

Thomas Bernhard: entre máscaras e ruínas dialéticas

Helano Jader Ribeiro¹

Resumo: Este artigo tem como objetivo investigar o procedimento da escrita de si de Thomas Bernhard, sua *Origem*, a partir de uma ideia que ela mesma elabora: entender os escritos de si através das máscaras de Thomas Bernhard e suas ruínas dialéticas permeadas de exageros e repetições teatrais que apontam, deste modo, através destas mesmas máscaras, para uma leitura iluminada da história. Esse é, sobretudo, um gesto político. No trabalho arqueológico proposto no presente artigo, o pulo original (*Ursprung*) a sua *Origem* se revela benjaminiano no instante em que Thomas Bernhard resolve narrar a história dos excluídos da história.

Palavras-chave: Thomas Bernhard. Walter Benjamin. Máscaras. Ruínas.

Abstract: This article aims to investigate the self-writing procedure by Thomas Bernhard, its *Origin*, from an idea that it presents to us: understand the writings of itself through the masks of Thomas Bernhard and his dialectical ruins permeated with theatrical exaggerations and repetitions that link thus through these same masks, to an enlightened reading of history. This is, mainly, a political gesture. In the archaeological work proposed in the following article the primordial leap (*Ursprung*), as Walter Benjamin would say, to that same *Origin* is revealed redeeming from the moment Thomas Bernhard decides to tell the history of the vanquished.

Keywords: Thomas Bernhard. Walter Benjamin. Masks. Ruins.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo investigar el procedimiento de la escritura de si de Thomas Bernhard, su *Origen*, a partir de una idea que la obra misma elabora: comprender los escritos de si a través de las máscaras de Thomas Bernhard y sus ruinas dialécticas permeadas de excesos y repeticiones teatrales que apuntan, de este modo, a través de las mismas máscaras, para una lectura iluminada de la historia; lo que es sobre todo un gesto político. En el trabajo arqueológico propuesto en el presente artículo, el salto original (*Ursprung*) a su *Origen* se revela benjaminiano al instante en que Thomas Bernhard decide narrar la historia de los excluidos de la historia.

Palabras-clave: Thomas Bernhard. Walter Benjamin. Máscaras. Ruinas.

¹ Doutor em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (2015). Professor assistente na Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

A autobiografia do escritor Thomas Bernhard, composta de cinco livros, não tem seu desfecho em uma cronologia linear, se pensarmos que o último dos cinco livros publicados por Bernhard, intitulado *Ein Kind (Uma criança)*, de 1982, não representa o fim cronológico de sua trajetória autobiográfica, ou seja, não é fechamento, mas sim, fenda, sintoma. Esse sintoma se apresenta como uma abertura dessas imagens da infância e de seu contato com a história, ele é o fragmento, a quebra do tempo cronológico, que, assim, se esparrama em uma multiplicidade de tempos que olham para o passado e são impelidos para o futuro, ou como diria Didi-Huberman (2005, pp. 65-66):

O paradoxo visual é o da aparência: um sintoma aparece, um sintoma sobrevive, interrompe o curso normal das coisas segundo um direito tão soberano como subterrâneo- que resiste à observação banal. O que a imagem-sintoma interrompe não é outra coisa que o curso normal da representação. [...] O que o tempo de sintoma interrompe não é outra coisa senão o curso normal da representação. O que o sintoma-tempo interrompe não é outra coisa senão o curso da história.²

Em *Uma criança*, o narrador processa, em primeira pessoa, através dessas imagens sobreviventes (aparições e desaparecimentos), os primeiros treze anos de vida marcados por descobertas e contemplações de um mundo que já lhe parecia estranho. Como num *dégradé*, é mostrada a erosão daquele mesmo paraíso para o início de pensamentos de suicídio associados à entrada do período nazista. Este

2 “La paradoja visual es la de la aparición: un síntoma aparece, un síntoma sobrevive, interrumpe el curso normal de las cosas según una ley –tan soberana como subterránea– que resiste a la observación banal. Lo que la imagen-síntoma interrumpe no es otra cosa que el curso normal de la representación. [...] Lo que el síntoma-tiempo interrumpe no es otra cosa que el curso de la historia.” (DIDI-HUBERMAN, 2005, pp. 65-66)

livro é um *pulo* à infância do narrador, talvez a fase mais feliz de sua vida, mas que, no entanto, mostra as constantes ameaças à sua sobrevivência (temática que perpassa toda sua trajetória autobiográfica).

Numa mistura de fantasia e realidade, típicas de tais recursos à recordação, o leitor é confrontado, conseqüentemente, com a vida de um infante que cresce como filho ilegítimo e indesejado, rejeitado pela mãe e isolado na escola. Curiosa é a citação de abertura, retirada de Voltaire: “Ninguém encontrou nem jamais vai encontrar” (BERNHARD, 2006, p. 11). Não encontrou o quê? Uma suposta origem, ou respostas para essa origem arcaica que se importa menos com sua ancestralidade do que com um trato crítico da história. Esse é um dos pontos-chave em nosso trabalho: uma escrita de si que propõe mais uma crítica da história maculada pela guerra do que um mero relato descompromissado.

No volume *Die Ursache. Eine Andeutung* (A causa. Uma indicação), de 1975, a primeira publicação autobiográfica de Bernhard, temos o relato do narrador em primeira pessoa, no período da Segunda Guerra, já com treze anos de idade, partilhando sua história ao lado do emblemático Grünkranz. Ele é o diretor sádico do colégio nacional-socialista, em que ele havia estudado. É tema central a mistura (troca de planos, de esferas) irracional do nazismo e do catolicismo no mesmo internato. Para o narrador de Bernhard, neste período traumático só havia restado a fuga através de pensamentos de suicídio, tema que é caro ao autor em todo seu percurso literário. Para os jovens na cidade de Salzburgo essa parecia a única forma de enfrentamento ao estado de exceção. A escola aparece aqui como instituição de vigilância e controle absolutos, em que professores

Nada mais eram do que executores a serviço de uma sociedade corrupta e fundamentalmente hostil ao espírito e, por isso mesmo, corruptos e hostis ao espírito também eles, e os alunos, solicitados a se transformarem na vida adulta em pessoas igualmente corruptas e hostis ao espírito (BERNHARD, 2006, p. 190).

