷⁰ “Por que nossos pais batizaram você de Amalia e Caecilia de Caecilia, isso é que eu não consigo compreender disse a Amalia. Os românticos católicos e nacional-socialistas, pensei.” (EXT, 342s.)

disso, o narrador não fala em “recolher bandeira” e sim em “recolher a suástica” (“*Hakenkreuzeinziehen*”, AUS, 194): ao recorrer ao uso da metonímia torna o ato ainda mais explícito. Nas fotos que o autor tem da mãe ela tem um pescoço anormalmente longo e no acidente de carro que vitimou sua família, a barra de ferro que atingiu o carro atravessou seu pescoço. O episódio lembra de certa forma o que se lê em *O tambor* de Günter Grass: quando os russos (não os americanos) chegam a Danzig no norte da Alemanha, hoje Polônia, o pequeno Oskar Mazerath coloca nas mãos de seu “pai presuntivo” a insígnia do partido nacional-socialista, símbolo de um ideal do qual o pai também só foi abrir mão no último momento, mas que o garoto traz de volta à cena por meio desse objeto – é dito que do sótão da casa a família já podia ver os russos chegando, e só no momento em que as granadas já estão caindo próximas a casa Mazerath começa a vacilar, “tremendo como um menino que não sabe se deve continuar acreditando em papai Noel” (GRASS 1982: 485). Sem saber como esconder o objeto, o qual só tirara da roupa no último instante e não por idéia própria, mas a pedido da viúva Greff, o homem tenta engolir o broche, o qual fica preso em sua garganta e o sufoca. Mas antes que morra sufocado é morto a tiros pelos soldados russos, assustados com os movimentos bruscos do homem agonizante (GRASS 1982: 486). E assim como o cadáver da mãe de Murau, justamente por estar posto num caixão lacrado, lembra a todo instante seu pescoço deformado pelo episódio e depois seccionado no acidente de carro, do cadáver de Mazerath é dito “tinha na laringe a insígnia do partido” (502). A atitude assemelha-se à da mãe de Murau não só pelo desfecho, trágico no último caso, apenas deformador no primeiro, mas principalmente pelo desespero de tentar esconder a verdade apenas no momento decisivo, sendo os dois personagens por isso funestamente afetados.

Da mãe do personagem ainda é dito que esta seria a origem de todo o mal, o que o próprio Murau depois admite ser simplificador, mas que pode ser muito elucidativo devido à forma assumida pela denúncia: “Jeder Mensch, der mit ihr in Berührung gekommen ist, war auf einmal ein böser Mensch, könnte ich sagen, hatte ich zu Gambetti gesagt, so hat sie aus Spadolini einen bösen Menschen gemacht, wie aus mir, wie aus meinem Bruder etcetera. Und natürlich aus meinem Vater [...]” (AUS, 297s.)¹⁷¹. A mãe fez das pessoas, da família e mesmo da casa malvados. Estendendo a alegorização da mãe como representação da Áustria, é identificável o mesmo tipo de relação criticada no texto entre o país e sua população, ou seja, todos aqueles integrados na estrutura social seriam condenáveis, pois se tal estrutura é

¹⁷¹ “Poderia-se dizer que qualquer pessoa que entrasse em contato com ela se tornava subitamente uma pessoa *malvada*, dissera a Gambetti, assim ela fez também de Spadolini uma pessoa malvada, como de mim, como de meu irmão etcetera. E naturalmente de meu pai [...]” (ORI, 218).

fascista e mesquinha, inserir-se significa automaticamente tornar-se fascista e mesquinho. A mãe, enquanto encarnação perfeita do mais genuíno espírito austríaco católico e nazista, produziria efeito semelhante sobre aqueles que travassem relações com ela. O caso é mais compreensível pelo modo como é apresentado no primeiro volume autobiográfico do autor: Salzburg, e aqui o dito para a cidade vale para o país, transforma a todos seus habitantes em criaturas mesquinhas, infelizes, e essas criaturas baixas e sórdidas trarão ao mundo crianças que se transformarão também em criaturas baixas e sórdidas, como num círculo vicioso, e só quem abandona esse círculo no momento certo, como Bernhard diz ter feito, consegue salvar-se. Do mesmo modo, qualquer um que esteja sobre a influência da mãe na ficção é corrompido; é preciso deixar o lar *materno* no momento certo, a fim de salvar-se – e o lar é chamado *materno* (*Mutterhaus*), não *paterno* (*Vaterhaus*, cf. AUS, 102), pois a influência negativa da mãe se fazia sentir por toda parte, sua chegada e as mudanças por ela trazidas contribuindo para o declínio de Wolfsegg.

Mas o enterro dos pais de Murau parece ser o ápice da alegorização da essência nazi-católica na época representada, a década de oitenta. Vejamos a seguinte passagem:

Hinter den Bischöfen, unter welche ja zwei Erzbischöfe sind, dachte ich, denn Spadolini ist ja *der* Erzbischöfe, werden die Gauleiter und SS-Obersturmbannführer und Blutordenträger gehen, *gemessenen Schrittes*, wie gesagt wird. Und dann, hinter diesen, folgt unser nationalsozialistisch-katholisches Volk, dachte ich. Und unsere nationalsozialistisch-katholische Musikkapelle spielt dazu. Und die nationalsozialistischen Böller werden abgeschossen von der Friedhofsrampe und die katholischen Kirchenglocken läuten dazu. Und wenn wir Glück haben, dachte ich, scheint während der ganzen Zeremonie unsere nationalsozialistisch-katholische Sonne, oder es regnet, wenn wir kein Glück haben, der nationalsozialistisch-katholische Regen. (444s.)¹⁷²

O trecho poderia ser citado para demonstrar a *Übertreibungskunst* de Murau, pelo grotesco que caracteriza até sol e chuva como católicos e nazistas, como se nem mesmo a natureza fosse poupada do mal que assola o país. Contudo, cita-se o trecho para mostrar como aqui está alegorizado de forma exemplar o presente da escrita, ou seja, a década de 80 e os eventos ocorridos especificamente em 1986. O fato é observado de modo muito acertado por Alexandre Flory em sua tese (211s.) ao analisar o trecho e identificar como a ordem em que os personagens entram em cena define sua hierarquia na vida pública: na frente vão os

¹⁷² “Atrás dos bispos, entre os quais figuram afinal dois arcebispos, pensei, pois Spadolini é afinal o arcebispo, marcharão os gauleiter e os SS-Obersturmbannführer e condecorados com a Ordem do Sangue, *em passo cadenciado*, como se diz. E, então, atrás desses, seguirá nosso povo nacional-socialista e católico, pensei. E com o acompanhamento de nossa banda nacional-socialista e católica. E as salvas nacional-socialistas serão disparadas da rampa do cemitério e os sinos católicos dobrarão em acompanhamento. E se tivermos sorte pensei, nosso sol nacional-socialista e católico brilhará durante toda a cerimônia ou choverá, se não tivermos sorte, a chuva nacional-socialista e católica.” (EXT, 326s.)

católicos, representados pelos bispos e arcebispos, os quais nunca saíram de fato do poder – mesmo durante a guerra, e segundo o próprio Murau, estavam apenas em segundo plano, mas ainda no comando – e que ocupam essa posição oficialmente, atrás vão os nazistas, representados aqui pelos Gauleiter e os SS-Obersturmbannführer, os quais também nunca saíram do poder, mas que, para manter as aparências, ficam agora em segundo plano, escondem-se e permanecem os “líderes secretos” da nação, como os chama Murau ao pensar que terá de lhes dar a mão e cumprimentar no enterro: “Diesen heimlichen Führern meiner Landsleute, dachte ich, werde ich die Hände schütteln müssen” (AUS, 443)¹⁷³. Atrás desses dois grupos de líderes está o povo austríaco, católico e nazista ao mesmo tempo. E aqui há um agravante, pois se em *Die Ursache* havia uma advertência em relação a um retorno súbito do nacional-socialismo, o qual poderia a qualquer momento colocar o catolicismo em segundo plano e reassumir seu posto no comando explícito, em *Auslöschung* isso já aconteceu: quarenta anos após o fim da guerra este nunca estivera tão forte no país, o que fica claro durante o enterro dos pais de Murau pela presença desses líderes nazistas, os colegas do pai, ex-oficiais e membros da SS que se exibem descaradamente a vista de todos, completamente reintegrados à vida social e recebendo inclusive altas indenizações vitalícias do Estado, pois se a sociedade dos anos 40 tinha de escondê-los, a dos 80 parece não ter problemas com isso. Pelo contrário, segundo Murau, essa é a situação não “ainda hoje”, como se costuma dizer, mas “precisamente hoje” e em escala muito maior (AUS, 443). O enterro do pai, lembrando da afirmação de que o Estado austríaco seria igual à família de Murau, ainda simboliza como catolicismo e nacional-socialismo andariam juntos e como o Estado manteria boas relações com os dois grupos, já que diante da cova aberta do pai do personagem, tanto os bispos e arcebispos da Igreja, quando os Gauleiter e SS- Obersturmbannführer, bem como o presidente da *Liga dos Camaradas*, associação de ex-combatentes caracterizada pelo autor como essencialmente nazista, e o chefe dos caçadores, estes também taxados por Murau como nazistas, enfim, todos esses diferentes personagens afirmam publicamente no enterro terem sido os melhores amigos do falecido. Num primeiro momento Murau se indigna e julga tais afirmações mentirosas, mas logo em seguida admite ter sido mesmo assim, pois o pai, afinal, fizera parte de todos os grupos aí representados (AUS, 642).

