

(Im) possibilidade de autocrítica: autobiografia e romance de Thomas Bernhard

Mestranda Patricia Miranda Dávalos¹ (USP)

Resumo:

A obra de Thomas Bernhard possui unidade temática e estilística, característica acentuada após a publicação de sua autobiografia, quando suas narrativas passam a seguir o modelo do gênero. Comparando-se o volume autobiográfico A Causa (1975), e Extinção (1986), autobiografia fictícia do personagem Murau, procura-se destacar como, apesar de as semelhanças serem mais evidentes, é possível identificar especificidades no modo como os textos são estruturados. A principal diferença, a embasar tal hipótese, seria que no romance o narrador estaria apto à autocrítica, incluindo em seu relato pistas para identificação de estratégias narrativas tendenciosas, enquanto o Bernhard autobiógrafo seria incapaz do mesmo. Se no romance isso é denunciado, cabe analisar como a distância da matéria possibilitada pela ficção, e a proximidade na autobiografia, contribuem para a escolha dos recursos empregados na construção textual.

Palavras-chave: Thomas Bernhard, autobiografia, autobiografia ficcional

Introdução

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 destacar suas diferenças, a fim de evitar o julgamento consagrado de que sua autobiografia seria tão ficcional quanto seus romances são autobiográficos (cf. Marquardt, p.176). Por meio da comparação de *A Causa – Uma Indicação* (*Die Ursache – Eine Andeutung*), primeiro escrito autobiográfico do autor, com *Extinção – Uma Derrocada* (*Auslöschung – Ein Zerfall*)², de 1986, romance que se pretende a autobiografia do personagem Franz-Josef Murau, procuro enfatizar as especificidades de cada obra, não tanto no tocante à temática, mas ao estilo e estrutura de ambas.

O título deste trabalho já aponta o resultado que objetivo alcançar com a comparação: 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 intenção, por um lado, de buscar aprovação do público e evitar exposição demasiada no texto factual, enquanto na ficção haveria denúncia e autocrítica, faz com que os textos, embora se orientem pelo mesmo modelo de gênero, o autobiográfico, se estruturem de formas diferentes. Vale ainda lembrar que há uma grande discussão sobre o que distingue, estruturalmente, um gênero factual de um ficcional, uma autobiografia de um romance, no caso. Alguns autores não admitem a existência de elementos próprios para cada gênero. Lejeune, por exemplo, acredita que o fator a tornar um texto autobiográfico está no pacto estabelecido com o leitor, o qual se dá especialmente por elementos paratextuais, como indicação de gênero na capa ou um texto do editor na orelha do livro. No entanto, Gérard Genette em seu *Fiction et Diction* admite a possibilidade, embora este não seja o fator decisivo para diferenciação, de elementos na construção textual específicos para os diferentes gêneros³. Nessa afirmação baseio minha comparação, lembrando: os resultados obtidos não são válidos para o gênero autobiográfico, apenas para o modo como Bernhard o concebe.

A seguir, apresento uma análise das características – pertinentes para a exposição – de *A Causa* e *Extinção*, para posteriormente passar ao confronto das duas e às conclusões daí extraídas.

1 A Causa: estratégias de persuasão do leitor

A *Causa* é o primeiro de cinco volumes autobiográficos publicados pelo autor entre 1975 e 1982, no qual narra o período passado num internato em Salzburg, aonde chegou com cerca de treze anos. O livro é dividido em duas partes intituladas de acordo com o nome do diretor da instituição na época narrada: na primeira parte, “Grünkranz”, narra a permanência no internato durante o período nacional-socialista, enquanto na segunda parte, “Onkel Franz”, conta a estadia no mesmo local, transformado em instituição católica no pós-guerra.