Em *Der Keller. Eine Entziehung (O porão. Um recolhimento)*, de 1976, Bernhard retrata o mundo do trabalho e da sociedade, mas não somente isso, fala pelos desterrados em Salzburgo, cujas vidas convergem em uma pequena mercearia, é um painel grave em torno de uma história que ainda se sentia manchada pela Segunda Guerra. A citação de abertura (de Montaigne), neste volume, deixa claro o desapego do narrador de Bernhard pela linearidade: “Tudo é movimento irregular e contínuo, sem direção e sem meta” (BERNHARD, 2006, p. 219). Retirar a força de *chrónos* e atribuir a intensidade da memória a *kairós* é acreditar no movimento de uma história não-linear. Mesmo que *chrónos* tenha sido a palavra comum entre nós, não é a única para designar o tempo entre os gregos. Outra é *kairós*, que significa medida, proporção, e, em relação ao tempo, momento crítico, temporada. Esta assertiva nos é extremamente importante, visto que esse percurso de sensações intensas, esse atropelo do linear, se mostra mais eficiente como crítica de uma história em ruínas a que nos propomos.

Der Atem. Eine Entscheidung (A respiração. Uma decisão), de 1978, é o delineamento crítico narrado em torno do sistema de saúde (clínica) como uma máquina de controle da ordem e seus dispositivos: deixar viver-morrer (ou algo semelhante vivido pelos judeus nas mãos dos nazistas). Logo na página de apresentação lê-se um trecho retirado de Blaise Pascal: “Incapazes de superar a morte, a miséria e a

ignorância, os homens, para serem felizes, concordaram em não pensar no assunto” (BERNHARD, 2006, p. 321). Essa felicidade falsa (ignorante) faz uma alusão à sociedade austríaca pós-guerra que insistia em não falar sobre o horror ocorrido, que preferia ficar calada para fazer esquecer o *inesquecível*. Isto pode ser lido através do relato do narrador acerca de um general, paciente de saúde debilitada que se encontrava internado na mesma clínica. O narrador diz:

O que me chamava mais atenção naquele homem, que sabe-se lá sob que condições havia chegado a general, era o seu silêncio; não o fato de ele ser calado, mas seu silêncio absoluto, ninguém jamais ouvira coisa alguma dele, ninguém nunca lhe dirigira a palavra, e nas vezes em que as irmãs ou os médicos lhe haviam dito alguma coisa, ele nada respondera (BERNHARD, 2006, p. 362).

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

Os mortos da taverna nunca foram salvos, mas sim, como centenas de outras pessoas, foram jogados em um entulho e empilhados uns em cima dos outros [...]³. Hoje em dia há uma casa no lugar e ninguém sabe contar qualquer coisa sobre isso quando eu pergunto (BERNHARD, 2006, p. 74).

Ninguém sabe, ou quer, ou pode contar? Nesse sentido, o *pulo* do narrador traz à tona o tempo da narração que, segundo um trecho

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

retirado de jornal, seria o ano de 1975, ou um tempo posterior a essa data, o tempo narrado que é datado, essencialmente, entre 1943 e 1944, ou o período da Segunda Guerra. Nas duas autobiografias, *Uma criança* e *A causa*, Bernhard delinea um quadro de como a experiência da guerra proporcionou o empobrecimento da transmissão de histórias, que se faz percebido através do mutismo de soldados retornados para casa e pela inércia dos relatos das pessoas que simplesmente não conseguiam falar sobre o ocorrido.

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

Está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. [...] os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiência comunicável, e não mais ricos (BENJAMIN, 1996a, p. 114-115).

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

pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente” (AGAMBEN, 2008, pp. 21-22).

No primeiro texto, intitulado “Infância e história: ensaio sobre a destruição da experiência”, Agamben propõe que o homem passa a experienciar não mais pela transmissão de avós e artesãos, mas substitui a experiência pelo experimento, mostrando a penetração do eu cartesiano cada vez mais profusamente na Modernidade. Os sujeitos são, dessa forma, desapropriados de sua subjetividade, deixando apenas lugar para o *cogito ergo sum*. Aqui, Agamben une experiência e linguagem atribuídas à entrada da criança na história, ou seja, entra-se no mundo de significantes, constitui-se como sujeito histórico:

Todo discurso sobre a experiência deve partir atualmente da constatação de que ela não é mais algo que ainda nos seja dado fazer. Pois assim como foi privado da sua biografia o homem contemporâneo foi expropriado de sua experiência: aliás, a incapacidade de fazer e transmitir experiências talvez seja um dos poucos dados certos de que disponha sobre si mesmo (AGAMBEN, 2008, pp. 21-22).

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

No ensaio intitulado *Estética e anestésica: o 'Ensaio sobre a obra de arte' de Walter Benjamin reconsiderado*, Susan Buck-Morss traça uma análise acerca da estetização da política e sua consequente espetacularização, iniciada com os futuristas no início do século, e conduzida, *a posteriori*, pelo regime fascista. A ocorrência de tal

estetização resulta em um processo de autoalienação da humanidade, no qual esta passa a ser “capaz de experimentar (erleben) a sua própria destruição enquanto prazer (*Genuss*) estético da mais alta ordem. Assim também com a estetização da política, que tem sido levada a cabo pelo fascismo” (BUCK-MORSS, 1995, p. 12). Como resposta à alienação sensorial que resulta desse processo, Benjamin, segundo Buck-Morss, confere à arte a difícil tarefa de “desfazer a alienação do aparato sensorial do corpo, restaurar o poder instintual dos sentidos corporais humanos em nome da auto-preservação da humanidade” (BUCK-MORSS, 1995, p. 12). É necessário advertir, entretanto, que no decurso da era moderna se deu uma inversão substancial no sentido do termo estética, uma vez que ele passa a se referir antes às formas culturais que às experiências sensíveis, ao imaginário mais que ao empírico; o contrário do que seu étimo precisa: *Aistitikos* é a palavra grega antiga para aquilo que é “perceptivo através do tato (*perceptive of feelings*). *Aistisis* é a experiência sensorial da percepção. O campo original da estética não é a arte, mas a realidade — a natureza corpórea material” (BUCK-MORSS, 1995, p. 13).

