


**unesp**  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
Faculdade de Ciências e Letras  
Câmpus de Araraquara - SP

**JOSÉ LUCAS ZAFFANI DOS SANTOS**

**A ESTETIZAÇÃO DA EXPERIÊNCIA FALHADA EM  
TRÊS NARRATIVAS DE THOMAS BERNHARD:**  
*O naufrago, Árvores abatidas e Extinção*

ARARAQUARA – SP  
2020

JOSÉ LUCAS ZAFFANI DOS SANTOS

**A ESTETIZAÇÃO DA EXPERIÊNCIA FALHADA EM  
TRÊS NARRATIVAS DE THOMAS BERNHARD:**  
*O naufrago, Árvores abatidas e Extinção*

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP / Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teorias e crítica da narrativa

**Orientadora:** Profa. Dra. Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas

**Bolsa:** CAPES / Processo: 88882.180348/2018-01

ARARAQUARA – SP  
2020

S237e Santos, José Lucas Zaffani dos  
A estetização da experiência falhada em três narrativas de  
Thomas Bernhard: : O naufrago, Árvores abatidas e Extinção /  
José Lucas Zaffani dos Santos. -- Araraquara, 2020  
211 f.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),  
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara  
Orientadora: Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas

1. Narrador. 2. Narrativa da falha. 3. Estetização da  
experiência. 4. Romance de formação. 5. Thomas Bernhard. I.  
Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da  
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

JOSÉ LUCAS ZAFFANI DOS SANTOS

**A ESTETIZAÇÃO DA EXPERIÊNCIA FALHADA EM  
TRÊS NARRATIVAS DE THOMAS BERNHARD:**  
*O naufrago, Árvores abatidas e Extinção*

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP / Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teorias e crítica da narrativa  
**Orientadora:** Profa. Dra. Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas  
**Bolsa:** CAPES / Processo: 88882.180348/2018-01

Data da defesa: 17/07/2020

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador:** Profa. Dra. Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas  
FCL / UNESP – Araraquara

---

**Membro Titular:** Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory  
UEM – Maringá

---

**Membro Titular:** Prof. Dr. Márcio Scheel  
IBILCE / UNESP – São José do Rio Preto

---

**Membro Titular:** Profa. Dra. Karin Volobuef  
FCL / UNESP – Araraquara

---

**Membro Titular:** Profa. Dra. Marcia Valeria Zamboni  
FCL / UNESP – Araraquara

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
UNESP – Câmpus de Araraquara

Aos meus pais,  
Jacira e José.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus mentores espirituais pelas boas intuições e energias que contribuíram para que eu pudesse realizar este trabalho.

Aos meus pais, Jacira e José, que batalharam para que eu pudesse concluir meus estudos. Que acompanharam cada passo de minha trajetória. Não existem palavras para agradecê-los por todo esse amor.

Ao meu irmão João e à minha cunhada Anne, pais do João Pedro, meu amado sobrinho. Ao meu irmão André e à minha cunhada Michele, pais da Victória, minha querida sobrinha. Aos meus tios Zulmira e Laurindo. Aos meus primos Linaldo e Preta que contribuíram significativamente para a minha formação cultural.

Ao Danilo pelo companheirismo. Pela compreensão e pelo carinho em meus momentos de ansiedade ao longo do doutorado.

À Giu pela amizade, parceria e convivência diária. Por acompanhar minha jornada na Pós-Graduação. E pela padronização desta tese.

Ao Sérgio pela amizade e também pela convivência diária. Por nossas conversas sobre literatura, sobre Bernhard e Moravia. E pela tradução do abstract e de alguns excertos desta tese.

À minha orientadora, Profa. Dra. Patricia Maas, por acreditar em meu trabalho. Pela generosidade e pelo carinho a mim dispensados ao longo desses quatro anos de doutorado. E pela amizade e parceria que vão além do universo acadêmico.

À Profa. Dra. Ruth Bohunovsky pelas sugestões apresentadas no exame de qualificação.

Aos membros da banca: ao Prof. Dr. Márcio Scheel pelas sugestões sempre pontuais desde o mestrado. Ao Prof. Dr. Alexandre Flory, cujo trabalho contribuiu para meus estudos sobre Bernhard, sou grato por ter aceitado participar de minha defesa. Às Profa. Dra. Karin Volobuef e Profa. Dra. Marcia Zamboni, das quais fui aluno na graduação. É muito significativo para mim reencontrá-las na defesa.

À banca suplente: Profa. Dra. Natália Corrêa Porto Fadel Barcellos, Profa. Dra. Alcione Maria dos Santos e Profa. Dra. Naiara Alberti Moreno. Ficamos contentes por vocês terem aceitado.

Aos professores que ministraram as disciplinas cursadas: Profa. Dra. Maria Celia Leonel, Profa. Dra. Lola Aybar, Prof. Dr. Alcides dos Santos, Prof. Dr. Aparecido Rossi, Profa. Dra. Diana Junkes e Profa. Dra. Renata Junqueira. Obrigado pelos ensinamentos.

Aos professores do Curso de formação em psicanálise do CLIN-a Ribeirão Preto: Sílvia Sato, Diva Rubim, Eduardo Benedicto, Fernando Prota, Paola Salinas, Emmanuel Mello, Cristiana Gallo, Maria Célia Kato. E especialmente à minha tutora Fabiola Ramon, pela generosidade ao partilhar comigo a leitura de Bernhard.

A todos os meus professores, da educação básica à universidade, que me inspiraram a buscar conhecimento.

Aos amigos que os bons ventos me trouxeram: Aline Sanches, Gustavo Guimarães, Vanessa Salomão, Fábio Takahashi, Júlia Toledo, Débora Liberato, Rafaela Nascimento, Elisângela Santos, Janaína Martins, Luana Antunes, Hamilton Vieira, Marcela Magalhães, Mariana Bravo, Murilo Reis, Isabela Vido, Gabriele Borges.

Aos coordenadores do Programa de Pós-Graduação, Prof. Dr. Brunno Vieira e Prof. Dr. João Batista Toledo, e demais membros do Conselho.

À Equipe da Seção Técnica de Pós-Graduação, em especial à amiga Natália Castilho.

Aos funcionários da Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, pelo excelente trabalho que desenvolvem.

À CAPES pelo financiamento essencial para a realização desta pesquisa.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.  
Processo: 88882.180348/2018-01.

Não cante vitória muito cedo, não  
Nem leve flores para a cova do inimigo  
Que as lágrimas do jovem  
São fortes como um segredo  
Podem fazer renascer um mal antigo, sim, sim

Tudo poderia ter mudado, sim  
Pelo trabalho que fizemos, tu e eu  
Mas o dinheiro é cruel  
E um vento forte levou os amigos  
Para longe das conversas, dos cafés e dos abrigos  
E nossa esperança de jovens não aconteceu  
E nossa esperança de jovens não aconteceu, não, não

Palavra e som são meus caminhos pra ser livre  
E eu sigo, sim  
Faço o destino com o suor de minha mão  
Bebi, conversei com os amigos ao redor de minha mesa  
E não deixei meu cigarro se apagar pela tristeza  
Sempre é dia de ironia no meu coração

(BELCHIOR, 1976)



## RESUMO

O objetivo desta tese é identificar, no percurso do narrador de três romances do escritor austríaco Thomas Bernhard, a saber, *O naufrago*, *Árvores abatidas* e *Extinção*, um processo de formação (*Bildung*) em direção à falha. Para tanto, recorreremos ao conceito “romance de formação” (*Bildungsroman*), termo já cristalizado na história literária como a narração de um processo formativo em direção ao equilíbrio entre indivíduo e mundo exterior. Fundamental para essa referência ao romance de formação nas obras de Bernhard aqui analisadas é a compreensão do romance de formação como um conceito literário ampliado, cujo alcance comporta até mesmo a subversão de seus pressupostos. A ideia de falha aparece aqui como um desdobramento da categoria de indivíduo problemático apresentada pelo teórico Georg Lukács, noção fundamental para o gênero romanesco. Os narradores do *corpus* selecionado apresentam-se como indivíduos que fracassaram ao executar os propósitos que planejaram na juventude. A partir de um acontecimento de morte, esses narradores recorrem à escrita como forma de refletir sobre seus fracassos. Em seus textos, os narradores enfatizam sua formação artística como um processo que lhes garantiria atingir seus objetivos. No entanto, esses indivíduos fracassaram por considerarem habilidades que não possuíam. Nesse sentido, nossas análises apontam que os narradores elegem seu fracasso como matéria de sua escrita, realizando, assim, a estetização de suas experiências falhadas.

**Palavras-chave:** Narrador. Narrativa da falha. Estetização da experiência. Romance de formação. Thomas Bernhard.

## ABSTRACT

The purpose of this thesis is to identify, through the narrators of three novels by the Austrian writer Thomas Bernhard, namely, *The loser*, *Cutting timber* and *Extinction*, a formation process (*Bildung*) towards failure. Therefore, we will resort to the concept of “novel of formation” (*Bildungsroman*), a term already crystallized in literary history as the narrative of a formative process towards the balance between the individual and the outside world. The understanding of the novel of formation as an expanded literary concept, which the extent includes even the subversion of its assumptions, is fundamental when referencing novels of formation in Bernhard’s works analyzed in this thesis. The idea of failure appears here as a development of the problematic individual, category presented by theorist Georg Lukács, a fundamental notion for the novel genre. The narrators of the selected *corpus* present themselves as individuals who failed to accomplish their youth purposes. From a death event, these narrators resort to writing as a way to reflect on their failures. In their texts, the narrators emphasize their artistic training as a process that would enable them to achieve their goals. However, these individuals failed to consider skills they did not have. In this sense, our analyses indicate that the narrators elect their failure as matter for their writing, thus performing the aestheticization of their failed experiences.