Essa crítica mais aguda e explícita da ficção pode ser relacionada em grande parte ao momento da escrita do livro e de sua publicação em 1986, a qual coincidiu com a vitória da eleição para presidente por Kurt Waldheim, ex-membro do partido nacional-socialista – o

¹⁷³ “A esses líderes secretos de meus compatriotas pensei, vou ter de apertar as mãos” (EXT, 326).

crítico Harald Hartung chega mesmo a dizer reconhecer em *Auslöschung* a “contribuição de Bernhard para o caso Waldheim” (“Bernhards Beitrag zur Waldheim-Affäre”, apud SCHLICHTMANN 1996: 49) e Schlichtmann observa que, por sua atualidade, o romance coloca-se diretamente na política do dia (1996: 59). Se no momento da publicação do primeiro volume autobiográfico do autor o escândalo girava em torno de Kreisky, um presidente apoiado por ex- nazistas, agora há um ex-membro do partido nacional-socialista de fato a assumir a presidência. Este, inclusive, valeu-se em sua campanha de discursos com sentimentos anti-semitas e apresentou-se como vítima de um complô judaico: “Em suma, não se tratou de uma campanha que negou ou procurou ofuscar as acusações que pesavam contra ele mas, na prática, as aceitou e jogou com elas, inflando o sentimento anti-semita e, assim, vencendo as eleições” (FLORY 2006: 201). Curiosamente Waldheim ganhou as eleições apesar (ou justamente por causa) de seu passado: mesmo não recebendo apoio internacional, só do Vaticano, o que lançou a Áustria no isolamento, mesmo tendo sido comprovado ter omitido informações em sua autobiografia *Im Glaspalast der Weltpolitik*, quanto a sua participação na Segunda Guerra, mesmo mostrando-se que ele necessariamente sabia da deportação de 40.000 judeus para os campos de extermínio. E nesse ponto se apresenta mais uma diferença entre autobiografia e ficção: se a primeira não se ocupa explicitamente com os crimes de guerra e a questão do anti-semitismo, com o agravar da situação política do país, tendo em vista os eventos citados, essa omissão não continua na ficção.

Já na peça *Vor dem Ruhestand* de 1979 há denúncia do anti-semitismo austríaco visível na seguinte citação:

Dein Vater war ein Judenhasser
wie achtundneunzig Prozent unseres Volkes
nur die wenigsten geben es zu
daß sie Antisemiten sind
die Deutschen hassen die Juden
auch in dem Augenblick in welchen sie das Gegenteil behaupten
so ist die deutsche Natur (34)¹⁷⁴

Essas são palavras de Vera a Clara, ambas irmãs do ex-oficial da SS Rudolf. Se aqui se fala em “natureza alemã”, deve-se entender o adjetivo no contexto nacional-socialista, que via as duas nações como uma, e proibia a menção de palavras como Áustria e austríaco. Em outra passagem vê-se Rudolf comentando fotos antigas:

Rudolf: Das ist Auschwitz

¹⁷⁴ “Seu pai odiava os judeus/ assim como noventa e oito por cento de nosso povo/ só a minoria admite/ ser anti-semita/ os alemães odeiam os judeus no momento exato em que afirmam o contrário/ essa é a natureza alemã.”

Da haben wir Höss besucht
Himmler sollte auch da sein
Da hinten war die Rampe
da sind die Züge hereingefahren
da haben sie sie durchgetrieben
Es hat so sollen sein
zeigt auf das Foto
Da haben sie sie hineingetrieben
und da sind sie vergast worden
Vera: Wie viel sind denn in Auschwitz vergast worden
Rudolf: Zweieinhalb Millionen
das hat Eichmann gesagt (113s.)¹⁷⁵

Em seu diálogo os irmãos preparam-se para comemorar o aniversário de Himmler, falam do genocídio e anti-semitismo muito explicitamente e sonham com o dia em que poderão comemorar tal aniversário abertamente lamentam não o poderem, já que, segundo a personagem Vera, a maioria pensa como eles, ainda que afirmem o contrário, e vai além: ela não conhece uma pessoa que não pense como ela e o irmão (116s.).

No volume de peças curtas *Der Deutsche Mittagstisch. Dramolette*¹⁷⁶, de 1988, o personagem Mühlfenzl lembra-se de como comia bem em Radom, cidade polonesa na qual havia um gueto com mais de 30.000 judeus, todos mortos em 1942, enviados a Auschwitz, o que é mencionado apenas de passagem e em tom jocoso, pois o foco de seu comentário é a refeição farta desfrutada na cidade (cf. BERNHARD 1991: 69).

Por fim, em uma de suas últimas peças, *Heldenplatz*, cuja estréia ocorreu pouco antes de sua morte, em 1988, Bernhard coloca no centro da ação uma família judia, os Schuster, cujo patriarca, professor Josef Schuster, se suicidara por não agüentar conviver com o anti-semitismo nas ruas de Viena, e cuja esposa está à beira da loucura por ouvir constantemente em sua cabeça o grito da multidão por ocasião do discurso proferido por Hitler em 1938, comunicando a anexação. Discurso esse calorosamente recebido pela multidão que não opôs qualquer resistência à anexação e discurso proferido justamente na Heldenplatz, diante da qual fica o apartamento da família. No texto, a crítica ao anti-semitismo pode ser lida de forma clara na fala da personagem Anna, a qual após afirmar ser a situação em Viena na

¹⁷⁵ “Essa é Auschwitz/ nós tínhamos visitado Höss/ Himmler também devia estar lá/ aqui atrás ficava a rampa/ aqui entravam os trens/ aqui eles os empurravam/ deve ter sido assim/ *mostra na foto*/ para cá eles foram compelidos/ e aqui eles foram mortos na câmara de gás/ Vera: quantos morreram nas câmaras de gás em Auschwitz? Rudolf: Dois milhões e meio, assim disse Eichmann”.

¹⁷⁶ O texto utilizado neste trabalho, devido a dificuldades em encontrar o original, é a edição francesa, a qual leva o título *Dramuscules*.

época em que vive – anos oitenta – muito pior que em 1938, diz: “[...] die Juden haben Angst in Wien/ die haben sie immer gehabt/ und die werden sie immer haben” (HELD, 83)¹⁷⁷.

No caso de *Auslöschung* o tema está presente, ainda que por menções breves, nos seguintes pontos: na caracterização dos ex-chefes nazistas presentes no enterro e na doação da propriedade Wolfsegg.

Os colegas nazistas do pai, além de serem os líderes secretos e heróis da nação, são caracterizados como genocidas, assassinos de milhões. Sobre eles diz:

Von dem einen weiß ich, daß er Tausende in unsere und in deutsche Gefängnisse und Strafanstalten geschickt hat, ebenso Tausende mit seiner Unterschrift, nach Buchenwald, Dachau und Auschwitz, von dem anderen, daß er mindestens ebenso viele Leute, Juden zum Großteil, in ungarische und tschechoslowakische Konzentrationslager gebracht hat. (AUS, 440)¹⁷⁸

Além da menção aos campos de concentração, há por diversas vezes o uso da palavra “genocida” (*Massenmörder*) na caracterização desses ex-nacional-socialistas, os quais são constantemente usados como contraponto ao já citado Schermaier, minerador denunciado. Isso é feito pelo fato de Schermaier, após ter passado por diversas instituições terríveis, como fica patente pela caracterização destas – Strafanstalten, Konzentrationslager, Menschenvernichtungsanstalten, Zuchthäuser (AUS, 447) – ter de viver em silêncio, envergonhado, abandonado pelo Estado “[...] und er hat auch nicht die geringste Entschädigung bekommen für diese Jahre der Grausamkeit.” (AUS, 447)¹⁷⁹ A indignação aumenta quando pensa que esse mesmo Estado que ignora o injustiçado Schermaier paga mensalmente, todo dia primeiro, polpudas pensões vitalícias aos “genocidas”, isso há mais de 30 anos – ou seja, poucos anos após o fim da guerra os processos foram arquivados e o assunto enterrado. Murau realmente se espanta ao ver essas pessoas no enterro, uma vez que acreditava estarem mortos ou ao menos cumprindo suas penas – em sua opinião estes criminosos deveriam ter recebido a pena de morte (AUS, 459). Também dos caçadores, sempre ligados no texto ao nacional-socialismo, é dito que em sua residência muitos assassinatos ocorreram, ligados tanto ao pavilhão dos caçadores, quanto ao nacional-socialismo (AUS, 156) – sobre os detalhes da denúncia o narrador se cala.

Outro traço de denúncia, ou ao menos abordagem, do anti-semitismo na obra pode ser conferido no sonho que Murau conta a Gambetti, no qual está reunido com Maria, Zacchi e o amigo rabino Eisenberg, pertencente à Comunidade Israelita de Viena, em uma pousada, para

¹⁷⁷ “[...] os judeus têm medo em Viena/ eles sempre tiveram/ e eles sempre terão medo”.

¹⁷⁸ “De um deles sei que enviou milhares de pessoas a prisões e penitenciárias, nossas e alemãs, e outros milhares com sua assinatura, a Buchenwald, Dachau e Auschwitz, do outro, que levou ao menos o mesmo tanto de pessoas, judeus em sua maioria, para os campos de concentração húngaros e tchecos.” (ORI, 323)

¹⁷⁹ “[...] ele não recebeu um centavo de indenização por esses anos de atrocidade.” (ORI, 328)

assim comparar *O mundo como vontade e representação* de Schopenhauer com os poemas de Maria. Num dado momento o taberneiro irrita-se com o grupo e tenta jogar os livros utilizados por eles no chão para assim poder por a mesa. Eisenberg impede sua ação, ao que o homem exclama: “Solche Leute gehörten eingesperrt, rief er plötzlich aus, [...] und über den Bart Eisenbergs sagte er aufgebracht, daß diese Bärte von Leute getragen werden, die aufgehängt gehörten.” (AUS, 226)¹⁸⁰ Flory (2006: 227) classifica o episódio como demonstração do espírito nacional-socialista “sem meias palavras, de um modo que nem mesmo no enterro poderia ser expresso tão abertamente”, já que aqui o anti-semitismo torna-se óbvio pelo comentário à barba de Eisenberg – primeiro o estalajadeiro havia apontado para o sobretudo preto usado pelo rabino – e a conclusão de que ele deveria ser enforcado.

Por fim há a doação da propriedade Wolfsegg à comunidade judaica de Viena, doação feita em nome do mesmo Eisenberg, rabino e um dos melhores amigos do protagonista. Essa doação parece ser uma espécie de reparação, o que é muito significativo se lembrarmos novamente da situação vivida na Áustria, onde havia uma onda de anti-semitismo camuflado, cujo ápice nos anos 80 fora a eleição de Waldheim, e que procurava escapar ao pagamento de qualquer reparação ao Estado de Israel por meio de declarar uma inocência coletiva, atribuindo a culpa dos crimes a uns poucos nomes que funcionavam como bode expiatório, deixando o Estado austríaco ileso – o mesmo Estado no qual personalidades da Igreja católica e de certos partidos políticos foram a favor da anexação e que após a guerra não sentiram qualquer necessidade de justificar suas posições anteriores, a transição entre um período e outro ocorrendo sem traumas, de forma absolutamente natural, quando não o devia ser, dada a gravidade da situação. Na época das eleições para presidente é dito mesmo que houve uma espécie de “enttabuisiert”, ou seja, de perda do tabu, na apresentação de sentimentos anti-semitas (SCHLICHTMANN 1996: 58).