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

Seria correto, então, afirmar que Thomas Bernhard aponta para a necessidade de se continuar a transmitir a experiência. Deste modo, ele está escovando a contrapelo⁴ uma história que insiste em avançar pela marcha cronológica e descarta os ensinamentos do vilão⁵, do camponês, dos mais velhos. Talvez tenha sido um dos papéis mais importantes de seu avô, o escritor Johannes Freumbichler, personagem recorrente em toda sua escrita de si, a transmissão da experiência: “Os passeios com o meu avô compunham-se sempre de história natural, filosofia, matemática, geometria, ensinamentos que traziam felicidade” (BERNHARD, 2006, p. 60). De fato, a figura do avô surge em vários textos como uma das mais importantes na vida dos narradores, o que, de certa forma, é uma leitura de mundo um tanto quanto patriarcal, mas, ao mesmo tempo, excêntrica, visto que Freumbichler foi uma artista *outsider*, o que resultou em interlocuções ricas de conhecimento e afeto. Segundo Manfred Mittermayer (2006, p. 13): “Acima de tudo, a estreita relação com o avô lhe dá o abrigo necessário da vida.”⁶ Em um trecho retirado do livro *Uma criança* fica claro que o narrador partilha o pensamento de que

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

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

6 „Vor Allem die enge Beziehung zum Großvater sorgt für die lebensnotwendige Geborgenheit.“ (MITTERMAYER, 2006, p. 13)

Há milênios, os avós enfiam a cabeça dos netos onde ao menos há algo de interessante, ainda que nem sempre elementar, para se ver e, com essa atenção sempre voltada para o essencial, nos redimem da pobreza desoladora em que, sem eles, logo sufocaríamos inexoravelmente. Meu avô materno me salvou do embotamento e do fedor monótono da tragédia terrena, na qual bilhões e bilhões de pessoas já sufocaram. Cedo o bastante e sem poupar de dolorosos castigos, ele me arrancou do pântano universal: para minha sorte, primeiro a cabeça, depois o resto. Cedo o bastante, e na realidade foi o único a fazê-lo, ele me fez atentar para o fato de que o ser humano possui uma cabeça e para o que isso significa: que a capacidade de andar deve se fazer acompanhar, tão logo seja possível, da capacidade de pensar (BERNHARD, 2006, p. 24).

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

Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos (BENJAMIN, 1996b, p. 114).

Bernhard, porém, deixa a experiência em aberto. Insere metaforicamente em seu discurso aquelas figuras que, segundo Didi-Huberman, ainda apresentam resistência, relutância aos holofotes das luzes da glória e do poder, os vaga-lumes: “O valor da experiência caiu de cotação, mas cabe somente a nós, em cada situação particular, erguer essa queda à dignidade, à ‘nova beleza’ de uma coreografia, de uma invenção de formas” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 127). Se há um lampejo único de experiência, que ele seja percebido através destas singularidades, destes vaga-lumes: os camponeses, os aldeões, os mais velhos. É a isso que Bernhard se refere.

A leitura crítica da história se repete em sua diferença no livro *Die Kälte. Eine Isolation (O frio. Um isolamento)*, de 1981. Bernhard faz um recorte do período de internamento devido a sua tuberculose: as curas e recaídas dentro e fora de um sanatório. Desta vez, a citação de abertura, retirada de Novalis, deixa claro de que trata esse volume autobiográfico: “Toda doença pode ser chamada doença da alma” (BERNHARD, 2006, p. 411). Nesta esfera, o narrador de Bernhard afasta-se aparentemente de suas críticas à cidade de Salzburgo e ao nacional-socialismo e se volta ao relato de um eu enfermo, mas que mostra todo um sistema de saúde e suas práticas de tratamentos torturante. A citação de Novalis sugere que cada doença pode ser interpretada idiossincraticamente como uma experiência individual relacionada ao corpo. É importante, no entanto, que se diga: essa escritura dificilmente teria sido concebida neste modo tão singular sem a experiência direta, sensível, da doença.

A doença da alma também era o sentimento de culpa do povo austríaco devedor. Os restos do nazismo, no entanto, são apontados por Bernhard, como se bem vê pela descrição de um dos médicos-chefes: “Já era médico-chefe ali durante a guerra e, embora nacional-socialista, não o haviam escorraçado dali [...]” (BERNHARD, 2006, p. 422).

O narrador, então, prefere voltar às memórias da infância inicial no último livro, *Uma criança*. Dá um pulo sobre os anos de luta contra uma tuberculose pulmonar intratável — uma intrusa que marcaria todo seu trajeto como escritor, descrito especialmente nos livros *A respiração* e *O frio*. Essa intrusa aparece em forma de arranjo-desarranjo na física do corpo. A intrusa, ainda, pode ser lida como uma dobra ou o fim da segurança de se ter um corpo saudável, é aquilo que tira o narrador de Bernhard de seu eixo. Ela desestabiliza, trata-se de uma estrangeira, ela mesma, esse corpo estranho que o torna um

estrangeiro. Segundo Jean-Luc Nancy (2006, p. 11): “O intruso se introduz à força, por surpresa ou por astúcia; em todo caso, sem direito e sem ter sido admitido de antemão. É indispensável que no estrangeiro haja algo de intruso, pois sem ele perde seu direito laboral.”⁷ Esse parece ser um dos motes principais destes dois volumes autobiográficos: o intruso não só mecânico (o pneumoperitônio), o aparelho que lhe introduzia ar nos pulmões, mas também o convívio de toda uma existência com um germe intratável e sua própria condição de estrangeiro exilado em si mesmo (excluído):

Sob a data da instalação do meu pneumoperitônio lia-se *Pneumoper.* — estava feito. Ter um pneumoperitônio era algo extraordinário, muito singular, e era assim que eu me sentia; a quem quisesse saber, eu explicava o que era um pneumoperitônio, como era instalado e que preparativos eram necessários para tanto. Sabia também quais os efeitos e tinha conhecimento dos perigos resultantes. Uma vez injetado, o ar forçou e abriu passagem por todas as partes do meu corpo em que pôde penetrar; por baixo da pele, subiu-me até o pescoço e até abaixo do queixo, achei que ia morrer, sentia-me trapaceado, como uma cobaia na qual um novo engodo estava sendo testado (BERNHARD, 2006, p. 474).