**Keywords:** Narrator. Failure narrative. Aesthetization of experience. Bildungsroman. Thomas Bernhard.

## LISTA DE ABREVIATURAS

Para melhor clareza do texto e fluidez da leitura, todas as vezes que citarmos os romances que compõem o *corpus* de nossa pesquisa, convencionamos adotar as nomenclaturas abaixo, seguidas do número da página de referência. As citações das demais obras utilizadas seguirão o padrão autor-data.

NAU – *O naufrago* (São Paulo: Companhia das Letras, 2006)

AA – *Árvores abatidas* (Rio de Janeiro: Rocco, 1991)

EXT – *Extinção* (São Paulo: Companhia das Letras, 2000)

## SUMÁRIO

|   |            |
|---|------------|
| <b>INTRODUÇÃO.....</b>  | <b>12</b>  |
| Pressupostos: narrativa da falha e indivíduo problemático.....                              | 13         |
| Pressupostos: o artista na sociedade burguesa.....  | 20         |
| Pressupostos: a escrita como forma de elaboração do luto.....                               | 22         |
| A poética da narrativa bernhardiana.....  | 25         |
| Estrutura da tese e apresentação do <i>corpus</i> .....                                     | 32         |
| <br>  |            |
| <b>CAPÍTULO I</b>   |            |
| <b>O NAUFRÁGIO DA EXISTÊNCIA. ANÁLISE DE <i>O NAUFRAGO</i>.....</b>                         | <b>34</b>  |
| As camadas temporais na estruturação do relato.....   | 35         |
| Os protagonistas e sua relação com a arte.....  | 42         |
| A arte do fracasso.....   | 50         |
| Escritas da falha.....  | 62         |
| <br>  |            |
| <b>CAPÍTULO II</b>  |            |
| <b>O TEATRO DOS DILETANTES. ANÁLISE DE <i>ÁRVORES ABATIDAS. UMA PROVOCAÇÃO</i>.....</b>     | <b>75</b>  |
| A construção da voz narrativa e seu diálogo com o tempo.....                                | 79         |
| Aproximações entre o romance <i>Árvores abatidas</i> e o drama <i>O pato selvagem</i> ..... | 85         |
| A sala de jantar como palco da vida fingida.....  | 103        |
| Um réquiem para Joana.....  | 111        |
| <br>  |            |
| <b>CAPÍTULO III</b>   |            |
| <b>A ESCRITA DA VIDA FALHADA. ANÁLISE DE <i>EXTINÇÃO – UMA DERROCADA</i>.....</b>           | <b>116</b> |
| Ponto de vista e estrutura do texto.....  | 119        |
| O romance familiar de Murau.....  | 126        |
| A busca por independência no exílio.....  | 135        |
| O projeto escritural <i>Extinção</i> .....  | 145        |
| <br>  |            |
| <b>CAPÍTULO IV</b>  |            |
| <b>O <i>BILDUNGSROMAN</i> DA FALHA.....</b>   | <b>156</b> |

|  |            |
|--|------------|
| Da origem do termo <i>Bildungsroman</i> ao estabelecimento do gênero ..... | 158        |
| A atuação de mentores .....  | 166        |
| O encontro com a esfera da arte.....                                       | 181        |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>   | <b>196</b> |
| <b>REFERÊNCIAS.....</b>  | <b>199</b> |
| <b>BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....</b>  | <b>204</b> |

## INTRODUÇÃO

A presente tese originou-se de nossa dissertação de Mestrado intitulada *Autobiografia e ficção: análise do narrador em Extinção – uma derrocada*, de Thomas Bernhard (2015), mais especificamente do Capítulo II, “Escrita de vida e morte”, em que analisamos o processo de composição do relato do narrador. Ali, nossas análises concentraram-se em dois pontos principais. O primeiro tratava o relato como mecanismo de elaboração do luto do narrador em decorrência do falecimento de seus pais e de seu irmão. O segundo destacava o papel da morte como inspiração para que o narrador retomasse um antigo projeto de escrita, cujo objetivo era discorrer sobre Wolfsegg, seu lugar de origem, e, ao mesmo tempo, elaborar suas experiências traumáticas vividas nesse espaço. O texto do narrador aponta também a problemática de seu convívio com a família, motivo que contribuiu para seu autoexílio na Itália. No entanto, essa opção se mostra ineficaz, uma vez que ela não promove o desligamento do narrador com suas origens, que são constantemente lembradas no novo cotidiano.

As reflexões desenvolvidas no capítulo supracitado de nossa dissertação foram fundamentais para a proposição desta tese, que visa analisar a trajetória do narrador sob o signo da falha, considerando o relato como a tentativa do indivíduo em escrever sobre suas experiências fracassadas. Nesse sentido, nossas análises partem da categoria de indivíduo problemático de Lukács para se concentrar na inaptidão do narrador em realizar seus objetivos e de como ele encontra, na escrita, uma forma de estetizar sua experiência falhada. Para tanto, selecionamos três romances de Thomas Bernhard, publicados no Brasil: *O naufrago (Der Untergeher)* de 1983, traduzido por Sergio Tellaroli, *Árvores abatidas – uma provocação (Holzfällen, eine Erregung)* de 1984, traduzido por Lya Luft e *Extinção – uma derrocada (Auslöschung – ein Zerfall)* de 1986, traduzido por José Marcos Mariani de Macedo. Os narradores dessas três obras apresentam-se como indivíduos que desde jovens perseguem um ideal artístico que não conseguiram executar. A escrita surge como uma maneira de o narrador refletir sobre esse ideal fracassado. Ademais, a escrita também possui um caráter contingencial, uma vez que ela irrompe a partir da morte de alguém próximo ao narrador.

Desse modo, trabalhamos aqui com a hipótese de que o narrador de cada um desses romances faz de seu percurso falhado a matéria de sua escritura. Considerando a morte como um marco na experiência do narrador, é a partir desse fato que ele passa a narrar suas memórias, revelando, sobretudo, que possuía condições favoráveis para executar seus projetos, mas que, devido a sua latente inaptidão, não conseguiu executá-los. Ao longo do

texto, o narrador destaca seus requisitos por meio da ênfase que ele confere a sua formação artística e intelectual. Esse fator é responsável por aproximar os narradores que compõem nosso *corpus* da tradição do *Bildungsroman* (romance de formação). Contudo, enfatizamos que nosso intuito não é afirmar que as narrativas aqui estudadas podem ser classificadas como *Bildungsromane*, uma vez que esse gênero é datado, pois surge de condições bastante específicas da Alemanha do final do século XVIII. Nosso objetivo, portanto, é promover uma aproximação dessas narrativas com elementos constitutivos do *Bildungsroman* ampliados pela crítica literária do século XX, a fim de observarmos como Thomas Bernhard apropria-se do universo desse gênero valendo-se de um acentuado tom parodístico e irônico.

Nossa tese visa ampliar os estudos da obra de Thomas Bernhard no Brasil, somando-se a trabalhos que também se ocuparam dessa tarefa. Dentre eles, citamos os livros *Thomas Bernhard, o fazedor de teatro e a sua dramaturgia do discurso e da provocação* (2017), de Samir Signeu e *O artista do exagero: a literatura de Thomas Bernhard* (2014), organizado por Matthias Konzett e traduzido por Ruth Bohunovsky. As teses de doutorado *A otobiografia de Thomas Bernhard: por uma Origem indecível e redentora* (2015), de Helano Jader Cavalcante Ribeiro, *Sopa de letras nazista: a apropriação imediata do real e a mediação pela forma na ficção de Thomas Bernhard* (2006), de Alexandre Villibor Flory e *O teatro de Thomas Bernhard como máquina de linguagem* (2004), de Heloisa Helena Bauab. As dissertações de mestrado *Uma festa para Boris: tragicidade no teatro de Thomas Bernhard* (2012), de Moisés Oliveira Alves, *Ficção e autobiografia: uma análise comparativa das narrativas de Thomas Bernhard* (2009), de Patrícia Miranda Dávalos, *Tradução do alemão para o português do livro Alte Meister, de Thomas Bernhard, antecedida de ensaio introdutório* (2006), de Juliana Nascimento Berlim Amorim. Além de nossa já mencionada dissertação, *Autobiografia e ficção: análise do narrador em Extinção – uma derrocada, de Thomas Bernhard* (2015).

### **Pressupostos: narrativa da falha e indivíduo problemático**

Na perspectiva mais ampla do gênero narrativo, nosso trabalho sustenta-se sobre a hipótese de que o herói romanesco é constituído pelo signo da falha, ou seja, o gênero romance caracteriza-se por apresentar um personagem que fracassa ao empreender seus objetivos. Esse herói rememora acontecimentos cruciais de sua vida, enfatizando que estes não se deram conforme ele ansiava ou havia planejado. É nesse sentido que entendemos a narrativa como o relato de uma experiência falhada – uma escrita em que o indivíduo reflete

sobre a perda do controle de uma parte significativa de sua vida, sobre a falta de sentido de sua existência e se debruça, de maneira ressentida, sobre um mundo que poderia ter sido diferente do que ele, de fato, experienciou.