Há alguns críticos, contudo, que não aconselham ver na doação de Wolfsegg qualquer tentativa de reparação, mas apenas mais uma das várias estratégias de extinção operadas no texto, já que não se trata de um romance engajado: a doação deve ser entendida no contexto da autobiografia de Murau (cf. HUNTEMANN 2003: 190). Deve-se admitir que Murau procura em seu texto colocar-se sempre ao lado das vítimas reais, como Schermaier e Eisenberg, o que poderia ser visto como meio de fortalecer-se contra os pais, e procurar maior distância do grupo dos criminosos. É dito ainda que o modo como Bernhard se vale da política em seu texto seria superficial, o faz *en passant*, seus personagens não possuiriam o envolvimento

¹⁸⁰ “Gente como essa devia é estar na cadeia, ele exclamou de repente, [...] e sobre a barba de Eisenberg disse indignado que gente com barba como aquela devia ser enforcada.” (ORI, 167)

necessário com a matéria. Para Vogt (1999), o autor parece citar a política como obrigação: a doação de Wolfsegg ao fim do texto pareceria algo introduzido de súbito e artificialmente ao fim do mesmo. Por outro lado, Ulrich Weinzierl (*apud* THOMAS 2006: 138) caracteriza *Auslöschung* como “único livro de Bernhard decididamente político” (“einziges dezidiert politisches Buch), no qual tematiza o passado nazista e o relacionamento com este. Mesmo a inclusão do episódio de Schermaier é visto com desconfiança por alguns críticos: Langendorf acredita que Murau usa essa denúncia na verdade como um álibi para si próprio, para assim ganhar em autoridade e colocar-se como instância moral de Wolfsegg (LANGENDORF 2001: 173).

As opiniões não são unânimes e, sendo o desfecho artificial ou não, o fato é que o romance realmente constitui-se a única obra em prosa de Bernhard na qual ele trata explicitamente do assunto. O personagem Murau coloca-se, à semelhança do narrador em *Die Ursache*, a tarefa de combater o esquecimento coletivo. Mas se na autobiografia isso assume o caráter de debate dos próprios traumas ao lembrar os civis mortos em bombardeios, na ficção é necessário ir além e falar dos crimes de uma nação, dentre os quais, classifica o silêncio como o pior:

[...] in Rom läge ich sehr oft auf meinem Bett und hätte darüber nachzudenken, daß sich unser Volk Tausender, ja Zehntausender solcher Verbrechen schuldig gemacht habe und sie verschweige. Das Schweigen unseres Volkes über diese tausende und zehntausende Verbrechen ist von allen diesen Verbrechen das größte, sagte ich zu den Schwestern. Das Schweigen dieses Volkes ist das Unheimliche, sagte ich. Das Schweigen dieses Volkes ist das Entsetzliche, dieses Schweigen ist noch entsetzlicher als die Verbrechen selbst, sagte ich. (458s.)¹⁸¹

A queixa já estava presente na autobiografia, mas na ficção não é mais suficiente criticar o silêncio frente às próprias tragédias, o momento exige mais, tornando aqueles que ignoram os crimes mais criminosos que os próprios perpetradores.

Por fim, ainda sobre a propriedade Wolfsegg doada à comunidade judaica, pode-se salientar que esta, e tudo nela, também serviram no texto para marcar um apego à tradição, continuidade com um passado (parcialmente) criticado, que não se limita ao passado nacional-socialista, mas vai além, e conseqüente oposição às mudanças, as quais só foram possíveis com a doação dessa mesma propriedade. Para começar, o próprio tio Georg acusa a família de viver num museu (AUS, 40s.), e essa metáfora pode ser percebida em várias das

¹⁸¹ “[...] em Roma com muita freqüência ficava deitado em minha cama e era impossível não pensar que nosso povo se tornara culpado de milhares e dezenas de milhares de crimes sórdidos como esses, e os silenciava. O silêncio de nosso povo sobre esses milhares e dezenas de milhares de crimes é de todos esses crimes o maior, disse a minhas irmãs. O silêncio desse povo é o que há de mais sinistro, disse. O silêncio desse povo é o que há de pavoroso, esse silêncio é mais pavoroso que os próprios crimes, disse” (EXT, 337).

descrições da propriedade presentes no texto: tudo está sempre na penumbra e empoeirado, cortinas não são abertas, louça não é usada, continua a se falar em francês na presença dos criados, as bibliotecas permanecem trancadas e desde que passaram aos cuidados da família de Murau não receberam sequer uma nova aquisição, o átrio da propriedade é feito por tábuas de quinhentos anos (AUS, 168) e possui teias de aranha por toda parte (359), os quartos cheiram a mofo (174) e suas cortinas pesadas são feitas de um veludo importado pelos avós paternos ainda antes da virada do século. As roupas dos personagens dão ainda indício do apego ao passado: as irmãs usam sempre o traje típico *Dirndl* (60) e seus sapatos são feitos pelo mesmo sapateiro dos avós (62), o pai e o irmão, bem como os membros da elite, vestem-se apenas com trajes velhos, recorrendo mesmo a artifícios a fim de fazer uma roupa nova parecer antiga (AUS, 351), no casamento de Caecilia seu marido usava um traje de cerca de cento e vinte anos, e todos os outros convidados, com poucas exceções, usavam roupas de cem anos (343). Até a dita “loucura” da mãe e irmãs em fazer compotas, produzir e armazenar vidros com conservas, parece ir nessa direção (AUS, 101s.). E resume: os seus não eram apenas contra roupas e objetos novos, mas também contra idéias novas, o que explica a razão de se oporem ao tio Georg e ao próprio Murau. Por outro lado, apesar de admitir o fato de nada parecer ter mudado em Wolfsegg, também tem de admitir que sua família, apesar da ou talvez devido a sua aparência retrógrada, está muito bem adaptada à época e sociedade na qual vive, exercendo inclusive, influência considerável em seu meio (AUS, 366). Logo, o que à primeira vista parece uma aberração, na verdade é a condição natural de sua época, a qual parece moderna, mas na verdade conserva muito da ideologia e dos valores do passado, o que é, por um lado, criticado pelo narrador, já que isso inclui principalmente o passado nacional-socialista e uma tradição anti-semita: é no ápice do movimento nacional-socialista que a família do narrador tem plenos poderes sobre a propriedade e é nesse momento que dá-se a estagnação. Por outro lado, há um fascínio por essa tradição: admite achar agradável que nada nos hábitos cotidianos de Wolfsegg tivesse mudado (AUS, 272), critica os construtores atuais e exacerba os antigos (166), e se queixa mesmo dos jovens no casamento de Caecilia, com os quais é incapaz de interagir (341); também aqui Murau posiciona-se de forma ambígua, demonstrando admiração e repulsa pela tradição.

O modo como a propriedade aparece no texto a liga tanto a uma tradição encarada como positiva, na qual os antepassados construíram a Vila das crianças e os edifícios grandiosos, amados pelo protagonista, bem como montaram as cinco bibliotecas de Wolfsegg, ou seja, trata-se de um passado grandioso e ligado a uma existência intelectual, a qual possibilitou o

surgimento dessas bibliotecas, de antepassados ligados à cultura, talvez houvessem pintores na família (AUS, 460) ou mesmo um filósofo escritor de algum volume de *Ensaio*, como o tio avô Ferdinand, visto num quadro no átrio do edifício principal (360s.), enfim uma família que possuía “ein naturmäßes Bedürfnis nach Geist und Denken” (AUS, 263)¹⁸². A essa tradição Murau não deixa de render admiração – o que, por outro lado, não o coloca muito longe de um pensamento predominante na Áustria do pós-guerra, o qual procurava apagar o passado imediato e ver o país como “guardião de uma herança cultural grandiosa” (LONG 2001: 165). Contudo, o declínio de tal passado grandioso e o fato da família “viver num museu” só ressaltam a crítica ao modo de vida e incapacidade de mudanças destes, os quais, de certo modo, patrocinam esse declínio ao adotarem o nacional-socialismo e nunca mais o abandonarem, e assim serem os responsáveis pelo ápice da decadência dessa tradição: “Complementarmente à estagnação é perceptível também um retrocesso e degeneração do espírito, que finalmente culminam no pensamento nacional-socialista” (SCHLICHTMANN 1996: 44)¹⁸³.

O último ponto de distinção entre autobiografia e romance a ser mencionado refere-se ao modo como o narrador-protagonista é construído. Para isso, observemos a seguinte passagem, na qual Bernhard apresenta uma descrição crítica das condições em sua cidade:

Der Junge, in jedem Falle immer einsam in dieser Stadt und in dieser Landschaft aufwachsende Mensch wird nichts als in eine katholisch-nationalsozialistische Atmosphäre hineingeboren, und er wächst, ob er es wahrhaben will oder nicht, ob er weiß oder nicht, in dieser katholisch-nationalsozialistischen Atmosphäre auf. Wohin wir schauen, wir sehen hier nichts anderes als den Katholizismus oder den Nationalsozialismus und fast in allem in dieser Stadt und Gegend einen solchen geistesstörenden und geistesverrottenden und geistestötenden katholisch-nationalsozialistischen, menschenumbringenden Zustand. [...] Der Junge, in sie [Salzburg] hineingeborene und in ihr sich entwickelnde Mensch entwickelt sich zu beinahe hundert Prozent in seinem Leben zu einem katholischen oder nationalsozialistischen Menschen, und so haben wir es tatsächlich, wenn wir es in dieser Stadt mit Menschen zu tun haben, immer nur mit (hundertprozentigen) Katholiken oder (hundertprozentigen) Nationalsozialisten zu tun, die nicht dazugehörende Minderheit ist eine lächerliche. (UR, 100-101)¹⁸⁴

¹⁸² “uma necessidade natural pelo espírito e pelo pensamento” (EXT, 194).

¹⁸³ “Zusätzlich zur Stagnation ist also auch ein Rückschritt und eine Degeneration des Geistes feststellbar, die schließlich im nationalsozialistischen Gedankengut kulminiert”.