A doença, nesse contexto, também se apresenta como potência, não pelo dito (a doença em si não diz nada), mas pelo desarticular de um mundo saudável, produtivo. A contaminação é parte de um jogo de uma autobiografia que se revela impura, híbrida, que já nasce concebida pelo signo da enfermidade. A respiração falha penetra na escritura, o que nos faz pensar que talvez ela mesma seja responsável pelo fazer poético da repetição, ou um estilo quase asmático, algo muito semelhante ao que Benjamin descreve em relação a Marcel

7 “El intruso se introduce por fuerza, por sorpresa o por astucia; en todo caso, sin derecho y sin haber sido admitido de antemano. Es indispensable que en el extranjero haya algo del intruso, pues sin ello pierde su ajenidad.” (NANCY, 2006, p.11)

Proust: “Sua sintaxe imita o ritmo de suas crises de asfixia. Sua reflexão irônica, filosófica, didática, é sua maneira de recobrar o fôlego quando se liberta do peso de suas reminiscências” (BENJAMIN, 1996c, p. 48).

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

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

Uma das propostas deste texto é a análise de suas memórias pensando-as como um relato descontínuo, acima de tudo, como uma leitura crítica de uma história não-linear, cujas *ruínas* se lançam até o

tempo do *aqui e agora* — uma *agoridade* inundada de história — de modo que Walter Benjamin surge como um imprescindível líquido teórico que banha esta mesma análise. Trata-se aqui de repensar o uso corrente no original em alemão escolhido por Bernhard de *Herkunft*, pela sua forma crítica proposta por Benjamin através do conceito de *Ursprung*.

O *Ursprung* (origem) é, possivelmente, um dos conceitos mais importantes de seu trabalho crítico, ideia central no prefácio epistemológico ou a introdução do livro *Origem do drama trágico* alemão. A origem coloca em cena um ritmo outro: um movimento fora de *chrónos* (anacrônico), que se revela em forma de iluminação cindida. Ela questiona, deste modo, a história em sua forma *aufgehoben*, segundo a dialética de Hegel, (conservada, cancelada) e seu desenvolvimento pelo caminho de *Xpóvoç* (*chrónos*) ou Saturno, o deus da melancolia.

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

Há um quadro de Paul Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimento, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele

irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso (BENJAMIN, 1996d, p. 226).

A *origem* pode ser lida como o momento histórico capturado, um atravessamento da linha da história e sua iluminação. O conceito de origem de Benjamin não deve ser interpretado como o resgate de um momento inicial, saudosista, em seu âmago, de uma história teleológica; ele se opõe não somente ao conceito bíblico de gênese⁸, mas também ao de progresso e desenvolvimento da história linearmente. Ou, revelando a relação com a história, no conhecido “Prefácio epistemológico” em sua *Origem do drama trágico alemão*, Benjamin demonstra seu objetivo filosófico e metodológico:

Origem (Ursprung) - eis o conceito de fenômeno originário transposto do contexto pagão da natureza para os contextos judaicos da história. Agora, nas *Passagens*, empreendo também um estudo da origem. Na verdade, persigo a origem das formas e das transformações das passagens parisienses desde seu surgimento até seu ocaso, e a apreendo nos fatos econômicos. Estes fatos, do ponto de vista da casualidade, ou seja, como causas - ; não seriam fenômenos originários; tornam-se tais apenas quando, em seu próprio desenvolvimento — um termo mais adequado seria desdobramento — fazem surgir a série das formas históricas concretas das passagens, assim como a folha, ao abrir-se, desvenda toda a riqueza do mundo empírico das plantas (BENJAMIN, 2006, p. 504).

O *Ursprung* sofre por sua precariedade, visto que, ao chegar a seu alvo, esvai-se com a perda do pulo, como a rememoração através da repetição. A origem sempre se dilui a cada nova reiteração, o que

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

mostra, também, a impossibilidade de cercá-la. Pensando em sua forma vinculada à história, de acordo com Benjamin, a origem se afasta do que se entende por *Entstehung* (gênese), isso se pensarmos no fato de que ela não pode ser compreendida como o instante em que algo passa do nada à existência, mas como “algo que emerge do devir e desaparecer” (BENJAMIN, 2004, p. 32). Da mesma forma, o pulo às memórias de Thomas Bernhard se revela em sua contingência, em sua deficiência, visto que da memória só temos restos, fragmentos, ficções e ruínas.

Fica sugerido em nossa análise, então, que Bernhard procura através de um *Ur-Sprung* (primevo-pulo), como metodologia de leitura da história, retornar à origem em sua *Origem*, ou à origem da origem em suas memórias, ignorando os ditames progressistas de uma história de eventos lineares. Esta *Origem* bernhardiana é, pois, aberta e descontínua, não se deixa apanhar por nenhuma tentativa de totalidade. É processo intermitente que impede qualquer modelo de fechamento, ou um projeto que, quando ameaça findar, aponta para outra direção, ou seja, para seu começo arqueológico (*arché* ou sua tradução origem). Portanto, o trabalho que nos cabe aqui é arquitetar uma regressão arqueológica, para que surja um campo de forças, em uma batalha, que possa ser constantemente alimentado por essa *arché*, ou como diria Giorgio Agamben (2010, p. 144):

A arqueologia remonta o curso da *história a contrapelo*, assim como a imaginação remonta a biografia individual. Ambos representam uma força regressiva, no entanto, não retrocede, como a neurose traumática, até uma origem que permanece indestrutível, mas, pelo contrário, até ao ponto em que, de acordo com a temporalidade do futuro anterior, a história (individual ou coletiva) se faz pela primeira vez acessível.⁹

9 “La arqueología remonta el curso de la historia a contrapelo, así como la imaginación remonta la biografía individual. Ambas representan una fuerza regresiva que, sin embargo, no retrocede, como la neurosis traumática, hacia una origen que permanece indestructible, sino –por el