A fim de ilustrarmos o aspecto da falha que habita o indivíduo romanesco, recorreremos aqui a um caso exemplar na literatura de língua portuguesa, em que a questão do herói falhado chega ao nível da enunciação. Para isso, tomamos como exemplo alguns traços da personalidade de Carlos da Maia, personagem do romance *Os Maias* (1888) de Eça de Queirós<sup>1</sup>. Embora fosse reconhecido por sua inteligência e por suas boas intenções, Carlos apresenta-se como diletante e ocioso. Isso pode ser notado, quando, após se formar médico, ele monta um consultório com os melhores equipamentos, mas nunca chega a exercer a profissão. Carlos também menciona o projeto de escrever um livro cujo título, *Medicina Antiga e Moderna*, já está escolhido. Esse objetivo, assim como outros apontados ao longo da narrativa, não é levado adiante pelo personagem. Desse modo, todos os propósitos de Carlos da Maia foram improdutivos, pois não eram direcionados ao bem coletivo, mas antes criados para satisfazer a si próprio. Ao final do romance, Carlos confessa ao amigo João da Ega que sua vida foi marcada pela falha:

Ega ergueu-se, atirou-se um gesto desolado:

- **Falhamos a vida, menino!**

- Creio que sim... **Mas todo o mundo mais ou menos a falha.** Isto é falha-se sempre na realidade aquela vida que se planeou com a imaginação. **Diz-se: “Vou ser assim, porque a beleza está em ser assim”. E nunca se é assim;** é-se invariavelmente *assado*, como dizia o pobre marquês. Às vezes melhor, mas sempre diferente (QUEIRÓS, 2014, p. 706, negrito nosso).

O romance *Os Maias* apresenta uma galeria de personagens falhados. Para a análise a que nos propomos realizar, além do destaque que conferimos a Carlos da Maia, por reconhecer, em seu discurso, sua existência falhada, convém destacar também um traço da falha presente em João da Ega. Apesar de esse personagem demonstrar que possui certa consciência acerca do poder pedagógico que emana da literatura, ele também desiste de sua ideia de escrever *Lodaçal*, um livro em que ele satirizaria a sociedade de Lisboa. Logo, assim como Carlos da Maia, João da Ega também possui um discurso que na prática não se

---

<sup>1</sup> A opção por trazeremos o romance *Os Maias* para ilustrar a ideia de falha deve-se também ao fato de essa obra ter sido utilizada como exemplo para essa questão na disciplina “Literatura de educação e formação”, ministrada pela Profª. Dra. Patricia Maas, em 2018, na Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCLAr/UNESP). Com isso, também deixamos registrado aqui o percurso de concepção de nosso trabalho. Inúmeras obras poderiam ser mencionadas para exemplificar a questão da falha, como *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796), de Goethe ou *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis. Além, evidentemente, dos romances que compõem nosso *corpus*, aspecto que será abordado ao longo desta tese.



concretiza, o que revela seu acentuado diletantismo. Como veremos nos narradores das três obras de Thomas Bernhard, essa característica também lhes é bem marcante, configurando índice de sua inaptidão para realizar seus projetos artísticos.

Em sua *Estética*, Hegel define a forma romanesca como “epopeia burguesa”, pois nela não se encontra mais a representação do herói sob a tutela divina, mas sim o burguês e sua vida ordinária: “nela vemos reaparecer a riqueza e a variedade de interesses, de estados, de caracteres, de condições de vida, assim como todo o plano de fundo de um mundo total e a descrição épica de acontecimentos” (HEGEL, 1980, p. 190). Apesar de sua realidade prosaica, o romance, para Hegel (1980), tenderia ainda à busca de certos valores épicos consoante a realidade histórica do século XVIII. Em seu modo de narrar, o romance moderno privilegia um acontecimento individual como forma de oferecer uma ampla visão da vida e do mundo. Dessa maneira, o programa narrativo do romance concentra-se nos conflitos que emergem entre o jovem burguês e seu meio – representado pela família, pelo Estado e outras instâncias –, na tentativa de encontrar seu lugar no mundo.

Influenciado pelo pensamento hegeliano, Georg Lukács, em *A teoria do romance* (2009), apresenta as diferenças entre herói épico e herói romanesco. Segundo o autor, no mundo épico, “não há ainda nenhuma interioridade, pois ainda não há nenhum exterior, nenhuma alteridade para a alma” (LUKÁCS, 2009, p. 26). A matéria da épica caracteriza-se pela conexão entre o herói e as divindades, focando na representação de um mundo onde ambos coabitam harmonicamente. O destino é um presente divino concedido ao homem que apenas o cumpre sem questionar, e a ação é sempre voltada para a coletividade. Nesse sentido, o herói não predispõe de uma vontade particular, nem de uma consciência reflexiva. Esse nexos harmonioso entre o homem e o divino reflete-se na ausência de individualidade do herói, o qual desconhece seus conflitos internos. Como afirma Lukács (2009, p. 67), “o herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo”, pois o traço essencial da epopeia é “que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade”, uma vez que o herói se encontra perfeitamente conectado ao mundo. Por outro lado, a imagem do personagem do romance moderno é a do indivíduo solitário, vivendo em uma realidade que muito pouco compreende e aceita.

Um dos temas abordado por Lukács em *A teoria do romance* (2009) é a questão da subjetividade, elemento ausente na épica, em que se privilegiava uma representação de mundo homogêneo e fechado. O filósofo húngaro marca então a separação que há, no romance, entre mundo e indivíduo, ou seja, o rompimento com “a unidade natural das esferas metafísicas” (LUKÁCS, 2009, p. 34). O romance adéqua-se, portanto, ao mundo moderno e à sociedade

burguesa. Sendo assim, o artista cria, a partir de uma subjetividade, um mundo em sua totalidade e não mais dado de maneira evidente, pois “o romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (LUKÁCS, 2009, p. 55). É nesse sentido que, para Hegel, o romance poderia se aproximar do épico, isto é, reconstruindo a realidade por meio de uma representação que tenta conferir sentido a um mundo fragmentado.

No ensaio “O romance como epopeia burguesa” (1999), título em que recupera a definição de Hegel para o gênero romance, Lukács aponta aspectos fundamentais sobre a concepção de que o romance seria o correspondente da épica no período de desenvolvimento da burguesia. Segundo Hegel, o romance apresenta os mesmos propósitos da epopeia, embora, devido ao contexto histórico no qual se encontra, não possa mais realizar-se como no período homérico, uma vez que “a contradição da forma do romance reside precisamente no fato de que o romance, como epopeia da sociedade burguesa, é a epopeia de uma sociedade que destrói as possibilidades da criação épica (LUKÁCS, 1999, p. 93). Hegel via o romance como o gênero que poderia conciliar a poesia e o prosaísmo da vida burguesa, resgatando, assim, a poesia perdida no mundo épico. Logo, o romance teria por objetivo representar a luta do indivíduo contra a realidade prosaica burguesa. No entanto, a modernidade apresenta-se como o período de hostilidade da vida burguesa em relação à poesia, pois o homem moderno age para si mesmo, respondendo somente por seus atos e não mais em nome da coletividade. Desse modo, o indivíduo moderno encontra-se apartado da ideia de totalidade, pois está envolvido na problemática de suas relações particulares, atitude que resulta em seu isolamento e em sua desagregação dos demais indivíduos e da sociedade.

O romance expõe a desarmonia inerente ao mundo moderno, ao representar a peregrinação do indivíduo problemático, o qual enfrenta os valores hostis da sociedade e do mundo. Embora heterogêneo, esse mundo é vazio de sentido e não se apresenta mais como um lar, configurando-se, assim, em uma espécie de cativeiro para o indivíduo. Preso em um mundo decadente, onde não há mais espaço para intervenções divinas, os projetos do herói são contingenciais, isentos, portanto, de uma interferência superior. Sendo assim, o homem passa a enxergar suas falhas e imperfeições e se confina em sua própria interioridade. Em Lukács (2009), a categoria de indivíduo problemático relaciona-se à ideia de demonismo, em que “o abandono do mundo por Deus revela-se na inadequação entre alma e obra, entre interioridade e aventura, na ausência de correspondência transcendental para os esforços humanos” (LUKÁCS, 2009, p. 99). O percurso do herói romanescos é, portanto, sempre

marcado pela disparidade entre o desejo e a inaptidão em colocar em prática os recursos necessários para a realização desse desejo. Diferentemente da épica, em que o herói predispunha de um roteiro pré-estabelecido pelos deuses, o herói do romance é ator/autor de seu próprio mundo. Logo, seu percurso errante é a essência do programa narrativo do romance.

Outro ponto abordado por Lukács na distinção entre mundo épico e romanesco diz respeito à ação. Na épica, a ação está em sintonia com o conceito antigo de *páthos*, definido pela fusão entre individualidade e coletividade. Contudo, no romance moderno, essa ideia de *páthos*, na acepção antiga do termo, é irrealizável, uma vez que “a separação entre as funções sociais e as questões privadas condena toda poesia civil burguesa à universalidade abstrata” (LUKÁCS, 1999, p. 97). Desse modo, o romance focaliza o *páthos* da vida privada, apresentando um destino individual por meio do qual se revelam as contradições estruturantes da trajetória do personagem e do meio no qual esse personagem está inserido.