¹⁸⁴ “O jovem ou, enfim, a criatura que cresce sempre solitária naquela atmosfera que nada mais é do que católica e nacional-socialista e, quer o admita ou não, quer saiba ou não, vai crescer também numa atmosfera católica e nacional-socialista. Para onde quer que olhemos, não vemos nada que não seja o catolicismo ou o nacional-socialismo, e em quase tudo na cidade ou na região, um catolicismo e um nacional-socialismo aniquiladores, capazes de perturbar, arruinar e matar mentes e espíritos humanos. [...] O jovem ser que nela [Salzburg] nasce e se desenvolve tem quase cem por cento de chance em sua vida de se tornar ou católico ou nacional-socialista, de tal modo que, ao lidar com os salzburguianos, estamos de fato lidando sempre e apenas com (cem por cento) católicos ou (cem por cento) nacional-socialistas, insignificante é a minoria que não é nem uma coisa nem outra.” (ORI, 185-186)

Como se pode observar, Salzburg e tudo relacionado a ela é taxado de católico e nacional-socialista, sendo uma minoria ínfima o número daqueles que não se encaixam no rótulo. Em *Die Ursache*, como visto no primeiro capítulo deste texto, Bernhard constrói sua narrativa muito centrado no conceito de vítima das instituições, da guerra e da sociedade. Essa condição tornou-o um excluído, alguém muito desconfiado em relação a qualquer agrupamento, à massa em geral. Além desse seu traço de caráter, também as advertências do avô o mantiveram afastado do nacional-socialismo e do catolicismo, dos quais diz ter escapado ileso, logo ele estaria incluso na minoria insignificante mencionada na passagem. Essa imagem irrepreensível apresentada de si permanece exclusiva de Bernhard, já que seu personagem age de modo diferente na autobiografia ficcional *Auslöschung*.

Apesar de admitir ser o que foi por causa de Salzburg e da relação terrível travada com a cidade, Bernhard manteve seu caráter íntegro – Salzburg o transformou no excluído, ou como ele próprio se classifica em *Der Keller*, no encenqueiro (*Störenfried*, KEL, 35), o qual fala a verdade que os outros preferem esquecer; no pior dos casos, a cidade o transformou em alguém infeliz, mas não afetou suas convicções e valores. Já quando Murau diz ser o que é por causa de Wolfsegg, as conseqüências são outras: a cidade o transformou em alguém que, por mais que lute contra isso, absorveu muito de seu meio. Vejamos a seguinte citação, a qual caracteriza a alma austríaca e pela constância dos adjetivos “católico” e “nacional-socialista” se assemelha bastante à caracterização de Salzburg e de seus habitantes vista na autobiografia:

Der österreichische Mensch ist durch und durch ein nationalsozialistisch-katholischer von Natur aus, er mag sich dagegen wehren, wie er will. Katholizismus und Nationalsozialismus haben sich in diesem Volk und in diesem Land immer die Waage gehalten und einmal war er mehr nationalsozialistisch, einmal mehr katholisch, aber niemals nur eines von beidem. Der österreichische Kopf denkt immer nur nationalsozialistisch-katholisch. Auch die österreichischen Denker haben immer nur so, mit einem solchen unappetitlichen nationalsozialistisch-katholischen Kopf gedacht. Gehen wir in Wien auf die Straße, sehen wie letzten Endes nur Nationalsozialisten und Katholiken [...]. Lesen wir etwas in den österreichischen Zeitungen, so ist es entweder katholisch oder nationalsozialistisch, das ist dann, müssen wir sagen, *das Österreichische*, hatte ich zu Gambetti gesagt, doppelt verlogen, doppelt gemein, doppelt gegen den Geist, Gambetti, hatte ich zu diesem gesagt. (AUS, 292)¹⁸⁵

¹⁸⁵ “O homem austríaco é por natureza um homem nacional-socialista e católico até a medula, faça o que quiser para evitá-lo. Catolicismo e nacional-socialismo sempre se equivaleram nesse povo e nesse país, uma hora ele foi mais nacional-socialista, outra hora mais católico, mas nunca só um deles. A cabeça austríaca só pensa sempre de maneira nacional-socialista e católica. Os pensadores austríacos também só pensam assim, com essa asquerosa cabeça nacional-socialista e católica. Se saímos às ruas em Viena, em última análise só vemos nacional-socialistas e católicos [...], se lemos algum jornal austríaco, ou é algo católico ou nacional-socialista, esta, temos de dizer, é a *essência austríaca*, dissera a Gambetti, duplamente vulgar, duplamente contra o espírito, Gambetti, dissera a ele.” (EXT, 214s.)

A citação poderia estender-se por muitas linhas, apresentando outros vários aspectos dessa sociedade taxada de nacional-socialista e católica, mas a amostra parece já ser suficiente para demonstrar como o tom do ataque é duro, e com um agravante: se esse espírito criticado é afinal de contas a *essência da alma austríaca*, Murau, enquanto cidadão de seu país e seu tempo não escapa à acusação – algumas linhas à frente admite: “Ich selbst habe mich diesem Geist entzogen, Gambetti, wengleich ich auch lebenslänglich diesen Kampf zu kämpfen haben werde, weil dieser Geist ein angeborener ist [...]. Von diesem Geist als Ungeist bin ich immer wieder angekränkelt, hatte ich zu Gambetti gesagt” (AUS, 293)¹⁸⁶. Esse espírito é congênito como diz o personagem, logo, não é possível livrar-se dele em definitivo, a luta travada é diária. No segundo capítulo deste trabalho foi mostrado detalhadamente como o texto ficcional está repleto de elementos de auto-denúncia, os quais aproximam o protagonista dos elementos por ele criticados, mostra que ao ter a oportunidade, age exatamente como aqueles a quem critica veementemente, revela-se um legítimo filho de seu tempo, vindo daí a necessidade de extinguir-se junto com as várias outras extinções realizadas no romance. Se ambos os narradores, de *Die Ursache* e de *Auslöschung*, apresentam-se como encenqueiros e críticos a perceberem as armadilhas da estrutura social em que vivem, o narrador da autobiografia mostra como, apesar de todas as dificuldades, consegue se esquivar dessas estruturas, ao passo que Murau sucumbe às estruturas criticadas, assim que teve a oportunidade assume rapidamente o papel outrora ocupado pela mãe e pelo pai. E o que é mais decisivo: se há denúncia por parte do próprio personagem de suas atitudes, isso não acontece em todos os momentos: por vezes Murau está tão envolvido, que tal conduta é perceptível apenas ao leitor, não ao personagem.

Contudo, essa denúncia de si e o fato de Murau incluir em seu texto uma crítica mais abrangente ao nacional-socialismo não excluem de seu texto a apresentação de si como vítima, embora num grau e tom diversos dos vistos em *Die Ursache*. Se Murau não pode, como Bernhard apresentar-se como vítima das misérias da guerra, apresenta-se como vítima dos pais e de seu nacional-socialismo congênito, presente mesmo após o fim do período, na forma de meios de educação ditos pelo narrador serem nazistas, herança da educação militar, os métodos de educação de endurecimento (“*Abhärtungsmethoden*”, AUS, 133). Além disso, Murau insinua-se como vítima não só de instituições como Igreja e escola, mas da própria família e da estrutura social por ela representada. Enquanto intelectual e livre pensador, o

¹⁸⁶ “Eu, de minha parte, escapei desse espírito, Gambetti, embora eu tenha de travar essa luta pelo resto da vida, porque esse espírito é congênito [...]. Esse espírito, esse antiespírito, continua a minar minhas forças, dissera a Gambetti” (EXT, 215).

personagem é vítima de uma sociedade incapaz de aceitar os que pensam de forma diversa, criativa e independente, os quais seriam rejeitados e excluídos. Além disso, é um excluído dentro da família: importunado constantemente pelas irmãs, rejeitado por mãe e pai, mas especialmente pela mãe, a qual só a contragosto deu a luz à criança (AUS, 152), injustiçado pelo irmão. Dos pais diz: “Aber von allen Kindern war ich selbst doch immer in der allerschwierigsten Lage gewesen, dachte ich jetzt. Ich paßte sozusagen in keines der elterlichen Herzen hinein [...]” (AUS, 506)¹⁸⁷ – nessa passagem o autor parece esquecer-se da descrição apresentada por ele mesmo quanto ao tratamento dado às irmãs, consideradas inúteis pela família, sempre doentes por serem alojadas no lado norte de Wolfsegg, o pior lado da propriedade (AUS, 176), sem qualquer direito ou liberdade; também não menciona o fato de, de acordo com sua perspectiva, o irmão poder ser considerado a maior vítima, pois fora desde o início moldado para ser o herdeiro, teve a cabeça *natural* transformada em *artificial* (AUS, 355) e desse modo aniquilada pela educação recebida, a qual visava apagar sua personalidade e torná-lo um duplo do pai, ao passo que ele, Murau, na qualidade de segundo filho, escapou disso (AUS, 400). Naturalmente Murau não pode apresentar-se como uma vítima no mesmo nível de Bernhard em *Die Ursache*, na medida em que é uma personagem rica e de prestígio social, vivendo do dinheiro dos pais, mas em certos aspectos a crítica e sentimento de injustiça são muito semelhantes, inclusive, vários episódios da vida do autor e de seus familiares são estilizados no romance – o que inclui semelhanças na relação com professores, avós e mesmo com a mãe. A diferença principal entre os dois narradores seria então que, ao contrário do narrador da autobiografia, o do romance consegue conciliar sua posição de “vítima” da família, sociedade e sistema educacional com a de crítico, não só dos outros, mas também de si mesmo, e a posição de denunciador das injustiças sofridas por outras vítimas, assumindo a tarefa de dar voz aos oprimidos, como faz com o casal de mineradores, “stellvertretend für so viele, die über ihre Leiden während der nationalsozialistischen Zeit nicht sprechen” (AUS, 457)¹⁸⁸, nas palavras de Schlichtmann, o autor procura uma libertação, ou ao menos uma amenização do sentimento de também partilhar da culpa (cf. 94), logo, mostra uma consciência diferente da do autor Bernhard na autobiografia com relação a seu papel de intelectual e escritor frente aos fatos.