O *modus operandi* de Thomas Bernhard e sua leitura anacrônica da origem (nesse agora repleto de passado) — *apocatastásis* histórica¹⁰— segue uma linha no caminho de Walter Benjamin e seu materialista histórico que “faz desse passado uma experiência única” (BENJAMIN, 1996d, p. 231). Ou seja, a leitura benjaminiana da história possibilita entender, situar na história, ou diante de seus dilemas, a escrita de si de Bernhard, como bem se vê em trecho retirado de *Origem*:

O bairro de Scherzhauserfeld era o *defeito* permanente e terrível na beleza da cidade, um *defeito* de que os líderes da municipalidade tinham plena consciência, o conjunto habitacional de Scherzhauserfeld vivia figurando nas colunas dos jornais diários como o *defeito* na beleza de Salzburgo, sob a forma de notícias fosse dos tribunais ou das tentativas de apaziguamento da parte do governo regional. Os habitantes daquele *defeito* na beleza de Salzburgo tinham consciência de que representavam, em seu conjunto, o *defeito* na beleza da cidade [...] e ainda hoje Scherzhauserfeld é essa mácula de Salzburgo[...] (BERNHARD, 2006, p. 26).

A repetição da palavra defeito mostra a insistência numa des-feita no sentido de *des-fazer*, de *des-construir* a mácula, a mancha que era o bairro de Scherzhauserfeld. Este é o lugar dos lugares, lugar de observação psicanalítica de mudança de pontos de vista. Lugar que, segundo o trecho acima citado, é apontado como lugar dos acontecimentos, mas, ao mesmo tempo, como um lugar de silêncio em

contrario— hacia el punto en el cual, según la temporalidad del futuro anterior, la historia (individual o colectiva) se hace por primera vez accesible.” (AGAMBEN, 2010, p. 144)

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

que a fala se revela como espaço anacrônico dela mesma, ou como diria Pierre Fédida, em *Nome, figura e memória*:

Diríamos então que se constitui, diretamente no texto do *Timeu*, um lugar dos lugares, um lugar que se torna possíveis os movimentos temporais dos discursos (menos encaixados do que parece!), em suma, um lugar que, em *negativo*, separa o *mítico* do *lógico*. Esse lugar dos lugares — *chôra* — separa e faz coexistir duas memórias, duas escrituras exclusivamente na *situação* da fala. Essa fala emana da infância como se estivesse tão intensamente presente e o que ela enuncia — para alguém — é a existência da memória imemorial da Cidade, salva e conservada num outro lugar graças à arte das inscrições aprendidas, de certa forma, do próprio *logos* (FÉDIDA, 1991, p. 132).

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

Bernhard busca repetir, uma e outras vezes, e com isso impede a interrupção do relato. Onde deveria ser o fim, impõe a apresentação de um novo começo (aberto, livre). Assim a história pode ser lida através de imagens e se repetir sempre cruzada pelas diferenças. Essa *Origem* pode ser entendida muito mais como *Ursprung*, explosão de constelações da história no tempo de aqui e agora, do que *Herkunft*

[descendência], ou *Beginn* (começo). Seu relato se revela como uma tentativa extemporânea de trazer imagens ao presente da escritura, passando por uma história inquieta e em ruínas, a ser lida criticamente no tempo de agora. É uma proposta de fuga ao tempo cronológico dos eventos. De acordo com Patrícia Dávalos, existe uma escolha linguística consciente de Bernhard que assegura a força dessas imagens dialéticas no momento presente, imagens de seus perceptos e afectos¹¹:

Essa continuidade e presença do passado no momento presente é visível também no uso constante de fórmulas como “ainda hoje” (*noch heute*), “até hoje” (*bis heute*), além do emprego de vários verbos de sentidos, os quais asseguram a força e vivacidade na lembrança das experiências vividas, as quais por sua importância impregnaram mesmo sentidos como audição e olfato, a tornar o passado sempre presente: quando passa pela rua Fanny-von Lehnert vê os mortos e ouve a voz desesperada dos parentes, sente o odor de carne humana [...] e ouve ainda o estalar dos canhões de bordo de aviões ingleses e vê ainda os mortos vitimados por tais tiros. [...] Se em Proust, para citar o exemplo clássico de junção sentido-memória, o processo de lembrança é acionado por um sabor, o biscoito *madeleine* molhado no chá o transporta à infância, em Bernhard o lugar da infância desencadeia uma lembrança tão poderosa que mobiliza seus sentidos: olfato, visão e audição não desencadeiam a memória, mas são mobilizados por esta. A associação com os sentidos auxilia ainda a intensificar a sensação da continuidade entre passado e presente, ou a mostrar a presença constante desse passado a todo momento na vida do autor [...] (DÁVALOS, 2009, p. 58).

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

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

O objetivo da arte, com os meios do material, é arrancar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, arrancar o afecto das afecções, como passagem de um estado a um outro. Extrair um bloco de sensações, um puro ser de sensações (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 217).

O texto bernhardiano apresenta uma origem e uma infância que não cessaram de acontecer, continuam sendo devires. E esse devir-criança¹² pode ser pensado como o movimento de desterritorialização absoluta (repetida e constante metamorfose): “Não, uma criança para ser saudável, precisa ser curiosa e é necessário dar livre curso a essa curiosidade” (BERNHARD, 2006, p. 44). Tomar o devir-criança como ponto de partida significa deixar de pensar o processo de mudança temporal através das formas que dele resultam, ou seja, o andamento através do resultado, a circulação através do estático, a produção através do produto. Esta fuga do tempo cronológico dos eventos, em que o devir-criança busca o próprio processo deste mesmo devir, parece justificar a busca pela origem. A partir desta esfera as crianças entram em um universo, delineando-o através de perguntas, passando por suas margens, recebendo estímulos e interagindo com o invisível, o inaudito, o impalatável, o imperceptível. Atribuem, assim, significação às coisas, desautomatizam o uso comum dos objetos, exercem, sem assim o saber, o papel daquele que cria. Ao entrar no mundo de significantes, entra-se na história, entra-se nesse *experimentum linguae*, visto que na linguagem ainda é possível fazer uma *experiência*.