O romance representa as contradições inerentes à sociedade burguesa por meio da tipicidade, recurso que cria personagens e situações típicos capazes de revelar as contradições do mundo burguês. Ao mesmo tempo em que o personagem típico carrega em si as tendências mais relevantes de sua espécie, ele também é um sujeito dotado de singularidade. É no percurso do personagem típico que se observa como ele reage diante das situações que lhe são apresentadas pela realidade social. Para Lukács (1999), os romancistas ingleses do século XVIII, como Defoe, Fielding, Richardson entre outros, conseguiram incorporar traços épicos ao romance moderno, pois o conteúdo representado em suas obras sinaliza “a vitória da persistência e da força burguesas sobre o caos e o arbítrio” (LUKÁCS, 1999, p. 102). Esses autores são responsáveis por ditar as bases do romance moderno, pois, ao mesmo tempo em que suas obras representam elementos da realidade prosaica, elas também apontam os aspectos negativos do capitalismo. Na visão de Lukács, o caráter realista do romance tem aqui sua primeira manifestação. No romance, essa noção de realismo passa a se dar, sobretudo, através da representação de uma trajetória individual. Tem-se, então, uma narrativa que acompanha um protagonista e os eventos marcantes de sua biografia. Nesse sentido, Lukács afirma que:

[...] o personagem central da biografia é significativo apenas em sua relação com um mundo de ideais que lhe é superior, mas este, por sua vez, só é realizado através da vida corporificada nesse indivíduo e mediante a eficácia dessa experiência. Assim, na forma biográfica, o equilíbrio entre ambas as esferas da vida, irrealizadas e irrealizáveis em seu isolamento, faz surgir uma vida nova e autônoma, dotada – embora paradoxalmente de sentido imanente

e perfeita em si mesma: a vida do indivíduo problemático (LUKÁCS, 2009, p. 78-79).

O excerto evidencia o pensamento de Lukács de que a ação romanesca é desencadeada por meio da biografia, forma pela qual se revela o conflito individual do personagem diante do mundo com o qual ele se relaciona. Nota-se a importância conferida ao indivíduo nos títulos dos romances ingleses do século XVIII, como *Robinson Crusoe*, de Defoe, *Tom Jones*, de Fielding, *Pamela*, de Richardson etc. Dentre esses, o *Robinson Crusoe* pode ser interpretado como o paradigma do romance biográfico burguês, ao apresentar a experiência do jovem que prospera por meio do trabalho na ilha para onde é levado após naufragar. No início da obra, Robinson recusa os planos que seu pai lhe traçou – formar-se advogado e viver uma vida burguesa comum –, para explorar um mundo de aventuras no mar. O componente problemático desse personagem já é dado nesse momento de rompimento com a família que representa o cotidiano da vida burguesa do qual Robinson deseja fugir. Dessa forma, é somente com o distanciamento da família que Robinson pode criar sua própria realidade, atitude que aponta para uma marca de ação épica no romance. Ao final do romance, quando retorna à Inglaterra, Robinson confirma seu estatuto de indivíduo problemático, pois terá que enfrentar a realidade prosaica que o motivara a se lançar aos mares. O modo de o personagem lidar com essa situação é por meio da escrita biográfica, em que ele relata suas experiências na ilha, revelando, assim, suas próprias contradições e as contradições de seu mundo.

Em suas tipologias apresentadas em *A teoria do romance* (2009), Lukács elege *Dom Quixote* de Cervantes o paradigma do indivíduo problemático dentro da tipologia denominada idealismo abstrato, caracterizada pelo demonismo do estreitamento da alma em relação ao mundo exterior:

A vida de semelhante homem, portanto, tem de tornar-se uma série ininterrupta de aventuras escolhidas por ele próprio (LUKÁCS, 2009, p. 102);

[...] o máximo de sentido alcançado em vida torna-se o máximo de ausência de sentido: a sublimidade torna-se loucura, monomania (LUKÁCS, 2009, p. 103).

Esses trechos tratam dos aspectos inerentes ao herói do idealismo abstrato, marcado pela dissonância entre interioridade e objetividade. Tal herói apresenta-se em conflito com o mundo, e sua consciência engendra ideias fixas que não lhe permitem avaliar seus atos. Essa característica compõe o perfil de um herói que, mesmo agindo, não reflete sobre o mundo. Ensimesmado em seus próprios pensamentos, esse herói cria para si uma realidade em que

eles podem ser colocados em ação. Sempre em busca de aventuras, estas se tornam, em certo sentido, cômicas, pois são irrefletidas e sem planejamento, fato que acentua os traços de loucura do herói. Isso fica evidente na célebre passagem em que Dom Quixote é alertado por seu escudeiro Sancho Pança de que os gigantes são, na verdade, moinhos de vento. Confiante em sua ideia, Dom Quixote parte para o confronto e é derrotado pela realidade.

Em outra tipologia, Lukács (2009) considera *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796), de Goethe, uma “tentativa de síntese”, o momento em que haveria uma reconciliação entre o indivíduo problemático e a realidade social. Nessa obra de Goethe, Lukács (2009, p. 141) afirma haver “um equilíbrio entre atividade e contemplação, entre vontade de intervir no mundo e capacidade receptiva em relação a ele. Chamou-se essa forma de romance de educação”. O *Wilhelm Meister* é a trajetória do homônimo protagonista, filho da burguesia, em busca de ocupações que lhe possam conferir uma formação universal, reservada então somente à aristocracia.

Como forma de ascender socialmente e se aproximar do mundo aristocrático, Meister ingressa no teatro, pois acredita que, nesse ambiente, poderia ampliar seu círculo de atuação e se tornar uma “pessoa pública”. Para além de um mero diletantismo, a intencionada vocação teatral é a maneira pela qual o protagonista “pretende alcançar o desenvolvimento pleno de suas qualidades, o alargamento dos estreitos horizontes burgueses, nos quais lhe estaria reservada apenas a submissão às leis da vida cotidiana” (MAAS, 2000, p. 137). Declarando já no início da narrativa possuir talento artístico para o teatro, aos poucos os projetos do jovem Meister declinam – desde sua formação individual ao plano de criar um “teatro nacional” inspirado pela dramaturgia de Shakespeare.

Membro da Sociedade da Torre, o personagem Jarno é um dos responsáveis pela “formação” de Meister, bem como por lhe apresentar as obras de Shakespeare. Ao final, as palavras de Jarno são determinantes para que Meister abandone definitivamente o mundo do teatro: “– Ademais – respondeu Jarno –, penso que **o senhor deve abandonar de vez o teatro, para o qual não possui nenhum talento**” (GOETHE, 2009, p. 458, negrito nosso). Desse modo, a pretensa formação<sup>2</sup> que Meister almejava pelo teatro é falhada, uma vez que o personagem considerou talentos e aptidões os quais ele não possuía.

---

<sup>2</sup> Em *Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister* (1829, segunda versão), última parte da trilogia de Goethe sobre o Meister, o personagem, após apresentar seu desejo de formação universal, no volume anterior, decide-se pela formação especializada, tornando-se cirurgião. Com isso, Meister desvia-se de seu objetivo inicial pela *Bildung* [formação] e passa a se satisfazer com a *Ausbildung* [especialização].

### **Pressupostos: o artista na sociedade burguesa**

Tanto na Alemanha quanto na Áustria, a era burguesa – entendida como o período que se inicia com os comerciantes do século XIX, passando pelo cientificismo, pela industrialização e pelo imperialismo – é atravessada por conflitos e crises políticas que culminariam na Primeira Guerra Mundial. Esses fatos contribuíram para intensificar a disjunção entre indivíduo e sociedade, revelando, assim, a crise do humanismo outrora propagado pela então incipiente burguesia. Essa alteração histórica também afetou o romance que, após um longo período de embate entre a arte clássica e a romântica, volta-se agora para a representação das camadas mais obscuras da existência humana, muito influenciado pelas teorias da psicanálise de Sigmund Freud. A complexidade do século XX foi, muitas vezes, representada, tanto na literatura quanto em outras artes, pelo conflito entre o artista e a sociedade burguesa.

Aparece, aqui, um tipo específico de indivíduo problemático – um personagem-artista diante de um mundo que ele não consegue representar. Nessa árdua tarefa de traduzir uma realidade externa caótica, o artista se volta para dentro de si em busca de inspiração. Nesse mergulho subjetivo, o personagem produz sua filosofia da composição, algo irrealizável do ponto de vista prático, mas que se efetiva enquanto percurso de autodescobrimento. Imerso em um mundo mecanizado e permeado por relações furtivas, o artista resolve seu conflito com a sociedade eximindo-se do contato com ela em favor de um encontro consigo mesmo, a fim de ressignificar sua existência. Esse tipo de narrativa apresenta a discussão sobre o papel do artista na contemporaneidade, representando esse indivíduo como alguém que contempla de longe uma realidade que enxerga como hostil e que não reconhece sua função no tecido social.

Nesse sentido, a obra de Thomas Mann oferece uma gama de personagens, muitos deles assumidamente artistas, que partem em busca de aventuras na tentativa de fugir do mundo burguês ordinário e prático, flertando, muitas vezes, com os limites entre a vida e a morte. Esse é, por exemplo, o caso de Gustav von Aschenbach de *A morte em Veneza* (1912), um “escritor conhecido pelo controle clássico de suas obras” que “escapa do teatro cotidiano de um trabalho rígido, frio e apaixonado” (BRADBURY, 1989, p. 96) no mundo burguês alemão e viaja para a artística, porém decadente, Veneza. Lá, o personagem é assolado por um sentimento erótico despertado por um belo rapaz que contempla na praia. Orientado a deixar a cidade devido a uma epidemia de peste bubônica, Aschenbach abraça a morte ao aceitar a doença como seu destino.