Pensando na memória coletiva austríaca, é perceptível uma tentativa de reflexão do papel do indivíduo na coletividade, procura-se debater uma culpa coletiva, pois dadas as

¹⁸⁷ “Mas de todos os filhos sempre estive na posição mais difícil, pensei agora. Não cabia, por assim dizer, no coração de nenhum dos meus pais [...]” (EXT, 371s.).

¹⁸⁸ “os representantes de tantos que não falam de seus sofrimentos na época nacional-socialista” (EXT, 336).

circunstâncias são todos culpados, não é possível haver inocentes, à exceção de seres injustiçados ao extremo, como é o caso de Schermaier na obra, os que estão socialmente integrados devem ser vistos com desconfiança, pois a estrutura social que os acolheu continua nazista, logo, os integrados socialmente devem ser responsabilizados por perpetuar tal estrutura. Pode-se notar a inovação da ficção, não só de *Auslöschung*, mas também, e até mais talvez, de uma peça como *Heldenplatz*, classificada pelo próprio Waldheim de “insulto ao povo austríaco” (apud THOMAS 2006: 11), quando se pensa em declarações como a já citada de Botz (1993: 836), de que não haveria livros de história na Áustria a se ocuparem com a participação ativa da população nos eventos ligados ao terceiro *Reich*. Isso é dito em 1993, quase cinco anos após a morte de Bernhard – não é de se admirar que seus textos tenham sido recebidos de forma tão polêmica.

Memória coletiva e as diferentes gerações

Um conceito importante para a compreensão do papel da obra do autor frente ao modo como o problema se apresenta na memória coletiva de seu grupo é o de gerações. Se da autobiografia de Bernhard pode-se dizer que ameniza sua crítica ao incluir na apresentação do período nacional-socialista e do pós-guerra uma imagem da Áustria fragilizada, a qual de fato aparece como vítima da guerra e da política dos aliados, de *Auslöschung* pode-se fazer a crítica inversa: há a concentração apenas no viés crítico, exclui-se do relato qualquer menção ao sofrimento vivido na guerra, até porque não apresenta o caso de cidadãos comuns, mas dos influentes, dos que detêm o poder no país. A postura de Murau não é uma exclusividade sua podendo ser associada à postura de toda uma geração: a da geração dos filhos daqueles que passaram pela guerra.

O conceito de “geração” ao qual se refere aqui se assemelha bastante ao presente na biologia, especialmente para descrever o comportamento de plantas e de alguns animais primitivos, cujo ciclo seria o seguinte: a descendência, ou seja, a segunda geração desvia-se de forma radical da geração anterior, a dos pais, cujas características só retornarão na geração seguinte, ou seja, na terceira ou quarta geração. Essas considerações válidas para a biologia são também úteis na compreensão das relações entre indivíduo e sociedade e são usadas em análises históricas da literatura. Já estavam presentes, por exemplo, nas idéias do filósofo Wilhelm Dilthey, o qual postulava que em uma geração, mais do que uma dada situação histórica, estava expressa a relação com a geração passada, bem como estavam postuladas as

fronteiras de desenvolvimento para as gerações futuras (cf. PARNES 2008: 206). Naturalmente, embora o conceito apresente muitas semelhanças com certas teorias sociais, isso resulta de sua aplicação e observação empírica, já que hoje não se opera mais por analogia, como se fazia no início de sua descoberta.

O modelo pensado por Dilthey enfatiza a acumulação histórica de conhecimento cultural, passado de geração para geração, ou seja, aqui são ressaltadas as continuidades. Seria possível pensar em um modelo que privilegiasse as diferenças entre gerações, o conflito, a ruptura. E daí surge o conceito de *generation gap* (Generationskluft) para destacar justamente o abismo existente entre os membros de duas gerações distintas, abismo que nunca fora tão visível como o existente entre as gerações após a década de quarenta (PARNES 2008: 260s).

Para os eventos relativos ao passado nacional-socialista costuma-se diferenciar entre três gerações – a dos pais, filhos e netos – as quais teriam, pela distância temporal e grau de envolvimento, modos diferentes de lidar com o passado e com o trauma (GALLE 2006: 4s.). A geração dos pais, os quais viveram enquanto adultos o conflito, logo, estavam diretamente envolvidos nos eventos, prefere não ocupar-se de temas como culpa, responsabilidade ou mesmo vergonha pelo ocorrido, e tenta concentrar-se no presente imediato e reconstrução do país, ou quando muito, falam do próprio sofrimento, dos muitos soldados mortos e cidades destruídas dos crimes das tropas de ocupação, enfim, das próprias vítimas – por estarem na vida pública no pós-guerra, essa geração foi responsável por fundar e sustentar a tendência de apresentar-se como vítima ou de silenciar sobre os fatos, que imperou nos primeiros anos após o conflito.

A próxima geração, a dos filhos desses sobreviventes, os quais eram crianças ao fim da guerra ou nasceram nos anos seguintes após o conflito, entra na vida pública a partir da década de sessenta e em consequência disso também nessa época muda-se a postura em relação aos fatos: a distância que possuem dos acontecimentos lhes possibilita uma visão mais distanciada e crítica dos eventos e a palavra de ordem torna-se expor os crimes cometidos pelos pais, tornou-se tabu falar das próprias vítimas civis austríacas e alemãs do conflito, pois isso simbolizava a atitude da geração anterior, a qual fugira de sua responsabilidade. A nova geração queria colocar os crimes e a vergonha no centro do debate, coloca-se assim ao lado das vítimas e passa a considerar a si própria como vítima: vítimas do fascismo dos pais, de um sistema educacional opressor, no qual identificavam uma estreita relação de continuidade com o sistema nacional-socialista. E mais:

La segunda generación alemana, considerándose a si misma mentalmente ‘del otro lado’, del lado de los perseguidos, rehusó de esta manera la herencia histórica de ser hijo de sus padres y se creó una

identidad positiva que resulta de la tarea de mantener viva la memoria de la vergüenza alemana (GALLE 2006: 6).

Contudo, desde início dos anos noventa é perceptível uma outra tendência, identificada como “geração dos netos” e que pode ser entendida a partir da dita tese de Hansen (cf. PARNES 2008: 268), que recebeu o nome de seu inventor, o historiador Marcus Lee Hansen, o qual já em 1939 formulou o princípio da terceira geração, um fenômeno segundo ele universal, da seguinte forma: “aquilo que o filho quer esquecer, o neto quer lembrar”¹⁸⁹. No caso dos eventos em questão, o que a geração dos filhos quer esquecer é justamente um confronto mais humano e realista com as posições adotadas por seus pais – o que é compreensível diante da dimensão do trauma – o que esses netos tentarão fazer é querer compreender a atitude dos avós, e ouvir as histórias de sofrimento, histórias que haviam sido proibidas pela segunda geração.

Voltando a obra de Thomas Bernhard, fica evidente como *Auslöschung* assume nesse panorama uma posição decididamente ao lado da geração dos filhos, seu narrador assumindo uma posição clara de vítima de seus pais e das instituições em vigor, as quais dão continuidade ao nacional-socialismo. Murau rechaça de seu texto qualquer abordagem das dificuldades vividas pela população durante a guerra e também no pós-guerra: ao contrário da autobiografia, na ficção nada é dito das bombas ou dos crimes cometidos pelos soldados americanos, por exemplo. A única exceção não é exatamente uma exceção: a história do minerador Schermaier, pertencente à geração dos pais, mas uma vítima, é na verdade uma forma de acentuar a culpa dessa geração, pois foram eles que arruinaram a vida do minerador, justamente por ele não compactuar com essa geração, não ser nazista ou católico. Além disso, o papel assumido por Murau é o papel caro à geração dos filhos: o de procurar reparar os crimes dos pais, o que fica expresso na doação da propriedade Wolfsegg à comunidade judaica.

Sobre a autobiografia de Bernhard não é possível colocá-la exclusivamente ao lado de uma ou de outra tendência, no relato factual, mesmo omitindo-se de falar do genocídio e crimes de guerra relacionados à política nacional-socialista, o autor apresenta um quadro mais complexo da situação, a qual é de fato mais complexa do que a visão da segunda geração de pais exclusivamente culpados, e mais complexa também que a visão da primeira geração de uma população exclusivamente vítima – lembrando decorrerem tais posições não de uma forma simplista de olhar a realidade, mas do grau de envolvimento e da distância temporal dos indivíduos em cada caso. Em sua autobiografia há tanto um quadro bastante realista das

¹⁸⁹ “das, was der Sohn vergessen, der Enkel erinnern will” (PARNES 2008: 268).

situações vividas durante o período nacional-socialista pela população civil arrasada, quanto uma crítica a essa população por promover a política vigente, sendo assim ao mesmo tempo culpada e vítima. No texto há ainda uma posição semelhante à da segunda geração por apontar a continuidade do nacional-socialismo nas instituições e na política presente e por colocar a si próprio como vítima dessas instituições e população, a qual favorece, por sua conduta, as injustiças sociais observadas.

Em resumo, do exposto nesse capítulo torna-se claro que, a autobiografia do austríaco Bernhard e a autobiografia de Murau, embora tenham como centro os mesmos eventos históricos os apresentam de forma diferenciada, tal fato podendo ser relacionado ao gênero adotado, bem como ao momento de escrita. O que há de comum para os dois textos é que ambos procuram colocar-se na contramão do discurso dominante no país, logo, da memória coletiva austríaca de tais fatos, o que é feito por meio da tematização de assuntos não articulados pela sociedade, assuntos cuja política pública fazia questão de excluir do debate, além da denúncia de uma culpa e responsabilidade coletivas, e no caso da autobiografia do autor, a despeito de todo o sofrimento aí envolvido. *Die Ursache*, além de integrar a experiência do autor e a imagem construída pelo público através de sua vida pública e obras, coloca-se contra o esquecimento coletivo e o discurso de superação do passado e propõe a retomada do debate numa época em que a política pública pregava um abandono do tema e concentração nos problemas do presente, até como forma de se evitar escândalos envolvendo nomes importantes da política da época. Mas ao concentrar-se apenas nas próprias vítimas austríacas e optar por deixar de lado a questão dos campos e genocídio, deixa passar a chance de inserir-se no debate público das décadas de 60 e 70, pelo menos na Alemanha, ausente na Áustria, sobre a necessidade das condenações e reparações ao Estado de Israel e aos atingidos. Na Áustria, onde havia sim um forte anti-semitismo, o debate nunca ganhou muita força, bem como as penas no pós-guerra foram bem menores. Logo, nesse sentido a obra não se apresenta de forma tão incisiva quanto a ficção. Na autobiografia Bernhard narra experiências e sofrimentos que o atingiram e continuam a atingir tão profundamente, que não há a distância necessária da matéria que poderia propiciar a inclusão no texto de uma revisão mais abrangente da questão. A ficção, contudo, possibilita ao autor a distância necessária para abordar o problema de outra forma, ao concentrar-se na apresentação dessa família Murau que é impiedosamente criticada e sempre taxada de culpada, e ao excluir do relato as referências às misérias sofridas pela população em geral, o autor coloca-se radicalmente contra a tendência vigente de ver a Áustria como uma das primeiras vítimas de Hitler e do nacional-

socialismo. Na ficção há ainda espaço para mencionar os crimes do genocídio, os campos de concentração, denunciar o Estado que ao invés de punir ex-nazistas paga-lhes pensões vitalícias. Há espaço inclusive para uma tentativa de reparação por parte do personagem, com a doação da propriedade Wolfsegg à comunidade judaica.