12 A história não surge somente como um modo de experiência, mas se revela também como uma série de condições de experimentar essa mesma experiência. Nela estão as condições e os resultados: o evento mesmo, a criação, o que Friedrich Nietzsche denominava de extemporâneo. Se de um lado encontramos o contínuo: a história, chrónos, os paradoxos e as maiorias, surge em outra via o descontínuo: o devir, aión, as linhas de fuga e as minorias. O devir é sempre minoritário. Um événement (acontecimento) cruza a história, a desmonta, a recria, faz explodir uma origem outra (cf.: DELEUZE; GUATTARI, 1995).

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

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

A causa é o resgate das memórias narrado no tempo do internato, de 1943 até 1946. De lá, são vistas as variações do cenário da escola de orientação nacional-socialista até a virada para a orientação católica. Inicialmente, temos a impressão de um narrador em terceira pessoa: “aquele que cresceu ali [...]” (BERNHARD, 2006, p. 120), para logo

depois vemos o mesmo narrador assumir a posição de primeira pessoa: “não tivesse eu sido capaz de deixar pra trás aquela cidade [...]” (BERNHARD, 2006, p. 121). A história é contada, assim, por um eu-narrador que narra em sequência cronológica. Esse foco narrativo em primeira pessoa pode ser observado em todos os cinco volumes de *Origem*.

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

Duas mil pessoas por ano tentam pôr fim à própria vida na província de Salzburgo, um décimo dessas tentativas de suicídio termina em morte. Salzburgo detém, assim, o recorde austríaco, num país que, justamente com Hungria e Suécia, apresenta as mais altas taxas de suicídio (BERNHARD, 2006, p. 117).

O tempo do narrado aponta para o período da dominação nazista na Europa: “entre o outono de 43 [...] e o outono de 44” (BERNHARD, 2006, p. 127). Essa escolha consciente do narrador possibilita mostrar que os restos do nacional-socialismo ainda se encontram presentes na base da sociedade austríaca. Essas altas taxas de suicídio informadas no trecho de jornal, podemos deduzir, estão estritamente ligadas ao que se seguiu à Segunda Guerra. Esse recurso de disparidade temporal é característica de todos os cinco volumes autobiográficos.

Esse ciclo apresenta inteiramente para a literatura dos anos setenta características que são próprias da redescoberta de um *eu* que se legitima unicamente através da linguagem e na história. No primeiro volume publicado, *A causa*, esse mesmo *eu* se desloca para o período da Segunda Guerra, na cidade de Salzburgo. Ela se incorpora metaforicamente a esse *eu*, de modo que a cidade mesma devém uma personagem, destruída e miserável (pós-guerra), ao lado da personagem da criança chamada Bernhard e sua alma também destroçada. E se há descrição desse dismantelamento da cidade, também há coincidência com o desarranjo do *Geist* (espírito, intelecto) de Bernhard:

No caminho para a Gastättengasse, na calçada defronte à Bürgerspitalkirche, eu pisara num objeto macio; ao olhar para ele, acreditei tratar-se da mão de uma boneca, e também meus colegas de internato acreditaram tratar-se da mão de uma boneca, mas era a mão decepada de uma criança. Foi somente a partir da visão daquela mão de criança que o primeiro bombardeio dos aviões americanos sobre minha cidade natal transformou-se, de uma *sensação* capaz de deixar em agitação febril o garoto que eu era, numa *violência aterradora*, numa catástrofe (BERNHARD, 2006, pp. 138-139).

Em outro momento:

[...] ao intentar por escrito esta indicação de uma causa, que a cidade que impregnou todo o seu ser e definiu seu intelecto sempre foi, sobretudo na infância e na adolescência, no período de duas décadas sem que nela viveu e exercitou o desespero como amadurecimento, uma cidade a lhe ferir a mente e a alma (BERNHARD, 2006, p. 120).

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

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

Salzburgo é o palco deste *theatrum mundi*, do grande teatro do mundo banhado pela tradição barroca¹³, ou seja, ela é permeada pela música, pelo exagero, mas também pela dança da morte e a ruína. Esse é um dos fios da escritura bernhardiana: “[...] nenhum autor se encaixa melhor na metáfora das formas hipertrofiadas do Barroco do que Thomas Bernhard, tudo para ele pode se tornar *máscara*, encenação ou papel [...]” (HÖLLER, 1994, p. 99, grifo meu).¹⁴ Ou seja, atuação, apresentação no lugar de representação. Até porque: “A representação é, antes, careta, gramatical demais, tantas vezes refém do pensamento autorizado, do pensamento que não machuca ninguém. Não. A representação nada pode em relação à escrita” (LINS, 201, p. 24).

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

A razão já me proibiu há muito tempo de dizer e escrever a verdade, porque fazê-lo é apenas dizer e escrever uma

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

14 „[...] kein anderer Autor, bei dem die Theatermetaphorik derart barockhypetrophe Formen angenommen hätte wie bei Bernhard. Alles kann für ihn zu Maske, Rolle oder Schauspiel werden [...]“ (HÖLLER, 1994, p. 99).

mentira, mas, para mim, escrever é necessidade vital, e, é por isso mesmo, por esse motivo, que escrevo, ainda que tudo que escreva nada mais seja do que mentira que, por meu intermédio, é transmitida como verdade (BERNHARD, 2006, pp. 144-145).

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

[...] se o homem tem um destino, esse será mais o de escapar ao rosto, desfazer o rosto e as rostificações, tornar-se imperceptível, tornar-se clandestino, não por um retorno à animalidade, nem mesmo pelos retornos à cabeça, mas por devires-animais muito espirituais e muito especiais, por estranhos devires que certamente ultrapassarão o muro e sairão dos buracos negros [...] (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 36).

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

Eles, os habitantes da antecâmara do inferno que era o próprio inferno, eram sempre privados de toda e qualquer possibilidade, era da sua natureza não ter possibilidade alguma além da própria ruína. Tinham sim, duas possibilidades de pôr fim a sua existência, e nenhuma outra escolha: ou se matavam num determinado momento, deitavam-se na sua cama para morrer. A vontade de viver ou de existir — também ela ostentada aqui e ali de forma grotesca em Scherzhauserfeld — só tornava as condições ainda mais terríveis naquela antecâmara do inferno que era o próprio inferno (BERNHARD, 2006, p. 251).