Em *A montanha mágica* (1924), também de Thomas Mann, o personagem Hans Castorp, embora não seja artista, toma contato, no período em que passa no sanatório em Davos, na Suíça, com as questões emocionais e filosóficas com as quais se ocupa o artista moderno. O sanatório é um mundo de contemplação e reflexão que destoa completamente da vida prática que Castorp levava na planície, em Hamburgo. O sanatório exerce tamanho fascínio sobre o personagem que sua estadia programada para três semanas se prolonga por sete anos. Nesse lugar, as necessidades e os desejos de Castorp “são discutidos pela galeria de figuras internacionais que, intelectual e eroticamente, lutam pelo controle de sua alma, do mesmo modo como os médicos tentam diagnosticar seu corpo” (BRADBURY, 1989, p. 104). É na proximidade com a doença e a morte que Castorp sofrerá seu “processo de elevação” em direção ao autoconhecimento. Ao deixar suas obrigações cotidianas para adentrar no universo das reflexões abstratas que circulam no sanatório, o personagem vivencia uma série de aventuras que não ocorreriam no mundo burguês da planície.

Essa dicotomia entre contemplação e mundo prático também perpassa os três romances de Thomas Bernhard que compõem nosso *corpus*, uma vez que seus narradores flertam com o mundo artístico e com a intelectualidade, assumindo uma posição crítica na qual apontam a deterioração dos valores da sociedade burguesa. Em nosso trabalho, destacamos o caráter típico do narrador bernhardiano, um indivíduo que, ainda jovem, fracassa em sua empreitada ao se reconhecer incapaz de colocar em prática os mecanismos necessários para atingir seus objetivos. Seja por não conseguir se afirmar enquanto artista ou por não se adequar à família, o narrador busca o isolamento por meio do autoexílio, premissa encontrada nas três narrativas. Esse recurso afasta o narrador do convívio social e acentua o tom ressentido do personagem que passa a enxergar sua latente inaptidão.

Contudo, ao contrário do que ocorre nas duas narrativas de Thomas Mann, mencionadas anteriormente, cujo foco são as experiências do protagonista durante seu período de afastamento do espaço problemático, em Bernhard o local do exílio é pouco abordado. O país estrangeiro figura mais como um período de incubação. Isso porque o relato se concentra no retorno do narrador ao espaço ao qual ele renunciou. O fato que convoca o narrador a retornar a suas origens é a morte de alguém que lhe fora próximo. Desse modo, o relato pode ser visto como uma forma de elaboração do luto do narrador, mas, por outro lado, é a partir de sua posição de enlutado que o narrador consegue superar seu bloqueio criativo e desenvolver sua escrita. Logo, nesses romances, a morte apresenta-se como marco na experiência do narrador, funcionando como inspiração para sua composição escritural. É desse ponto que o narrador se sente convocado a escrever sobre suas experiências, pois, já que sua trajetória não

se deu conforme ele planejava, cabe-lhe então relatar o que viveu, estetizando, assim, sua experiência falhada.

### **Pressupostos: a escrita como forma de elaboração do luto**

A morte é presença constante nas obras de Bernhard, sendo responsável, no *corpus* analisado, por mobilizar a narração. Figura também na literatura bernhardiana um tipo bastante específico de acontecimento de morte, aquela desencadeada via suicídio. Os narradores dos quais trataremos escrevem como forma de elaborar o luto, sendo que dois deles lidam com o suicídio de um amigo que fora muito importante em sua trajetória. Esse é o caso dos romances *O naufrago* e *Árvores abatidas*. Já no romance *Extinção*, o relato prevê que, ao final, o narrador apresente seu apagamento, que pode ser interpretado como suicídio. Uma vez que luto, morte e suicídio perpassam essas narrativas, inspirando o narrador na estetização de sua experiência falhada, esses temas influenciam o processo rememorativo do narrador e configuram o modo como ele olha para o passado. São, portanto, temas que destacamos em nossas análises e dos quais trataremos pelo viés da psicanálise de Sigmund Freud e Jacques Lacan.

Em *Luto e melancolia* (1917), Freud começa apontando que, nesses dois afetos, está implicada uma perda. Contudo, enquanto o luto é visto como uma “reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que ocupa seu lugar, como pátria, liberdade, um ideal etc.”, a melancolia caracteriza-se por “uma predisposição patológica” (FREUD, 2010, p. 128). A melancolia é marcada pelo desinteresse no mundo exterior, pela perda da capacidade de amar, pela diminuição da autoestima, que se expressa em recriminações e ofensas as quais o indivíduo dirige a si próprio, podendo até manifestar delírios de punição. Essas características, segundo Freud, não são encontradas no luto.

Embora o processo melancólico seja desencadeado pela perda de um “objeto amado”, essa perda é de “natureza mais ideal”, pois não se conhece o que foi perdido. O indivíduo “sabe *quem*, mas não *o que* perdeu nesse alguém” (FREUD, 2010, p. 130, *italico do autor*). Dessa maneira, a melancolia caracteriza-se pelo empobrecimento do eu, tornado pobre e vazio. O melancólico descreve a si próprio como desprezível, recriminando-se e insultando-se, estendendo “sua autocrítica ao passado; afirma que jamais foi melhor” (FREUD, 2010, p. 130).

A característica mais marcante da melancolia é a diminuição do amor-próprio, embora Freud afirme que, nas autoacusações que o melancólico dirige a si, constata-se que as mais



fortes “não se adequam muito a sua própria pessoa, e sim [...] a uma outra, que o doente ama, amou ou devia amar” (FREUD, 2010, p. 123). Logo, as recriminações endereçadas ao objeto amoroso retornam ao próprio eu, em um deslocamento que se sustenta na ambivalência da relação com o objeto.

Na melancolia, o enlaçamento com o objeto é destruído, não resultando disso um processo normal de desligamento como no luto, em que o desejo se desloca para outros objetos. Ocorre que, na melancolia, a libido recua para o eu, estabelecendo uma identificação entre este e o objeto perdido, desse modo, “a sombra do objeto caiu sobre o Eu, e a partir de então este pôde ser julgado por uma instância especial como um objeto, o objeto abandonado” (FREUD, 2010, p. 133). Com isso, uma instância crítica passa a julgar o eu como o objeto perdido.

Dá-se que uma parte do investimento amoroso do melancólico em seu objeto pode retornar sob a forma de sadismo. Para Freud, a presença desse sadismo “resolve o enigma da inclinação ao suicídio, que torna a melancolia tão interessante – e tão perigosa” (FREUD, 2010, p. 136). Analisando mais detidamente a melancolia, Freud conclui que o eu pode se matar quando trata a si mesmo como um objeto, isto é, quando o eu dirige contra si próprio a hostilidade que sustenta sua reação original com os objetos do mundo externo. A partir disso, Freud compreende o suicídio considerando agora a dimensão do objeto, uma vez que o eu consente na sua própria destruição na tentativa de hostilizar um objeto em si.

No *Seminário 10: a angústia* (1962-1963), Lacan avança a teoria de Freud ao aproximar a identificação ao objeto com o deixar-se cair evidenciado pelo ato suicida. Dentre as muitas formas de expressão sintomática (atos-falhos, inibições, lapsos etc.), Lacan discorre sobre a diferença entre *acting out* e passagem ao ato, considerando, para isso, a posição do sujeito em relação à cena do conflito. Enquanto o *acting out* constitui-se pela criação e sustentação da cena, em um nível de demonstração bastante intencional (mesmo que inconsciente), a passagem ao ato apresenta a queda do sujeito para fora da cena, interrompendo, assim, o seu curso. O *acting out* é algo que se mostra na conduta do sujeito e é direcionado para o Outro<sup>3</sup>, em uma espécie de clamor dirigido pelo sujeito a um espectador apto a interpretá-lo.

---

<sup>3</sup> Na obra de Lacan, o conceito de Outro (“grande Outro”) compreende os diversos discursos que constituem o sujeito, como a cultura, a família, a escola, as leis etc. A grafia maiúscula da palavra Outro (*Autre*, em francês), designando, portanto, o lugar da palavra que determina o sujeito, é feita para diferenciar de outro, grafado em minúsculo, que representa as pessoas com as quais o indivíduo se relaciona, se identifica e, por vezes, se confunde. O Outro como lugar da palavra possui uma autonomia que faz com que ele não possa se reduzir ao que os outros (indivíduos comuns) enunciam.

De acordo com Lacan, “o momento da passagem ao ato é o do embaraço maior do sujeito, com o acréscimo comportamental da emoção como distúrbio do movimento” (LACAN, 2005, p. 129). Essa emoção impulsionaria o sujeito para fora da cena que ele vinha sustentando. Logo, na passagem ao ato, a saída do sujeito do campo de visão do Outro tem como intenção o desmonte da cena. Desse modo, depreende-se que a passagem ao ato não é endereçada a alguém para que seja decifrada, mas sim a retirada do sujeito da cena diante da impossibilidade de simbolização do afeto. Enquanto forma de passagem ao ato, o suicídio representa a ruptura radical do laço social, uma vez que nele o recurso à palavra como possibilidade de simbolização foi abandonado.