O livro foi publicado em 1975, período em que o autor já gozava de fama entre o público e a crítica e já havia consolidado sua reputação de provocador, crítico implacável da Áustria e dos austríacos. Numa entrevista de 1978 (cf. HOELL, 2000, p.111), ao comentar o empreendimento autobiográfico, afirmara que sua literatura ficaria mais ou menos “no ar” se não dissesse claramente de onde vinha tudo aquilo – e com razão reconhece a necessidade de justificativa, pois o público ficava continuamente perplexo diante de um indivíduo tão polêmico. Contudo, a resposta à questão de ser o que foi, um provocador, é ela mesma uma provocação: tudo vem da cidade Salzburg, na qual frequentou o internato, onde diz ter passado 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. Em seu famoso “O pacto autobiográfico”, Lejeune afirma que a partir do momento em que tal pacto é estabelecido em um texto, ele determina o comportamento do leitor, o qual passa a se comportar como um “cão farejador” (*limier*), atrás de quebras de contrato (LEJEUNE, p.26). Considere-se tal comportamento como ingênuo ou não, o fato é que o texto de Bernhard não se furta a essa exigência: sua construção, como será demonstrado, procura convencer o leitor da veracidade do exposto, busca o reconhecimento da experiência narrada, vivida pela criança, para compreensão das atitudes do adulto. Isso se dá, primeiramente, pelo modo como estrutura seu texto em torno de um conceito particular de vítima – a palavra *Opfer* é uma constante no livro –, com o qual se identifica: ele seria um estudante potencialmente suicida oprimido por um sistema educacional rígido, uma vítima civil dos bombardeios e fome durante a Segunda Guerra e por fim, seria um dos excluídos da sociedade. A imagem que Bernhard apresenta de si na autobiografia é irrepreensível: enquanto adulto é um *outsider*, uma espécie de consciência da sociedade, lembrando o que os outros preferem esquecer; enquanto criança é uma vítima marginalizada. Se a condição marginalizada da criança continua no caso do adulto, isso se deve ao fato de a sociedade, na visão do autor, permanecer inalterada. A divisão do livro em duas partes, uma narrando o período nacional-socialista, e outra o democrático, faz parte da provocação, pois o internato – e neste livro o sistema educacional encarna o modelo social – nazista ou católico, continua igual, como o autor resume de modo exemplar: “a diferença, para mim, de início, estava apenas na troca do retrato de Hitler pela cruz católica” (p.180)⁴.

A continuidade entre época narrada e momento da narração, a justificar o fato de a criança excluída tornar-se o adulto excluído, é perceptível ainda no contrato, ou melhor, na quebra do contrato estabelecido com o leitor: o de, ao longo da narrativa, manter-se fiel aos sentimentos e impressões da época narrada. Tal é diversas vezes afirmado e logo em seguida ignorado, como nota-se no movimento, às vezes irritante, de após apresentar uma impressão da criança, afirmar ser isso o que o adulto pensa ou constatou ser verdade, “o que *hoje vejo e não apenas sinto instintivamente* como no passado” (p.151)⁵. A voz do adulto é constantemente perceptível, bem como as pontes relacionando fatos passados com o momento presente. Enquanto na maioria das autobiografias de autores que viveram sob o nacional-socialismo há uma tensão entre o eu-narrado e o eu-narrador, no caso de Bernhard essa tensão não existe, foi substituída pela tensão eu-mundo, 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 indicar distância, tensão com a matéria. Mesmo esporádico – res-

tringe-se a algumas passagens da primeira parte do livro, sendo inexistente na segunda –, o uso da terceira pessoa no texto merece ser analisado, pois é feito nos raros casos em que o autor vê necessidade de marcar distância da criança que fora. Isso acontece, por exemplo, em alguns momentos em que fala do avô, seu grande mentor intelectual, quem o criou de fato e justamente quem o enviou ao odiado internato em Salzburg para frequentar o ginásio: “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 Schranngasse”(p.131)⁶. O retorno da primeira pessoa ao fim da citação, é uma forma de solidariedade e aprovação à figura estimada. Aliás, em *A Causa*, 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, *Uma Criança*, de 1982, Bernhard é capaz de abordar sua relação com a mãe de forma mais direta, quando descobrimos tratar-se de mãe solteira que teve dificuldades em aceitar seu bebê. Eva Marquardt (1990, p.135) observa muito bem que a palavra a abrir o ciclo autobiográfico do autor é “*die Stadt*”, enquanto a maioria das autobiografias iniciam-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, hipótese que não será discutida aqui. De qualquer modo, os ataques feitos à família no livro são bem abstratos, na forma de acusação aos “genitores”, um termo bastante genérico, o qual pode até trazer dúvidas ao leitor de se os genitores do autor estão incluídos na queixa.

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 “nós sabemos”, “nós vimos”, aliadas a afirmações com o intuito de comprovar o caráter factual do exposto: ele viu o que narra (p.18, 19, 27, 29, 57), os cemitérios da cidade estão cheios de provas do que diz (p.21), cita diversas referências espaciais para os acontecimentos, sabe o que sabe por experiência, logo, quem diz algo diferente, segundo Bernhard, só pode estar mentindo (p.101). Antecipando-se às críticas, defende-se: não deve ter medo de expor os fatos, mesmo sabendo que quem o faz é taxado de louco e que é doloroso tratar do assunto (p.20, 23, 24 e 103).