Desse modo, embora muito do estilo e temática sejam semelhantes, autobiografia e ficção possibilitam ao autor formas diferentes de abordar a experiência austríaca logo, teriam papéis diferentes frente à memória coletiva austríaca dos acontecimentos em questão. Contudo, apesar das especificidades apontadas, as duas teriam em comum o colocar-se contra o esquecimento coletivo e a favor de que tais temas sejam trazidos ao debate público. Esse passado precisa ser debatido, pois não foi superado, está ainda muito presente, as instituições e estruturas sociais ainda favoreceriam, na visão do autor, relações de poder opressoras e aniquiladoras, em outras palavras, nazistas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Es gebe, sagte er, 'kein Mittel, sich selbst zu entfliehen'.
(Thomas Bernhard, *Der Italiener*)

Do exposto nesta análise fica claro que, se Thomas Bernhard é conhecido por seus textos provocadores, críticos, subjetivos, construídos em um estilo bastante característico de repetições, longos e labirínticos encadeamentos de orações subordinadas, ausência de parágrafos, etc., isso se dá tanto em sua ficção quanto em sua autobiografia, fato a nos remeter à epígrafe apresentada para este trabalho, extraída da peça *Die Berühmten*, na qual é afirmado sobre os grandes escritores, que estes produziram uma única obra que é retrabalhada constantemente ao longo de uma vida – e este parece ser o caso do próprio Bernhard, levando-se em conta que além do estilo semelhante em toda sua produção, também a temática é constante: o ataque à pátria e a todo um complexo de origem, ou *Herkunftskomplex*, termo recorrente na ficção *Auslöschung*, é visível desde as primeiras obras do autor e se repete nos textos analisados. Contudo, deve-se ressaltar, o modo como o ataque a esse complexo de origem é estruturado difere em cada caso, pois se orienta de acordo com necessidades específicas e novamente pode-se remeter à epígrafe escolhida, pois nela é dito que o grande escritor retrabalha sua obra constantemente, e o que se pretendeu mostrar na análise foi como esse trabalho e revisão foram realizados, culminando em *Auslöschung*, ficção que em diversos aspectos pode ser encarada como revisão da autobiografia do autor, abordando certas temáticas relevantes presentes nesta, mas sob outro ponto de vista.

O estilo de uma autobiografia está ligado ao presente da escrita, para Starobinski, teórico do gênero, toda autobiografia, mesmo que queira restringir-se à pura narrativa, é uma auto-interpretação. Nela o estilo seria a marca da relação entre escritor e seu próprio passado, ao mesmo tempo em que revela a pretensão, direcionada ao futuro, de se mostrar ao leitor de uma determinada forma (STAROBINSKI 1989: 201s)¹⁹⁰. No caso de Bernhard e sua *Die Ursache*, o primeiro volume autobiográfico surge para integrar a vida e a imagem do autor construída pelo leitor a partir de sua obra, bem como para justificar essa imagem apresentada de excluído da sociedade, aliás, vista como a única posição aceitável, tendo em vista serem sua pátria e seus contemporâneos caracterizados de forma tão negativa. A fim de alcançar seu objetivo, é preciso estabelecer com o público uma relação de credibilidade, demonstrar ser o

¹⁹⁰ “Jeder Autobiographie – mag sie sich auch auf reine Erzählung beschränken – ist eine Selbstinterpretation. Der Stil ist hier Merkmal der Beziehung zwischen dem Schreiber und seiner eigenen Vergangenheit, während er zugleich das zukunftsgerichtete Vorhaben enthüllt, sich auf besondere Weise dem anderen zu zeigen”.

exposto não uma ficção, mas fatos reais, daí a necessidade do autor trazer elementos capazes de reforçar essa idéia, de confirmar o relato como parte de sua experiência, a qual também é uma experiência coletiva, pois não passou sozinho pelo internato e pela guerra.

O texto é tão parcial e subjetivo, o ataque é apresentado de forma exagerada e em moldes semelhantes aos presentes na ficção, de modo que alguns autores chegam mesmo a afirmar ser artificial a diferenciação de textos autobiográficos distintos do resto da obra se nos atemos somente aos temas, os quais seriam sempre os mesmos “biografemas” (“biographèmes”) presentes por toda a produção do autor, os textos factuais não sendo mais reveladores que os ficcionais, que os romances e a obra dramática (cf. THOMAS 2006: 102) – tome-se como exemplo, dentre os vários, a análise apresentada no capítulo anterior, ao comparar-se um trecho da autobiografia e um da ficção, ambos caracterizando os contemporâneos de seus respectivos narradores de católicos e nacional-socialistas (cf. página 158-159 deste trabalho), quando é possível perceber nitidamente ser o alvo do ataque, bem como os argumentos utilizados, do mesmo nível. Até as técnicas usadas pelos narradores na ficção são as mesmas usadas pelo narrador autobiográfico, como os procedimentos presentes na *Übertreibungskunst* de Murau, a qual por um conjunto de procedimentos procura transmitir os horrores da realidade, mas que, segundo o personagem, só consegue deixar tudo subtendido (*Untertreibung*), resultado reclamado pelo próprio Bernhard em entrevista citada a Kurt Hofmann (1988: 73). A diferença deve ser procurada então no modo como esses “biografemas” são apresentados: a ficção, ou a *antiautobiografia*, realizaria o movimento contrário ao da autobiografia, não buscando apresentar uma imagem irrepreensível do narrador, mas denunciando as ferramentas usadas para construir o texto, este ataque às origens: o personagem é capaz de apresentar suas falhas de caráter, confessar que exagera, falsifica, simplifica, age sordidamente, ou seja, apresenta todos os elementos para que o leitor desconfie do que lê – e esse reconhecimento das próprias e irremediáveis falhas desemboca na necessidade de extinguir-se, em torno da qual o texto está estruturado. Além disso, apesar de toda angústia, há uma ironia e até humor na ficção ausentes no texto factual, cujo tom beira por vezes o trágico e patético. O Bernhard autobiógrafo é incapaz, por exemplo, de fazer o que Rousseau faz em suas *Confissões*, o qual consegue, citando novamente Starobinski (1989: 212), alternar entre um tom elegíaco-nostálgico e um tom picaresco, no último caso, por ser capaz de ver as fraquezas do passado também com humor e ironia. Os dois tons estão ausentes em *Die Ursache*, já que não há distância da matéria narrada, não há nostalgia em relação à infância, o que se insinua é antes a continuidade; e por passado e presente não se

distinguirem em seu modo de ver, não há espaço para qualquer humor ou ironia. No entanto, a nostalgia da infância que não voltará e a distância necessária para produzir tal ironia e humor são perceptíveis na autobiografia do personagem Murau, a primeira em sua intenção, por exemplo, de restaurar a *Kindervilla*, a segunda nos elementos de autocrítica apresentados.

Outro ponto de diferenciação dos textos está no modo como os eventos relativos à Segunda Guerra e à ditadura nacional-socialista são apresentados, pois enquanto na autobiografia o autor se concentra em seu caso individual, a ficção *Auslöschung*, embora não possa ser classificada como um livro decididamente político, vai além da problemática individual e inclui, ainda que de forma breve, uma crítica às mortes decorrentes dessa política, não mais se restringindo aos civis e soldados austríacos mortos como fizera anteriormente, mas incluindo também as vítimas do Holocausto, ausentes da autobiografia. Mesmo o modo como os narradores se caracterizam é semelhante, embora as conseqüências de tal apresentação sejam diversas: Murau admite que não seria quem foi se Wolfsegg fosse outra (AUS, 105), Bernhard diz que tudo que traz em si depende de Salzburg, lugar onde mais se sente em casa, apesar da descrição terrível da cidade (UR, 60). Tal constatação resulta na ficção em uma luta constante, mesmo diária, contra o elemento negativo do qual se está impregnado e na necessidade de extinguir-se, enquanto na autobiografia o resultado é outro, ou seja, o narrador sai moralmente ileso, não correu sequer o risco de contagiar-se nem com a doença do catolicismo, nem com a do nacional-socialismo, fora imunizado pelas advertências do avô (UR, 105) – e aqui o vocabulário utilizado torna tal característica semelhante de fato a uma doença – e tornou-se o excluído.

Essas diferenças e semelhanças sinalizam a possibilidade de ler-se a “autobiografia” ficcional como uma espécie de complemento da autobiografia real: por um lado há a distância necessária para incluir problemas e críticas ausentes no outro texto, de modo que *Auslöschung* pode ser vista, neste sentido, como correção da autobiografia real, a qual trata do período nacional-socialista e pós-guerra deixando de lado certas questões pertinentes. Por outro lado, pode-se pensar na ficção como um comentário posterior da autobiografia do autor e ao comportamento do narrador autobiográfico, pois, embora muito da atitude de Murau, bem como de seu estilo de escrita e crítica sejam semelhantes, quando não iguais, aos de seu autor, o Bernhard autobiógrafo não expõe a si e sua família como faz com seu personagem e a família deste, não denuncia a si mesmo, não se ridiculariza, não expõe suas técnicas de configurar na escrita a experiência, como Murau faz constantemente, embora possa dizer-se que ambos sejam adeptos da *Übertreibungskunst*. Pode-se dizer ainda que no romance é

possível a Bernhard referir-se a si mesmo como figura ficcional por meio do personagem Murau – e as semelhanças na história e caracterização de ambos são bem claras a qualquer leitor da autobiografia – e de forma distanciada perceber elementos anteriormente não percebidos.