Em seu artigo “Alguns operadores de leitura” (2020), Willian André aponta os Estudos Literários como uma das áreas mais produtivas para a compreensão do suicídio devido à “diversidade de situações e configurações que ele assume no bojo ficcional, poético e dramático, possibilitando [...] a composição daquilo que temos chamado de ‘mosaico suicidológico’” (ANDRÉ, 2020 p. 48). O autor, no entanto, destaca que, apesar de haver uma enorme recorrência do suicídio na literatura, são poucos os trabalhos nos Estudos Literários que contemplam essa questão.

Desse modo, André (2020) apresenta nove operadores de leitura para se abordar o suicídio nos Estudos Literários. Dentre eles, dois estão em consonância com o modo como analisamos esse tema nas obras contempladas nesta tese. O primeiro operador abrange as “reações e perspectivas de terceiros que precisam lidar com o atentado contra a própria vida por parte daqueles que lhes são próximos” (ANDRÉ, 2020, p. 58). Essa é a nossa visada ao tratarmos dos romances *O naufrago* (1983) e *Árvores abatidas* (1984). Nessas obras, cada narrador, a sua maneira, tenta lidar com o suicídio cometido por um amigo que fizera parte de sua juventude. A escrita, além de figurar como projeto artístico do narrador, é também o suporte no qual ele reflete sobre a morte voluntária, na tentativa de encontrar respostas para o suicídio do amigo.

Outro operador de leitura apontado por André (2020, p. 57) compreende “interpretações do suicídio enquanto fuga, performance, espetáculo, afirmação da liberdade individual ou de outros princípios”. Esse é um dos modos como analisamos a obra *Extinção* (1986), cujo narrador apresenta o projeto de escrever sua antiautobiografia. Esse texto teria por finalidade extinguir as memórias pela palavra e, ao final, apresentar também a extinção do próprio narrador. Somente ao fim da narrativa é revelado que o narrador já está morto. Essa informação permite considerar o texto como a execução do projeto escritural que o narrador fora apresentando, configurando, assim, um índice de performatividade da voz narrativa.

## A poética da narrativa bernhardiana

Thomas Bernhard nasceu em Heerlen, na Holanda, em 1931, de um relacionamento breve de sua mãe, a austríaca Hertha Bernhard, com um suíço que nunca o reconheceu como filho. Hertha deixou o pequeno Bernhard sob os cuidados dos avós em Viena. Bernhard dizia que o avô materno, o escritor Johannes Freumbichler, foi a pessoa mais importante de sua vida, sendo, inclusive, o maior incentivador de suas aspirações literárias. Ainda na juventude, Bernhard desenvolveu pleurisia, doença que o levou a ser internado várias vezes e que causou sua morte em 1989. Traços reconhecíveis da vida de Bernhard são encontrados em sua extensa obra, que compreende contos, novelas, peças teatrais, poesia e romances<sup>4</sup>. Nesta introdução, o intuito não é abordar minúcias a respeito da biografia do autor, mas sim apresentar um panorama de sua poética, enfocando, evidentemente, em elementos presentes nas narrativas que compõem o *corpus* de nosso trabalho.

A narrativa bernhardiana traz à cena um narrador-protagonista quase sempre anônimo e, no geral, na faixa dos cinquenta anos de idade. O relato do narrador se concentra no passado, apresentando um tom autobiográfico que divide espaço com a biografia de um personagem recém-falecido sobre quem o protagonista se empenha em contar. De seu próprio passado, o narrador enfatiza a ideia de um projeto artístico que abandonara por ócio ou por constatar sua falta de talento. A escrita surge, então, como uma forma encontrada por esse indivíduo para permanecer no universo da criação artística. Entretanto, devido a sua latente inaptidão, o protagonista também falha nessa empreitada, reiterando em seu texto as inúmeras tentativas que empreendera para iniciar essa escrita. Ao final, o texto pode ser entendido como a realização do projeto escritural do narrador.

A relação de amor e ódio que o narrador mantém com a Áustria, seu lugar de origem, está no centro do conflito, cuja solução encontrada é o autoexílio. Esse espaço, no entanto, é pouco delineado, carecendo de informações sobre o cotidiano do protagonista no estrangeiro. Esse fato também contribui para reforçar o caráter misantropo dos narradores de Bernhard, indivíduos que se apresentam como solitários e alheios a vínculos sociais. O retorno do herói à pátria, onde se originam seus conflitos pessoais, faz-se presente nas três narrativas analisadas. O evento que convoca esses narradores a retornar à Áustria é a morte de alguém próximo, criando, assim, a situação prototípica das narrativas de Bernhard, em que o impacto

---

<sup>4</sup> Na produção de Bernhard, vale mencionar também seus cinco volumes autobiográficos: *A causa. Uma indicação* (1975), *O porão. Um recolhimento* (1976), *A respiração. Uma decisão* (1978), *O frio. Um isolamento* (1981) e *Uma criança* (1982). Originalmente, esses textos foram publicados separados. No Brasil, eles foram reunidos em um único volume, intitulado *Origem* (2006). A fim de privilegiar a cronologia do relato, a edição brasileira reordenou os textos, inserindo a narrativa *Uma criança*, último volume publicado, em primeiro lugar.

da morte contribui para a retirada do “narrador de um bloqueio anterior de escrever e põe em funcionamento uma espécie de máquina automática e denotativa de prosa, que parece funcionar sem a intervenção ativa ou mesmo consciente do narrador” (ANDERSON, 2014, p. 184). Dessa maneira, o relato adquire a forma de um luto triunfante, em que o narrador se utiliza dessa morte como *Leitmotiv* para a realização de sua escrita.

Partindo de um comunicado de morte, o discurso do narrador segue de modo fragmentado, não linear, movimentando-se vertiginosamente no tempo à medida que eventos e fatos são lembrados. Nas narrativas de Bernhard, o relato é conduzido por um narrador-protagonista cujo ponto de vista adotado pode ser entendido na chave do que Pouillon (1974, p. 54) denomina “visão com”, em que a narração prioriza “um único personagem que constituirá o centro da narrativa [...] é sempre a partir dele que vemos os outros. É ‘com’ ele que vivemos os acontecimentos narrados”. Nesse sentido, narrador e leitor estão no mesmo nível, o que contribui para que este possa, em determinados momentos, duvidar da matéria narrada, acentuando o caráter não confiável daquele. Mesmo em passagens em que o narrador se mostra preocupado em reproduzir as palavras e a entonação de outros personagens, essa estratégia tem por finalidade reiterar sua visão, legitimando, assim, o que vem apresentando.

A prosa bernhardiana caracteriza-se pela alternância entre os tempos do pretérito, ou seja, o perfeito (*Perfekt*), o passado (*Präteritum*) e o mais-que-perfeito (*Plusquamperfekt*), o que acentua o trabalho da memória na composição do relato. Embora o texto seja majoritariamente narrado no passado, ao se referir ao tempo da narrativa, o narrador também pode utilizar o presente (*Präsens*). No entanto, destaca-se também a possibilidade de, em uma mesma frase, todos esses tempos serem contemplados, tornando ainda mais complexa a delimitação entre passado e presente.

A fim de ilustrar a categoria tempo na prosa de Bernhard, tomamos aqui dois exemplos apresentados por Alexandre Villibor Flory, em sua tese *Sopa de Letras Nazista: a apropriação do real e a mediação pela forma na ficção de Thomas Bernhard* (2006, p. 75). Autor essencial para o desenvolvimento de nosso trabalho, Flory analisou em sua tese o romance *Árvores abatidas*, que também integra nosso *corpus*. Nessa obra, o narrador relata sua recente participação em um jantar, durante o qual ele se refere a fatos ocorridos cerca de trinta anos atrás: “O que, pois, **procuro** na Gentzgasse?, **perguntei-me**, e **disse-me** que *cedi a um momentâneo sentimentalismo* lá no Graben [...]” (BERNHARD, 1991, p. 73, itálico do

autor, negrito nosso)<sup>5</sup>. O verbo **procuro**, no presente, recobre três camadas temporais, isto é, trata do momento do jantar, do convite para esse jantar feito ao narrador no Graben, assim como do presente na narração, quando, após o jantar, o narrador está em sua casa redigindo o texto que o leitor tem em mãos. Ambos no passado, os verbos **perguntei** e **disse** remetem ao momento da escrita da narração, o que contribui para que o narrador se distancie de si mesmo enquanto personagem de sua história.

No segundo exemplo apontado por Flory (2006, p. 75), temos uma estrutura mais frequente: “[...] eu os **salvei** e eles me **salvaram** aquela vez, **pensei** [...]” (BERNHARD, 1991, p. 89, negrito nosso)<sup>6</sup>. Aqui, os verbos das duas primeiras orações (**salvei** e **salvaram**) representam o passado em relação ao tempo do jantar. Quanto à terceira oração (**pensei**), ela indica o presente do jantar e, ao mesmo tempo, o passado em relação ao momento da escrita do relato, ou seja, após o narrador participar do jantar. Sendo assim, conforme Flory (2006), as duas primeiras orações compõem o passado da narrativa, enquanto a terceira é presente da narrativa e passado da narração. A partir dessa estrutura, “o narrador instaura o diálogo consigo mesmo. Este é o diálogo entre o presente e o futuro da narrativa, pois somos apresentados à narrativa em seu tempo presente e recebemos as referências de um narrador no futuro, tempo da escrita” (FLORY, 2006, p. 75).