Contudo, o autor não se limita ao uso retórico do “nós”, 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. Naturalmente o recurso acarreta novamente maior 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 (p.206), teórico do gênero, para o autor de uma autobiografia há as possibilidades 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 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 da Segunda Guerra – e esse posicionamento ao lado do público é inédito na ficção.

O colocar-se ao lado do leitor, no entanto, não muda o fato de que se trata de um texto subjetivo, unilateral, fechado a vozes divergentes da do autor, o que se reflete na ausência de diálogos, ou inserção de outras falas por meio de discurso direto ou indireto, inexistentes nessa obra: temos somente a voz do próprio Bernhard. Há apenas uma exceção: trechos dos *Ensaio*s de Montaigne, e o modo como essas citações são incorporadas ao texto é notável, pois são sempre apresentadas de forma direta, não parafraseada, mas sem aspas ou itálico, causando por vezes dificuldade em distin-

guir o autor da frase. Vemos isso no seguinte exemplo, no qual a citação aparece após a constatação de que todas as pessoas próximas ao autor estão nos cemitérios da cidade, o que o deprime: “(...) não trazem senão lembrança insuportável, fadada a me debilitar e 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 no curso já tomado, como diz Montaigne” (p.200)⁷. A última frase é certamente de Montaigne, mas e a anterior? É de Bernhard ou do autor dos *Ensaaios*? As duas respostas são plausíveis. Além disso, tudo é apresentado no modo indicativo – em alemão, se houvesse o desejo de marcar inserção não ambígua da voz alheia, poder-se-ia fazer uso de um tempo verbal específico, o *Konjunktiv I*. Bernhard não utiliza tal expediente, incorpora as palavras de Montaigne, todas se referindo ao caráter de uma autobiografia – há outras duas nas páginas 195 e 207 –, como se fossem suas. Ao fazer isso o autor mostra com quem quer ser identificado e justifica a forma adotada em seu escrito, cujo modelo seria Montaigne, apresentado pelo autor como gênio excluído de sua sociedade, o que lhe causa dor, mas não o impede de escrever, situação semelhante à que o austríaco reclama para si.

2 Extinção: estratégias de desmascaramento do narrador

Extinção – Uma Derrocada, de 1986, é o último romance de Bernhard e apresenta-se como a autobiografia do personagem Franz-Josef Murau, intelectual austríaco auto-exilado em Roma para fugir de suas origens odiadas. O livro também é dividido em duas partes: na primeira, “O Telegrama”, narra 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 parte, “O testamento”, a qual também engloba cerca de um dia, o personagem toma parte no enterro dos familiares. Esses dois dias que constituem a ação principal são narrados de forma estritamente cronológica, 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 construção do livro é bastante complexa se comparada à da autobiografia do próprio Bernhard: trata-se de um texto com vários níveis e narrativas encaixadas, o que mostra como a ficção aparece ao autor como local de experimentação, ao contrário da autobiografia. Uma vez que o intuito aqui é comentar o caráter de denúncia e autocritica presentes na obra, esses aspectos não serão discutidos, sendo relevante para esta exposição apenas destacar uma das molduras do texto, a saber, uma inserção anônima de uma instância narrativa provavelmente fora do universo ficcional do personagem, que abre o texto com a frase “escreve Franz-Josef Murau” (p.7) e reaparece apenas nas últimas linhas do livro para fechá-lo da seguinte forma: “escreve Murau (nascido em 1934 em Wolfsegg, morto em 1983 em Roma)” (p.476)⁸. A função principal dessa moldura estranha seria indicar ao leitor o caráter de obra póstuma de *Extinção*, ou seja, informar a morte do narrador – essa moldura seria a única solução plausível num texto em primeira pessoa apresentado como um relato escrito –, morte essa necessária, pois se liga ao projeto de antiautobiografia em torno do qual o texto é construído.