Enquanto o texto ficcional joga com a possibilidade de mostrar como o autor de uma autobiografia pode ser risível em suas lamentações e queixas, no modo como apresenta sua história em defesa própria, o que o próprio Bernhard faz o tempo todo: sempre se apresentando ao leitor como um caráter excepcional, transmitindo uma imagem bastante positiva de si, desde a infância tendo sido inteligente e talentoso. Vale ressaltar que *Auslöschung* foi escrita provavelmente no mesmo contexto e época da autobiografia de Bernhard, por volta de 1981, embora publicado apenas em 1986¹⁹¹, mas na ficção é possível ao autor referir-se a si mesmo de forma distanciada, por meio do personagem no nível ficcional, e assim perceber coisas que não percebera, denunciar o que foi calado. Ao leitor é perceptível na ficção como o interesse move aquele que narra sua própria história e age constantemente no relato, impedindo uma visão mais crítica e abrangente – lembrando que muitas vezes essa percepção de si presente na ficção é transmitida ao leitor pelo autor, escapando à percepção do personagem, do “autobiógrafo” mergulhado em sua própria história. Além disso, se pensarmos como grande parte da crítica que vê o romance em questão como ponto alto da obra do autor, texto que retoma os temas apresentados anteriormente em textos ficcionais ou não, pode-se dizer então que *Auslöschung* lança um reflexo sobre toda a produção anterior e influencia o modo de leitura dos outros textos.

Assim como o personagem do texto *Der Italiener*, texto, aliás, precursor de *Auslöschung*, ao comentar o suicídio do pai do personagem-narrador, ocorrido no mesmo lugar onde ao fim da guerra vários soldados poloneses foram covardemente assassinados, diz ser impossível fugir de si mesmo, também Murau revela em seu texto não conseguir fugir em Roma de sua essência, e também Bernhard mostra como não consegue fugir na ficção dos temas que o perseguem e atormentam na autobiografia, os quais retornam constantemente na obra, embora de forma diferente, ou como diz em *Die Ursache*: “Die Stadt der Kindheit (und Jugend) ist nicht erledigt [...]” (UR, 131)¹⁹².

Assim, a hipótese que sustentou a análise apresentada da obra de Bernhard, a de que haveria especificidades na construção de seus textos ligadas ao regime adotado, factual ou

¹⁹¹ Para essa discussão conferir FLORY 2006: 118 e VILLINGER 2002: 250.

¹⁹² “A cidade da infância (e juventude) ainda não se resolveu [...]” (ORI, 206).

ficcional, sendo que tais especificidades estruturais estariam ainda relacionadas ao tipo de leitura esperado para cada obra, mostra que se o gênero autobiográfico, por mostrar a reflexão acerca de uma trajetória individual, seria o espaço ideal para autocrítica ou confissão, o que o leitor vê no caso de Bernhard é que essa possibilidade é mais viável na ficção. A tentativa, por um lado, de buscar aprovação do público e evitar exposição demasiada no texto factual e por outro a intenção de denúncia e autocrítica na ficção, faz com que os textos, embora se orientem pelo mesmo modelo de gênero, o autobiográfico – ainda que *Auslöschung* seja um romance, simula o gênero factual –, se estruturam de formas diferentes, de modo que é possível estabelecer um vínculo estreito entre a forma e a intenção que a sustenta em cada um dos casos. Supor, contudo, que o Bernhard autobiógrafo seja menos sincero que seu personagem não foi o intuito desta exposição, mas antes mostrar como a proximidade da matéria narrada em um caso, e a distância em outro, oferecem possibilidades diversas ao autor, e o resultado obtido é outro, embora o modelo de gênero adotado, bem como a temática trabalhada, sejam semelhantes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Textos de Thomas Bernhard

- Alte Meister*: Komödie. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1985.
- Amras*. Frankfurt am Main: Insel, 1964.
- Árvores abatidas*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- Auslöschung*: Ein Zerfall. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1996. [1986]
- Der Atem*: Eine Entscheidung. Salzburg: Residenz Verlag, 2007. [1981]
- “Der Italiener”. In: *An der Baumgrenze. Erzählungen*. Stuttgart: Reclam, 2005. [1971]
- Der Keller*: Eine Entziehung. Munique: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1979. [1976]
- Die Kälte*: Eine Isolation. Munique: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1984. [1981]
- Der Stimmenimitator*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.
- Der Untergeher*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1983.
- Die Ursache*: Eine Andeutung. Munique: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1977. [1975]
- Dramuscules*. Tradução para o francês de Claude Porcell a partir do original *Der deutsche Mittagstisch. Dramolette*. Paris: L’Arche, 1991. [1988]
- Ein Kind*. Munique: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1982.
- Extinção*: Uma Derrocada. Tradução de José Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- Frost*. Frankfurt am Main: Insel, 1963.
- Heldenpltz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.
- Holzfällen*: Eine Erregung. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.
- In der Höhe*: Rettungsversuch, Unsinn. Salzburg/Wien: Residenz, 1989.
- Meine Preise*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009.
- Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- Trevas*. Tradução de Ernesto Sampaio. Lisboa: Hiena, 1993.
- “Unsterblichkeit ist unmöglich. Landschaft der Kindheit” In: *Die Ursache Bin Ich: Eine Autobiographie in Fragmenten*. Fellingner, Raimund (org.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.

Verstörung. Frankfurt am Main: Insel, 1967

Vor dem Ruhestand: Eine Komödie von deutschen Seele. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.

Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.

2. Bibliografia geral

AGOSTINHO, Bispo de Hipona. *Confissões*. São Paulo: Paulus, 1984.

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/ editora 34, 2006.

ARENDT, Hannah. *Da violência*. Editora da Universidade de Brasília, 1985.

ARNOLD, Heinz Ludwig (org.). *Text + Kritik*. Zeitschrift für Literatur n° 43. Munique: Edition text+kritik, 1991.

ARISTÓTELES. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

ASSMANN, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. Munique: Beck, 1997.

_____. “Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität”. In: ASSMANN, Jan; HÖLSCHER, Tonio (eds.). *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt am Main: Fischer, 1988. p. 9-19.

AYASS, Wolfgang. “Die mit dem schwarzen Winkel”. *Der Freitag*. Berlim, 15 fev. 2008. Disponível em: <<http://www.freitag.de/2008/07/08071101.php>>. Acesso em: 10 out. 2009.

BAKHTIN, Mikhail. “A autobiografia e a biografia”. In: _____. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 138-153.

BARNER, Wilfrid (org.). *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. Munique: Verlag C.H. Beck, 1994.

BARTOLETTI, Susan Campbell. *Juventude Hitlerista: A História de meninos e meninas nazistas e a dos que resistiram*. Tradução de Beatriz Hertz. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2006.

BARTSCH, Kurt (org.). *In Sachen Thomas Bernhard*. Königstein: Athenäum, 1983.

BENJAMIN, Walter. “Zur Kritik der Gewalt”. *Gesammelte Schriften*. Vol. II, 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991. p. 179-202.

BENNHOLLDT-THOMSEN, Anke. “Zufälle. Zu Thomas Bernhards Gedächtnis-Kunst”. In: HOELL, Joachim (org.). *Thomas Bernhard. Traditionen und Trabanten*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999. p. 13-18.

- BÖHME, Gernot. “Lebensgestalt und Zeitgeschichte”. *BIOS.2*. 1990. p. 135-151.
- BOGDAL, Klaus-Michel. “Do outro lado da porta falsa – A auto(r)biografia de Thomas Bernhard”. In: *Cadernos do Cieg n°7*. Coimbra, 2003. 9-32.
- BOTZ, Gerhard. “The Jews of Vienna”. In: STRAUSS, 1993. p. 836-854.
- BOYER, John W.. “Karl Luegner and the Viennese Jews: Rhetoric and Realities”. In: STRAUSS, 1993. p. 776-796.
- BUTZER, Günter. “Literarisches Totengedenken. Erinnern und Vergessen bei Marcel Proust und Thomas Bernhard”. In: HOELL, Joachim (org.). *Thomas Bernhard: Traditionen und Trabanten*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999. p. 49-60.
- CANETTI, Elias. *Die gerettete Zunge: Geschichte einer Jugend*. Frankfurt a. Main: Fischer, 1991.
- COHN, Dorrit. *La transparence intérieure: Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Paris: Éditions du Seuil, 1981.
- _____. *The distinction of fiction*. John Hopkins University: London, 1999.
- CORNELISSEN, Christoph (org.). *Erinnerungskulturen: Deutschland, Italien und Japan seit 1945*. Frankfurt a. Main: Taschenbuch Verlag, 2003.
- DAMERAU, Burghard. “Geistesdämmerung und Körperkult – Inhalt und Form in Thomas Bernhard”. In: HONOLD, Alexander (org.). *Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999. p. 163-173.
- DE MAN, Paul. “Autobiography as Defacement”. *The rhetoric of romanticism*. New York: Seabury, 1979. p. 67-81.
- DIE Entnazifizierung in Oberösterreich. *Oberösterreichische Nachrichten*, Linz, 2005. Disponível em: <<http://www.oogeschichte.at/Entnazifizierung.227.0.html>>. Acesso em 17 out. 2009.
- DITTMAR, Jens (org.). *Thomas Bernhard Werkgeschichte*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 2002.
- DUDEN v. 4 – Die Grammatik. Mannheim: Dudenverlag, 2005.
- ERLL, Astrid. “Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen”. In: ERLL, Astrid; NÜNNING, Ansgar (orgs.). *Konzepte der Kulturwissenschaften*. Stuttgart: Metzler, 2008.
- ERLL, Astrid; NÜNNING, Ansgar: “Literatur und Erinnerungskultur. Eine narratologische und funktionsgeschichtliche Theorieskizze mit Fallbeispielen aus der britischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts”. In: OESTERLE, Günter (org.). *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2005. p. 185-210.