De forma geral, a partir de um evento disparador da ação, o narrador bernhardiano engendra inúmeros fatos ocorridos em um amplo decurso de tempo. Embora a forte sensação de presentificação emanada do texto contribua para que o leitor imagine acompanhar os fatos à medida que eles ocorrem, o que se tem, na verdade, é um narrador, no futuro, escrevendo acerca do evento disparador e das memórias geradas a partir dele. O caráter escritural dos textos de Bernhard aponta, quase sempre, para uma situação narrativa em que um indivíduo, no futuro, escreve, dando voz a um narrador-personagem, ou seja, a si próprio, que, a partir de um determinado evento, se remete ao passado. Logo, o passado mais distante vivifica-se nesse passado recente, contribuindo, assim, para o texto que o narrador comporá em seguida. A voz narrativa camufla o presente da escrita para conferir maior destaque ao evento que trouxe à tona suas memórias e que, portanto, serviu de inspiração para sua escrita. Nesse jogo entre passado e presente, subjaz a relação conflitante que o narrador mantém com o espaço.

<sup>5</sup> No texto original, lê-se: “*Was also **suche** ich in der Gentsgasse? **fragte** ich mich, und ich **sagte** mir, dass ich einer augenblicklichen Sentimentalität nachgegeben habe auf dem Graben*” (BERNHARD *apud* FLORY, 2006, p. 75, negrito nosso). Os verbos em negrito correspondem, em alemão, aos tempos *Präsens* (presente), como em “*suche*”, e *Präteritum* (passado), como em “*fragte*” e “*sagte*”.

<sup>6</sup> No texto original, lê-se: “*Ich **habe** sie **gerettet** und sie **haben** mich **gerettet** damals, **dachte** ich [...]*” (BERNHARD *apud* FLORY, 2006, p. 75, negrito nosso). Os verbos em negrito correspondem, em alemão, aos tempos *Perfekt* (passado), como em “*habe... gerettet*” e “*haben... gerettet*”, e *Präteritum* (passado), como em “*dachte*”.

Em nosso *corpus*, o espaço é determinante para esse deslocamento temporal promovido pelo narrador. É por meio dessa cronotopia que o texto constrói a imagem do indivíduo problemático sempre às voltas com os efeitos devastadores que a Áustria imprimiu em sua existência. Nesse país, ele sentiu-se vítima de uma sociedade que não lhe conferiu o valor de que ele julga ser merecedor. O seu meio não validou suas aspirações artísticas e intelectuais. Em um plano mais profundo, o narrador também pontua uma Áustria que ainda carrega as responsabilidades não assumidas após a Segunda Guerra Mundial. Todos esses fatores contribuem para que o narrador saia da cena austríaca e busque para si um lugar de onde regurgita seus fracassos. Embora o autoexílio seja contemplado como possibilidade de resolução da crise, nesse outro espaço, o pensamento do narrador segue buscando suas origens. O retorno à pátria, justificado por um acontecimento de morte, é o momento do acerto de contas com o passado, e a escrita é a maneira encontrada para narrar as lembranças vividas em solo austríaco, tornando-as presentes no ato da narração.

Do mesmo modo em que a prosa bernhardiana investe no tempo psicológico, essa mesma característica encontra-se na representação espacial. Uma vez que o relato é pautado pelas reminiscências, essas também contribuem para a criação de um espaço psicológico. Assim, a representação da Áustria irrompe da construção discursiva do que esse espaço significou e significa para o narrador no presente da escrita. Embora haja fatos reconhecíveis da realidade sócio-histórica desse país, a ambientação traduz a realidade psíquica do protagonista. Nas narrativas bernhardianas, os espaços são bem determinados – como um conservatório de música, uma sala de estar, uma propriedade familiar etc. –, podendo representar um microcosmo da Áustria. Em Bernhard, o espaço pulsa de tal forma que parece ganhar vida, adquirindo o estatuto de personagem. Assim, ao mesmo tempo em que condena esse espaço, o narrador tece a ele seu mais belo apreço, instaurando, com isso, a problemática do sujeito enodado em suas origens.

As narrativas de Bernhard realçam também a representação de uma realidade assincrônica, uma vez que são ambientadas em um mundo que não se reconhece facilmente como o da segunda metade do século XX. Quando há a necessidade, por exemplo, de os personagens se comunicarem à longa distância, são utilizados carta ou telegrama, mas quase nunca telefone. Os personagens andam de um lugar para o outro ou se locomovem de trem, transporte símbolo da industrialização e da modernidade na cultura do século XIX. Meios de transporte como carro ou avião também são raramente mencionados. Quando aparecem, os veículos motorizados são causadores de destruição, como em *Extinção* em que um acidente de carro causa a morte dos pais e do irmão do narrador. A representação do meio urbano também

é bastante rara. Apesar de ambientes externos serem mencionados, a história concentra-se em espaços internos, “embora o narrador seja invadido por uma sensação de profundo isolamento na multidão, esse tipo de experiência urbana é outro *tópos* da literatura do final do século XIX, tendo como exemplo paradigmático o *flâneur* de Baudelaire” (LONG, 2014, p. 262). Esse modo de representação circunscrita a uma espacialidade que remete ao final do século XIX está em sintonia com a personalidade do narrador bernhardiano, indivíduo que possui certa admiração pela Áustria dos Habsburgos, período em que Viena era considerada a capital cultural da Europa.

O Império Austro-Húngaro esteve sob o comando da dinastia dos Habsburgos até o final da Primeira Guerra Mundial, totalizando cerca de oitocentos anos no poder. De acordo com Flory (2006), após a Segunda Guerra, houve um movimento de afirmação positiva da identidade austríaca, na tentativa, sobretudo, de amenizar a participação do país na catástrofe da guerra. Nessa esteira, o livro *O mito habsburgo na literatura austríaca*<sup>7</sup>, de Claudio Magris, aponta para a criação de um mito baseado nos valores e na tradição da sociedade austríaca, o que contribuiu para a recriação idealizada de um passado que nunca existiu. Vislumbrando transformar uma realidade contraditória, o mito da Áustria dos Habsburgos recria esse período “como uma época feliz, um espaço marcado pela medida e pela harmonia, a expressão de uma Europa Central caracterizada pela ordem e organizada como um conto de fadas, na qual o tempo não corre tão depressa e se arvora em um depósito de valores seculares” (FLORY, 2006, p. 19).

Muitos críticos apontam Bernhard como um apologista dessas ideias tanto por representar espaços como castelos, que remetem à época dos Habsburgos, quanto por sua crítica à política e ao Estado austríacos. Segundo Flory (2006, p. 20), Bernhard utiliza-se desses temas em seus romances para, dentro deles, destruí-los, extingui-los, em um movimento que remete ao próprio projeto escritural do narrador da obra *Extinção*. Devido ao seu estilo confrontador, Bernhard conquistou o apelido de *Nestbeschmutzer* (alguém que suja o próprio ninho), pois, ao esquadrihar uma Áustria conservadora e católica, ele traz à tona o silenciamento<sup>8</sup> de uma nação que evitou a reparação histórica pelos horrores do nazismo e que

<sup>7</sup> O referido livro foi escrito em italiano, *Il Mito Absburgico nella Letteratura Austriaca Moderna*, e publicado em 1963. A tradução alemã, *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*, foi publicada em 1966.

<sup>8</sup> Exemplo dessa postura de enfrentamento é a última e mais polêmica peça teatral de Thomas Bernhard, *Praça dos Heróis (Heldenplatz)*, encenada no Burgtheater de Viena, em 1988, lembrando os cinquenta anos da anexação. O nome da peça remete à praça próxima ao Burgtheater onde Hitler foi recebido por uma multidão de austríacos animados com a anexação da Austria, em 1938. Durante a encenação, uma gravação reproduzia os gritos entoados à época, como se viessem de fora do teatro, da Heldenplatz. Esse efeito sonoplástico permitia que o público, dentre os quais austríacos que outrora certamente saudaram o ditador, confrontasse sua própria

se considera “vítima” do nacional-socialismo. Em seus romances, Bernhard aborda uma sociedade que tenta se valer de uma rica tradição cultural como forma de desviar a atenção de sua participação nos crimes perpetrados durante o regime nazista, assim como seu entusiasmo pela anexação à Alemanha. Nesse sentido, seus protagonistas destilam todo seu ódio ao país que carrega ainda esta mácula histórica.

Embora não seja a intenção de nosso trabalho promover uma análise histórica das obras de Bernhard, como tão bem realizou Flory (2006), essa pequena contextualização é fundamental para a compreensão do período de produção do autor. Com isso, pontuamos que a problemática inerente às narrativas que analisaremos está também alicerçada sobre fatos históricos que extrapolam nossa leitura imanente. Em nossa tese, a herança traumática gerada pela convivência da sociedade austríaca com o nacional-socialismo é o fato histórico que mais aparece, uma vez que ele é tematizado pela voz narrativa. Os personagens de Bernhard, intelectuais e pretensos artistas, estão inseridos em um contexto sócio-histórico com o qual eles dialogam e que, portanto, atravessam suas existências, justificando parte considerável de suas angústias e frustrações.