A antiautobiografia é apresentada como projeto do tio do personagem, Georg, seu mentor intelectual, morto antes do término da obra, a qual Murau se vê na obrigação de dar continuidade. O objetivo desse texto, cujo título é “Extinção”, é justamente extinguir tudo o que nele estiver escrito, ou seja, todo um complexo de origem odiado, bem como a si mesmo – a autobiografia é a escrita de si, não é diferente no caso de Murau, o qual é o centro de seu texto. Ao longo do relato o personagem deixa claro ao leitor: por mais que abomine Wolfsegg e tudo a ela relacionado, não consegue livrar-se de sua influência, tendo de travar uma luta diária contra essa origem odiada, contra o que chama de essência austríaca “católico-nacional-socialista” - par de adjetivos a caracterizar negativamente Áustria e austríacos em toda a obra de Bernhard. Ao longo do livro há várias extinções, nenhuma limitada ao plano simbólico: primeiro a morte dos pais e do irmão, depois a doação da

propriedade Wolfsegg, ex-reduto nazista, à comunidade judaica de Viena, o que acarreta na destruição das duas irmãs de Murau, as quais ficam desamparadas, por fim, a própria extinção do protagonista por meio de sua morte.

O narrador-personagem não se limita a confessar sua luta contínua contra o traço indesejado, ele ainda constrói seu relato com elementos de autocritica, auto-ironia, enfim, elementos pelos quais o leitor, por trás de um texto apresentado como crítica feroz, pode reconhecer as falhas do personagem, as estratégias usadas para manipular sua matéria. Aliás, um dos requisitos para se iniciar a autobiografia como Murau a concebe, é a idade certa: após os quarenta, quando não se teme a exposição das próprias fraquezas ou ser taxado de louco. Cito como exemplo de confissão de fraquezas de caráter um episódio a ocupar 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. 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: há fotos melhores da família, há centenas de fotos que destruiu e jogou fora, mas guardou justamente aquelas por mostrarem seus familiares como os queria ver, ou seja, risíveis. Por fim admite; “Ao conservar essas fotos dos meus (...) eu por assim documento minha sordidez, meu descaro, minha falta de caráter”(p.183)⁹, seria, ainda segundo Murau, típico de um indivíduo fraco insultar pessoas de dez centímetros que não podem retrucar. 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.

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 com salsicha, ignorando o pobre Murau: “De fato sou capaz de uma tal mesquinha, de uma tal falsidade”(p.348)¹⁰. 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.

Outro recurso que pode ser interpretado como denúncia do elemento a ser criticado no caráter do personagem é o uso da primeira pessoa do plural. Ao longo do texto, 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 e Wolfsegg, com tudo o que esta simboliza, é um indício disso: passa a falar dos **nostros** empregados (p.335), do **nosso** dinheiro (p.390), das **nostras** minas (p.232), das pessoas que dependem de **nós** (242). O **nós** opõe ainda ele e sua família ao cunhado, o qual, apesar de ser descrito como estúpido, é sentido como uma figura masculina a ameaçar a autoridade do novo herdeiro, de modo que este tenta sempre excluí-lo da ação, “*meu cunhado não serve para nós*” (p.310)¹¹, como fala às irmãs. Murau assume, enfim, o papel que caberia ao pai, o dono de tudo, o patrão. 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.

É necessário ainda observar a poética segundo a qual esta antiautobiografia é escrita: *Übertreibungskunst* (arte do exagero). Murau apresenta-se como o maior artista do exagero que conhece.

O exagero seria o segredo de toda grande obra de arte, só ele tornaria as coisas claras. Esse exagero não se limita 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 *Extinção* 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.

O crítico torna-se ainda alvo da crítica por seu ataque indiscriminado a tudo e todos: é impossível ao leitor não desconfiar de alguém que ao 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 – em sua autobiografia Bernhard ataca alvos mais dignos e polêmicos, não se ocupando com banalidades.

Se em *A Causa* havia, ainda que esporádico, uma alternância entre primeira e terceira pessoa, no texto de Murau este recurso comum para as autobiografias é substituído por um 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 (p.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 uma 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 *Extinção* 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 (p.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.