Indissociáveis, são, pois, esses elementos: a ruína (o bairro ou a antecâmara do inferno) e o Barroco, visto que o Barroco ofereceu, através de suas reflexões acerca da transitoriedade da vida, elementos favoráveis para o desenvolvimento do culto à alegoria e seu relacionamento com o fragmento, ruína e morte. Desta forma, é possível ler a autobiografia de Bernhard como uma alegoria das ruínas, de uma história que aparece em forma de natureza decadente, povoada, repleta de personagens saturninos. Scherzhauserfeld sugere uma leitura da imagem de Walter Benjamin da ruína, porque a cidade é a sobrevivência da história que passou tentando resistir na Modernidade, desse modo, também revelando sua fragilidade. Segundo Susan Buck-Morss, acerca das passagens de Benjamin: “De modo geral, através de todo o material do *Passagen-Werk*, a imagem da ‘ruína’, como emblema não só da fragilidade e transitoriedade da cultura capitalista, mas também de sua destrutibilidade” (BUCK-MORSS, 2002, p. 350).

São nas ruínas que se dá a mimese da morte. A história concebida como ruínas, para Benjamin, encontra seu lugar na Modernidade através do esfacelamento da *Erfahrung* — experiência coletiva — em detrimento da *Erlebnis* — experiência individual. Fragmenta-se a experiência coletiva e em seu lugar entra a individual. Essa é mais uma característica do indivíduo moderno e solitário, representado através do herói do romance moderno. A simples existência em uma cidade é suficiente para afirmar a perda da experiência, seu esfacelamento e fragmentação. A arte barroca, alegórica por excelência, capta os animais e seres saturninos, e com eles deturpa os objetos de sua significação original, tornando-os melancólicos. O *anjo* de Dürer, por exemplo, tem a marca da melancolia, estado de alma atribuído a Saturno. O anjo é

desvirtuado de sua significação divina e celestial e levado ao tédio do acidioso. No exercício da arte, a espera pela inspiração pode traduzir-se num tédio melancólico. Em *Origem do drama trágico alemão*, Walter Benjamin escreve:

As alegorias envelhecem porque da sua essência faz parte o desconcertante. Se um objecto, sob o olhar da melancolia, se torna alegórico, se ela lhe sorve a vida e ele continua a existir como objecto morto, mas seguro para toda a eternidade, ele fica a mercê do artista e do seu capricho (BENJAMIN, 2004, p. 199).

O melancólico brinca e se diverte com as alegorias. É esse sádico jogo alegórico que o conforta. São as sobrevivências na história (*Nachleben*¹⁵) que carregam essa energia, essa potência da ruína (cf.: BUCK-MORSS, 2002, p. 201), ou o que insiste em ser no tempo de aqui e agora:

As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas (...) o olhar saturnino daquela geração reconheceu os sinais da história. Nos seus monumentos, nas ruínas, escondem-se, segundo Agrippa Von Nettesheim, os animais saturninos. (...) O que jaz em ruínas, o fragmento altamente significativo, a ruína: é esta a mais nobre matéria da criação barroca. O que é comum às obras desse período é acumular incessantemente fragmentos, sem um objectivo preciso, e, na expectativa de um milagre, tomar os estereótipos por uma potenciação da criatividade. Os literatos do Barroco devem ter entendido assim, como um milagre, a obra de arte (BENJAMIN, 2004, p. 199).

15 A memória apaga a grande diferença entre o passado e o presente. Aby Warburg mostra que o símbolo, de alguma forma, dissolve a tensão entre passado e futuro, destruindo o continuum da história, ou seja, esse símbolo transeunte é o que Warburg chama de *Nachleben* (sobrevivência). Ao investigar a recorrência de antigas formas de movimento expressivo nos quadros de Botticelli, de gestos dotados de um pathos que se refere a uma linguagem mímica cuja migração histórica e geográfica é possível acompanhar, Warburg começa a ver a história da arte em termos de uma memória errática de imagens que regressam constantemente como sintomas (vai-e-vens) e a *Nachleben* da Antiguidade como objeto central do seu programa historiográfico. (cf.: WARBURG, 2002)

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

Mas na imagem do fóssil, Benjamin também captura o processo de decadência natural que indica a sobrevivência da história passada dentro do presente, expressando com clareza palpável que o fetiche desfeito fica tão vazio de vida que só o traço da concha material permanece (BUCK-MORSS, 2002, p. 201).

Em seguida, analisa a caveira como contemplação barroca, “imagem da vaidade da existência humana e a transitoriedade do poder terreno” (BUCK-MORSS, 2002, p. 202). A caveira representa uma das imagens fundamentais de Benjamin, pois carrega toda carga simbólica da modernidade, ao mostrar que tudo é efêmero. Daí resulta sua forte ligação com a história, pois “Na alegoria, a história aparece como natureza em decadência ou ruína [...]” (BUCK-MORSS, 2002, p. 209).

A repetição é uma das responsáveis pela encenação teatral, *performance* que revela a língua, ela mesma, como uma ruína em decomposição: “Há, portanto, na repetição, ao mesmo tempo, todo o jogo místico da perdição e da salvação, todo jogo teatral, todo o jogo teatral da morte e da vida, todo jogo positivo da doença e da saúde” (DELEUZE, 2006, p. 25). Como a capacidade de nomeação é profundamente afetada, ela destrói, desta forma, a relação entre as palavras e as coisas. E se essa politização da arte é a resposta de Bernhard à fascista estetização da política, é porque a encenação, através do exagero, se mostra, sobretudo, politicamente:

Conhecemos as vigorosas expressões de Walter Benjamin: à estetização (fascista) da política, é preciso opor a politização (revolucionária) da arte. Brecht vai mais longe à medida que associa o pensamento teórico a uma experimentação efetiva, a uma invenção artística. Partilha, entretanto, da convicção de um elo singular entre teatralidade e política (BADIOU, 2007, pp. 69-70).