- FLEISCHMANN, Christa. *Thomas Bernhard: Eine Begegnung*. Wien: Österreichische Staatsdruckerei, 1991.
- FLORY, Alexandre Villibor. *Sopa de Letras Nazista: a apropriação imediata do real e a mediação pela forma na ficção de Thomas Bernhard*. São Paulo: Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas; Universidade de São Paulo, 2006. 262 p. Tese de Doutorado em Língua e Literatura Alemã.
- GALLE, Helmut et al. (org.). *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. Annablume: São Paulo, 2009.
- _____. “Juventude no estado totalitário: as autobiografias de J. Fest, G. Grass, L. Harig, G. de Bruyn e Chr. Wolf”. In: UMBACH, Rosani Ketzner (org.). *Memórias da repressão*. Santa Maria: PPGL – UFSM 2008. p. 23-70.
- _____. “Memoria colectiva en Alemania: la Segunda Guerra y la literatura”. *Publicaciones de la Cátedra Humboldt*. Prorectoría de Investigación, Universidad de Costa Rica, San José, 2006. 21 p. <<http://lorien.vinv.ucr.ac.cr/catedrahumboldt>>. Acesso em 15 set. 2008.
- _____. “Von Schiller zu Grass: Fakten, Fiktionen und kollektives Gedächtnis in Grass’ *Novelle Im Krebsgang*”. In: *Pandaemonium germanicum*, Nº 9 (2005), p. 115-154.
- GENETTE, Gérard. *Fiction et Diction*. Paris: Éditions du Seuil, 1991.
- _____. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- _____. *Nouveau Discours du Récit*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit*. Stuttgart: Reclam, 1991.
- _____. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Tradução de Leonardo César Lack. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.
- GRASS Günter. *O tambor*. Tradução de Lúcio Alves. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1982.
- GUSDORF, Georges. “Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie”. In: NIGGL, 1989. p. 121-147.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- _____. *On Collective Memory*. University of Chicago Press, 1992.
- HAUSJELL, Fritz. “Nazifizierung und Entnazifizierung der österreichischen Medienlandschaft”. *Entnazifizierung in Österreich*. Viena, 2006. Disponível em: <<http://www.entnazifizierung.at/entnazifizierung/entnazifizierung.html>>. Acesso em 18 out. 2009.

- HENS, Gregor. *Thomas Bernhards Trilogie der Künste. Der Untergeher, Holzfällen, Alte Meister*. NY: Camden House, 1999.
- HOCHREITHER, Irmgard. “Eine zweite Chance für Hitlers Helfer”. *Stern*, Hamburgo, 23 mar. 2005. Disponível em: <<http://www.stern.de/politik/geschichte/entnazifizierung-eine-zweite-chance-fuer-hitlers-helfer-538077.html>>. Acesso em: 15 out. 2009.
- HOELL, Joachim. *Thomas Bernhard*. Munique: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000.
- HOFMANN, Kurt. *Aus Gesprächen mit Thomas Bernhard*. Viena: Löcker, 1988.
- HOLDENRIED, Michaela. *Autobiographie*. Stuttgart: Reclam, 2000.
- HUBER, Martin /KARLHUBER, Peter /MITTERMAYER, Manfred (orgs.). *Thomas Bernhard und seine Lebensmensen: der Nachlaß*. Frankfurt: Suhrkamp, 2002.
- HUNTEMANN, Willi. “Thomas Bernhard: Die Auslöschung”. *Interpretationen: Romane des 20. Jahrhunderts*. Bd. 3. Stuttgart: Reclam, 2003. p. 175-199.
- JASPERS, Karl. *Die Schuldfrage: von der politischen Haftung Deutschlands*. München: Piper, 1996.
- KLÜGER, Ruth. *weiter leben*, Munique: dtv, 1997.
- _____. *Gelesene Wirklichkeit: Fakten und Fiktionen in der Literatur*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2006.
- KOEPPEN, Wolfgang. *Jugend*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1997.
- KORTE, Hermann. “Dramaturgie der ‘Übertreibungskunst’– Thomas Bernhards Roman Auslöschung. Ein Zerfall”. In: ARNOLD, Heinz Ludwig (org.). *Text + Kritik – Zeitschrift für Literatur*, n. 43. Munique: Edition text+kritik, 1991.
- LAGENDORF, Nikolaus. *Schimpfkunst: Die Bestimmung des Schreibens in Thomas Bernhards Prosawerk*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2001.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- _____. *O Pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet*. NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- _____. *Os afogados e os sobreviventes*. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- LONG, Jonathan James. *The Novels of Thomas Bernhard*. New York: Camden House, 2001.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do Romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003.

- MAGAZINE LITTÉRAIRE: Dossier. Les littératures allemandes aujourd'hui. Paris, n.265, mai. 1989.
- MARQUARDT, Eva. *Gegenrichtung*: Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards. Tübingen: Niemeyer, 1990.
- MAZZARI, Marcus. "Ein ABC des Terrors": Schulische Erfahrungen bei Thomas Bernhard. In: HONOLDI, Alexander; JOCH, Markus (orgs.). *Thomas Bernhard: Die Zurichtung des Menschens*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1991. p. 223-238.
- MEYERDORFER, Nicholas J.. *Thomas Bernhard*. Berlin: Colloquium, 1985.
- MISCH, Georg. "Begriff und Ursprung der Autobiographie". In: NIGGL, 1989. p. 33-54.
- MITTERMAYER, Manfred. *Thomas Bernhard*. Stuttgart: Metzler, 1995.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios*. Tradução Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- _____. *Os Ensaaios*. Livro I. Tradução de Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- NIGGL, Günter (org.). *Die Autobiographie*: zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989.
- PARTH, Thomas. "Der Keller – Der gescheiterte Erzähler". In: *Verwickelte Hierarchie*. Tübingen: Francke, 1995.
- PARNES, Ohad et al. *Das Konzept der Generation*: Eine Wissenschafts- und Kulturgeschichte. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.
- PAULEY, Bruce. "Political Antisemitism in Interwar Vienna". In: STRAUSS, 1993. p. 811-835.
- PETERSEN, Jürgen H. *Der deutsche Roman der Moderne*: Grundlegung – Typologie – Entwicklung. Stuttgart: Metzler, 1991. p. 211-224.
- REICH-RANICK, Marcel. *Thomas Bernhard*. Zürich: Ammann, 1990.
- RICOEUR, Paul. *O si-mesmo como um outro*. São Paulo: Papyrus, 1990.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Confissões*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.
- SANDGRUBER, Roman. "Die NS-Konzentrationslager. Mauthausen und seine Nebenlager". *Oberösterreichische Nachrichten*, Linz, 10 mai. 2008. Disponível em: <<http://www.ooegeschichte.at/NS-Konzentrationslager.1337.0.html>>. Acesso em: 17 out. 2009.
- SCHEFFEL, Michael; MARTINEZ, Matias. *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C.H. Beck, 2005.
- SCHEITLER, Irmgard. *Deutschsprachige Gegenwartsprosa seit 1970*. Tübingen: Francke, 2001.

- SCHNITZLER, Arthur. *Fräulein Else und ander Erzählungen*. Frankfurt am Main: Fischer, 1996. [1924]
- SCHLICHTMANN, Silke. *Das Erzählprinzip 'Auslöschung': Zum Umgang mit Geschichte in Thomas Bernhards Romas Auslöschung. Ein Zerfall*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1996.
- SEBALD, W. G. *Die Beschreibung des Unglücks: Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*. Frankfurt am Main: Fischer, 2003.
- SILL, Oliver. "‘Fiktion des Faktischen’ Zur autobiographischen Literatur der letzten Jahrzehnte". In: DELABAR, Walter (org.). *Deutschsprachige Literatur der 70er und 80er Jahre*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997.
- SOFSKY, Wolfgang. *Traktat über die Gewalt*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2005.
- SPIEL, Hilde (org.). *Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart: Die zeitgenössische Literatur Österreichs*. Munique: Kindler Verlag, 1976.
- STANZEL, Franz. K. *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck e Ruprecht, 1989.
- _____. *Typische Formen des Romans*. Göttingen: Vandenhoeck e Ruprecht, 1965.
- STAROBINSKI, Jean. "Der Stil der Autobiographie". In: NIGGL, 1989. p. 200-213.
- STRAUB, Jürgen. "Unverlierbare Zeit, verkennendes Wort. Nach der Shoah: Sekundäre Traumatisierung der zweiten Generation". In: PLATT, Kristin (org.). *Reden von Gewalt*. München: Fink, 2002.
- STRAUSS, Herbert. "Austria – Vicissitudes of Anti-Modernism: Origins and Continuities of Populist Antisemitism". In: STRAUSS, 1993. p. 669-674.
- _____. (org.). *Hostages of Modernization: Studies on Modern Antisemitism*. Berlin: Walter de Gruyter, 1993.
- THOMAS, Chantal. *Thomas Bernhard: le briseur de silence*. Paris: Seuil, 2006.
- THOMSEN, Anke Bennholdt. "Zufälle – Zu Thomas Bernhards Gedächtnis-Kunst". In: HOELL, Joachim (org.). *Thomas Bernhard: Traditionen und Trabanten*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999. p. 13-18.
- TODOROV, Tzvetan. *Em face do extremo*. São Paulo: Papyrus, 1995.
- VILLINGER, Ingeborg (org.). *Politik und Medien bei Thomas Bernhard*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.
- VOGT, Steffen. "Trauer und Identität. Erinnerung bei Thomas Bernhard und Peter Weiss". In: HOELL, Joachim (org.). *Thomas Bernhard: Traditionen und Trabanten*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999. 29-48.
- WAGNER-EGELHAAF, Martina. *Autobiographie*. Stuttgart: Metzler, 2000.

- WALTZ, Matthias. "Zur Topologie und 'Grammatik' der Abbildung des Lebens in der Autobiographie". In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 63. 1989. p. 201-218.
- WEISS, Peter. *Abschied von den Eltern*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 2003.
- WELZER, Harald. *Täter: Wie aus ganz normalen Menschen Massenmörder werden*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2005.
- WIEVIORKA, Michel. *La violence*. Paris: La Hachette, 2005.
- WOLF, Christa. *Kindheitsmuster*. Munique: dtv, 1994.
- WOLFRUM, Edgar. "Die Suche nach dem 'Ende der Nachkriegszeit' – Krieg und NS-Diktatur in öffentlichen Geschichtsbild der 'alten' Bundesrepublik Deutschland". In: CORNELISSEN, Christoph (org.). *Erinnerungskulturen: Deutschland, Italien und Japan seit 1945*. Frankfurt a. Main: Taschenbuch Verlag, 2003.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)