Conclusão

Thomas Bernhard é conhecido por seus textos provocadores, subjetivos, categóricos, construídos num estilo bastante característico de repetições, longos e labirínticos encadeamentos de orações subordinadas, ausência de parágrafos. Isso vale tanto para sua ficção quanto para sua autobiografia, mas, como esta exposição procurou demonstrar, o modo como o ataque ao complexo de origem é estruturado difere em cada caso, pois se orienta de acordo com necessidades específicas. O estilo de uma autobiografia está ligado ao presente da escrita, para de 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 (1989, p.201s)¹². No caso de Bernhard e sua *A Causa*, o primeiro volume autobiográfico surge para integrar sua vida e a imagem que o leitor construiu do autor a partir de sua obra, bem como para justificar essa imagem de excluído da sociedade, apresentada, aliás, com 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

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

O texto é tão parcial, por vezes tendencioso, fechado a vozes diferentes da do autor, quanto a ficção. A diferença é que esta realiza o movimento contrário ao da autobiografia, não busca construir uma imagem irrepreensível do narrador, mas denuncia 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. Além disso, apesar de toda angústia, há um tom de ironia e humor na ficção ausentes no texto factual, cujo tom beira por vezes o trágico, patético. O Bernhard autobiógrafo é incapaz, por exemplo, de fazer o que Rousseau faz em suas *Confissões*, o qual consegue, citando novamente Starobinski (p.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 *A Causa*, 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 Murau¹³.

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, autobiografia, seja o mesmo nos dois casos.

Referências Bibliográficas

- [1] BERNHARD, Thomas. *Auslöschung: Ein Zerfall*. Frankfurt: Suhrkamp, 1996.
- [2] BERNHARD, Thomas. *Extinção: Uma Derrocada*. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- [3] BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- [4] BERNHARD, Thomas. *Die Ursache: Eine Andeutung*. München: dtv, 2006.
- [5] COHN, Dorrit. *La transparence intérieure: Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Paris: Éditions du Seuil, 1981.
- [6] GENETTE, Gérard. *Fiction et Diction*. Paris: Seuil, 1991.
- [7] HOELL, Joachim. *Thomas Bernhard*. München: dtv, 2000.
- [8] LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- [9] MARQUARDT, Eva. *Gegenrichtung. Entwicklungstendenzen in der Erzählprosa Thomas Bernhards*. Tübingen: Niemeyer, 1990.
- [10] STAROBINSKI, Jean. Der Stil der Autobiographie. In: NIGGL, Günter. *Die Autobiographie: zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989.
- [11] WALTZ, Matthias. Zur Topologie und "Grammatik" der Abbildung des Lebens in der Autobiographie. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 63 (1989), S. 201-218.

¹ Autor

Patricia Miranda DÁVALOS, Mestranda

Universidade de São Paulo (USP)

Departamento de Letras Modernas

patricia.davalos@zipmail.com.br

- ² As indicações de páginas da obra de Bernhard presentes ao longo do texto referem-se sempre à tradução, que, para preservar a fluência da leitura, aparece no corpo do artigo, seguido de nota contendo o original.
- ³ Genette classifica, por exemplo, como indícios de ficcionalidade o uso de cenas detalhadas, diálogos transcritos literalmente, o uso de verbos de pensamento e sentimentos atribuídos sem necessidade de justificação, ou seja, o que chama de focalização interna. Outros recursos como ordem cronológica ou acronológica, aceleração ou retardação temporal, seriam comuns para ambos os tipos de texto.
- ⁴ “und es hatte sich für mich zuerst nur in dem Austausch des Hitlerbildes gegen das Christuskreuz (...) unterschieden” (p.94).
- ⁵ “wie ich heute sehe, nicht nur instinktiv fühle wie damals” (p.53).
- ⁶ “und er hatte vor allem seinen Großvater als seinen Erziehungsberechtigten (...) nicht verstanden können, heute weiß ich, daß mein Großvater keine andere Wahl hatte, als mich in das Internet in der Schrännengasse (...) zu geben” (p.24).
- ⁷ “nur unerhörte Erinnerung und schwächende, nachdenklich machende Deprimation. 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” (122).
- ⁸ “schreibt Murau, Franz-Josef”(p.7) e “schreibt Murau (geboren 1934 in Wolfsegg, gestorben 1983 in Rom)” (p.651)
- ⁹ “Indem ich diese und keine andere Fotos der Meinigen aufbewahrt habe (...) dokumentiere ich geradezu meine Gemeinheit, meine Unverschämtheit und Charakterlosigkeit” (p.249).
- ¹⁰ “Tatsächlich bin ich zu einer solchen Gemeinheit als Verfälschung befähigt”(p.473).
- ¹¹ “der Schwager paßt nicht zu uns”(p.422).
- ¹² “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”.
- ¹³ Tal nostalgia pode ser percebida na intenção do personagem, após voltar a Wolfsegg, de restaurar o prédio chamado Vila das Crianças (*Kinderville*), no qual passou um período feliz de sua vida ao lado dos irmãos.