A importância do teatro como máquina de guerra foi percebida rapidamente por Brecht como uma forma de propor meditação. A ele não interessavam soluções imediatas para os totalitarismos, e Brecht clamava por uma arte que fosse, sobretudo, reflexiva. Além disso, ele se perguntava: “qual é a teatralidade da política, qual é na produção da consciência política o lugar da representação, da encenação. Quais são as figuras manifestas da política?” (BADIOU, 2007, p. 69)

A primeira impressão do narrador de Bernhard acerca do teatro é descrita no volume *Uma criança*, momento em que a personagem Bernhard, embora muito jovem, confronta-se pela primeira vez com a estética arrebatadora do culto religioso, aí com todos seus elementos católicos envolvidos. Toda a ritualística não podia deixar de impressioná-lo: “Minha primeira ida ao teatro foi minha primeira ida à igreja, em Seekirchen, onde assisti à missa pela primeira vez. [...] Adorava as vozes abafadas, o passo solene apropriado à tragédia” (BERNHARD, 2006, p. 62). O que acontece depois, a virada da tragédia teatral para outro espetáculo do horror, quase ao final deste relato, entra outro a guerra. “O espetáculo da guerra já não me agradava” (BERNHARD, 2006, p. 112).

Thomas Bernhard viveu a época de experiência destrutiva em meio à cidade de Salzburgo, a cidade cultural barroca por excelência. Apesar de relatar a destruição da cidade, parece que o que lhe importa,

realmente, são as pessoas destruídas (arruinadas) *innerlich* (interiormente):

Toda aquela pálida e faminta comunidade de moribundos não conversavam senão sobre a morte, todos discutindo com grande insistência os pavores conhecidos ou vividos na guerra, as milhares de notícias fúnebres provenientes da Alemanha e de toda a Europa; enquanto estavam sentados ali, na escuridão reinante naqueles tuneis, propagavam sem cerimônia a derrota da Alemanha e uma situação presente que evoluía cada vez mais rumo à suprema catástrofe mundial, só paravam de falar quando vencidos pela exaustão absoluta (BERNHARD, 2006, pp. 142-143).

A guerra total não é apenas consequência da destruição da cidade, mas inclui também o massacre vivido pela população sob o regime nacional-socialista, seguido posteriormente pela influência do catolicismo. O trauma de sua *Heimat* (pátria) associado à destruição em massa que passava diante dos seus olhos na infância e adolescência contribuiu para aumentar o ódio por uma comunidade, ou melhor, por uma massa homogênea que não se rebelou contra o forjamento do mito ariano.

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

Durante o domínio nazista, Wolfsegg foi um reduto do nacional-socialismo e ao mesmo tempo um reduto do catolicismo. Ali os arcebispos e os gauleiter se alternavam nos

fins de semana, faziam fila para entrar. Nessa época minha mãe dava as cartas, mais os caçadores, que até hoje não são mais que nazistas, tal como minha mãe, *no fundo de seu coração*, até hoje nada mais é que uma nacional socialista, na santa paz de sua hipocrisia católica (BERNHARD, 2000, p. 145).

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

Franz-Josef Murau recebe a informação de que se tornou o herdeiro principal da odiada propriedade de Wolfsegg, ou a representação de tudo aquilo de que ele se quis libertar ao abandonar a Áustria¹⁶ Neste momento, configura-se, mais uma vez, a questão da origem para Bernhard (dos escritos autobiográficos e ficcionais memorizados), que se volta antes para um trato crítico com a história do que mero acerto de contas com um passado e seu suposto complexo de origem, pensado no tempo de aqui e agora. Ao discorrer sobre o Estado da Áustria, o narrador Murau deixa claro que a podridão política ainda se estende:

Tivemos nas últimas décadas tantos ministros sórdidos, inescrupulosos negociatas, que permaneceram em suas cadeiras de ministros o tempo bastante para impor e levar a efeito a destruição e a aniquilação de nossas paisagens e nossas cidades [...] Mas num país em que há décadas a sordidez e o mau gosto imperam com toda a contumácia, não é de espantar que tenhamos agora um tal resultado

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

acachapante em todos os campos. Isso porque, ao mesmo tempo que essas pessoas destruíram e arruinaram e praticamente extinguiram a paisagem e as cidades quando detentores do poder, destruíram também a alma desse povo [...] A alma dos meus conterrâneos está arruinada [...] (BERNHARD, 2000, p. 87).

Enquanto o processo de desintegração e apagamento (extinção) é um passo inevitável nos romances e nas peças de Bernhard, este, nos textos autobiográficos que assina, luta contra esse curso destrutivo da vida de uma outra forma. Primeiro pela decisão consciente do narrador de abandonar a escola, segundo pela escolha de uma forma alternativa de educação através da experiência, com o que ele aponta, assim, para uma educação não fascista, o que nos leva a crer que essa *Origem* bernhardiana é, indiscutivelmente, resistência política, politização da estética. Ele faz, assim, as vezes do materialista histórico de Walter Benjamin, sua tarefa é fazer “desse passado uma experiência única” (BENJAMIN, 1996d, p. 231).

Referências

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

_____. *Signatura rerum: Sobre el método*. Tradução de Flavia Costa e Mercedes Ruvitoso. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010.

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

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas Vol 1. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996a.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas Vol 1. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996b.

_____. A imagem de Proust. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas Vol 1. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996c.

_____. Sobre o conceito de história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas Vol 1. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996d.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

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

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

_____. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: O ensaio sobre a arte de Walter Benjamin reconsiderado. Tradução de Rafael Lopes Azize. *Travessia 33*. Revista de Literatura da Pós-Graduação, EDUFSC, 1995.

_____. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Tradução de Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte / Chapecó: Editora UFMG / Argos, 2002.

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

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

_____. “Ano Zero” — Rostidade”. In: _____. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 3. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

_____. *Diferença e Repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Tradução para o espanhol: Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.

_____. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

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

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

_____. *A coragem da verdade*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

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

HÖLLER, Hans. *Thomas Bernhard*. Hamburgo: Rowohlt Taschenbuch, 1994.

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

MITTERMAYER, Manfred. *Thomas Bernhard*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2006.

NANCY, Jean-Luc. *El intruso*. Tradução de Margarita Martínez. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral: uma polêmica*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WARBURG, Aby. *Gesammelte Schriften II-I. Der Bilderatlas Mnemosyne* (editado por Martin Warnke e Claudia Brink). 2. ed. Berlim: Akademie Verlag, 2002.

Recebido 05/07/2015. Aprovado em 01/10/2015.