Nos romances de Bernhard que propomos analisar, as categorias de tempo e espaço são mobilizadas pela voz narrativa a partir da instauração da morte. Esse fato é determinante para que se inicie a narração e também para que o narrador, no momento do luto, assuma sua posição enunciativa. Em Bernhard, como são recorrentes personagens que pertencem ao mundo do teatro, a posição assumida pelo narrador é a de um observador que enxerga a realidade como teatral. No entanto, não é essa realidade que lhe interessa, mas sim “seu próprio ‘teatro na cabeça’, ressaltado pela repetição incontável do verbo ‘pensei’” (BOHUNOVSKY, 2014, p. 27). Já distante, portanto, do evento desencadeador da ação principal, a escrita do relato se dá sob o olhar de um sujeito que contempla a teatralidade da existência como um jogo de repetições que a morte vem interromper.

Ao pontuarmos a presença da morte como uma instância deflagradora do relato, precisamos nos ater também a uma recorrência específica nas narrativas de Bernhard, ou seja, sua manifestação via suicídio. Tem-se, portanto, que os romances de Bernhard “narram o *suicídio de outras pessoas*, simulando a própria morte do narrador e desencadeando uma tentativa imediata de recontá-la, de modo obsessivo, por meio de fragmentos intermináveis”

---

voz. A peça também estava em sintonia com o momento político que o país atravessava nos anos oitenta, quando foi revelado que o então candidato à presidência Kurt Waldheim atuara como oficial do exército alemão. Apesar de comprovada sua participação e justificando ter cumprido seu dever como oficial, Waldheim ganha as eleições, gerando uma enorme crise internacional. Waldheim torna-se *persona non grata* nos EUA e é colocado na lista negra como criminoso de guerra (Cf. FLORY, 2006, p. 70-71). Em 2020, a peça *Praça dos Heróis* foi publicada no Brasil com tradução de Christine Röhrig e prefácio de Alexandre Villibor Flory.



(ANDERSON, 2014, p. 185, itálico do autor). Essa tentativa de recontar a história do suicida promove um apagamento da fronteira entre a realidade e o narrador. Completamente absorvido pelo objeto que toma para si como tema de sua escritura, a dedicação obsessiva do narrador contribui para o esvaziamento de sua própria subjetividade. Isso se reflete, por exemplo, na escolha de ele não se apresentar no texto, figurando como uma entidade anônima. Desse modo, o narrador parece atuar como uma espécie de duplo da ideia ou da identidade externa que deseja analisar, apagando-se completamente para, desse modo, conferir protagonismo ao seu objeto.

Como esses elementos já serão apontados nas narrativas de nosso *corpus*, trazemos aqui, a fim de melhor ilustrá-los, outra produção do autor. No romance *Correção (Korrektur)*, de 1975, o relato é conduzido por um narrador anônimo que conta os eventos que levaram seu amigo Roithamer a se suicidar. Os dois eram amigos de infância, exilaram-se da Áustria e lecionam em Cambridge. Esses traços em comum já contribuem para o emparelhamento desses dois personagens. O narrador instala-se no escritório de Roithamer com a intenção de organizar e publicar suas anotações, como uma homenagem póstuma. Roithamer dedicara-se a construir para a irmã uma casa em formato de cone, na floresta onde eles passaram a infância. Concluída a construção, a irmã se mata, desencadeando, assim, o suicídio de Roithamer. Em um ponto chave da narrativa, os manuscritos do narrador escapam de suas mãos formando no chão um emaranhado impossível de se organizar. A partir desse momento, há uma junção entre o narrador e Roithamer. O que antes eram as lembranças do narrador sobre o amigo agora se mistura com a voz citada de Roithamer.

Constata-se, portanto, em nosso *corpus*, uma situação narrativa em que o narrador se atrai pelo tema da morte, sobretudo, pelo ambiente em que o suicida vivia. Uma vez que o espaço em comum entre ambos é a Áustria, é a morte que convida o narrador a retornar, permitindo assim seu confronto com o passado. Dessa maneira, em um primeiro momento, o narrador vê a si mesmo como sobrevivente, endossando esse *status* em sua decisão de ter abandonado suas origens. Contudo, à medida que a narrativa avança, o que se nota é um desejo latente no narrador em também pôr fim a sua vida após concluir sua escrita, motivo pelo qual ele até então se mantivera vivo. Essa escrita não reflete somente sobre o personagem recém-falecido, ela é antes de tudo a rememoração do narrador sobre seu percurso falhado, sobre como sua vida e seus projetos não aconteceram conforme ele desejava.

### **Estrutura da tese e apresentação do *corpus***

Nossa tese é composta por quatro capítulos dos quais apresentamos, a seguir, um breve panorama. No primeiro capítulo, tratamos do romance *O naufrago* (1983), em que um narrador anônimo conduz o relato como forma de refletir acerca da morte de dois amigos: Glenn Gould, que morreu durante um concerto, e o suicida Wertheimer. Essas mortes mobilizam as memórias da voz narrativa vividas ao lado dos amigos, quando se conheceram no Mozarteum de Salzburgo. Wertheimer e o narrador abandonaram o sonho de se tornarem pianistas, ao constatarem que jamais conseguiriam tocar como Glenn. Do projeto falhado de suas ambições musicais, Wertheimer e o narrador passaram a se dedicar à escrita, que remete à fixação que ambos alimentam por Glenn. Enquanto o narrador ocupa-se, no exílio, em escrever seu inconclusivo ensaio *Sobre Glenn Gould*, Wertheimer escreve e descarta os manuscritos de seu texto *O naufrago*, cujo título advém do apelido irônico que recebera de Gould. O relato pode ser lido como a narração da experiência falhada tanto do narrador quanto de Wertheimer e, a tentativa de ambos em criar um objeto artístico a partir dessa experiência.

O segundo capítulo ocupa-se de analisar a obra *Árvores abatidas – uma provocação* (1984), cujo narrador, também anônimo, é convidado para um jantar artístico na casa dos Auersberger no mesmo dia em que se dá o enterro de sua amiga Joana. Durante o jantar, a voz narrativa isola-se, a maior parte do tempo, em um canto da sala de onde observa os demais personagens, artistas medíocres de Viena. Em seus pensamentos, o narrador evoca a memória de Joana e tenta encontrar justificativas para o suicídio da amiga. A morte de Joana é ignorada pelos demais convidados, que aguardam ansiosos a chegada do homenageado da noite – um ator do Burgtheater em cartaz com a peça *O pato selvagem*, de Ibsen. Desse modo, a morte de Joana é o evento que reaproxima o narrador dos outros personagens, fazendo-o rememorar suas pretensões artísticas da juventude e a decisão de ter deixado a Áustria.

*Extinção – uma derrocada* (1986) é a narrativa analisada no terceiro capítulo. Nessa obra, a morte configura tanto o conteúdo quanto a forma do texto. Uma instância anônima comunica que o relato pertence a Franz-Josef Murau e que este está morto. Ao longo do romance, Murau vai apresentando seu projeto de escrita, cuja finalidade consiste em anotar para extinguir, logo, tudo o que fosse apresentado nesse texto deveria ser extinto, incluindo também seu próprio enunciador. Dessa maneira, o artifício de se recorrer a um narrador externo para informar a morte de Murau resolveria a questão da representação do suicídio em um relato conduzido por um narrador em primeira pessoa. O texto é a narração da experiência

frustrada de Murau, um indivíduo descendente da burguesia austríaca, que não deseja assumir as obrigações do mundo prático dos negócios da família. Renegando esses valores, Murau exilar-se na Itália onde pôde cultivar sua existência contemplativa, desferindo acusações à família e à Áustria e ao envolvimento de ambas com o nacional-socialismo.

O quarto e último capítulo promove um diálogo entre as obras de Bernhard mencionadas acima e a tradição do *Bildungsroman*, gênero criado a partir de elementos prototípicos e, naturalmente, datados no romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796), de Goethe. As narrativas de nosso *corpus* apresentam certas semelhanças com o programa narrativo do *Bildungsroman*, sobretudo, por fazerem alusão a uma ideia de formação. No entanto, como os pressupostos históricos presentes no paradigma goethiano se alteraram, apontaremos em Bernhard elementos diluídos desse gênero. Assim como o personagem Wilhelm Meister passa por um processo de aprendizagem pelo erro, o narrador bernhardiano perfaz um caminho semelhante ao reconhecer sua inaptidão artística. Evidencia-se também o caráter escritural de um relato que tematiza o percurso frustrado de uma formação que não ocorreu conforme a idealização do sujeito, sendo esse, inclusive, o motivo de sua escolha pelo exílio. É, portanto, um acontecimento de morte que mobiliza a voz narrativa a contar sobre seu percurso falhado.

## CAPÍTULO I

### O NAUFRÁGIO DA EXISTÊNCIA. ANÁLISE DE *O NAUFRAGO*.

“Queria ser artista, ser *artista da vida* não lhe bastava, ainda que seja bem esse o conceito que nos faz feliz” (NAU, p. 87).

Em *Thomas Bernhards Trilogie der Künste: Der Untergeher, Holzfällen, Alte Meister* (1999)<sup>9</sup>, Gregor Hens aponta semelhanças entre *O naufrago* (1983), *Árvores abatidas* (1984) e *Alte Meister* (1985), as quais seriam responsáveis por reconhecer esses romances como integrantes daquilo que o crítico denomina de a trilogia das artes de Thomas Bernhard. Contudo, Bernhard não teria escrito essas obras com a clara intenção de compor uma trilogia. É Hens (1999), portanto, quem cria essa denominação para tratar da intertextualidade que cada uma dessas três narrativas estabelece com outras manifestações artísticas. Nesse sentido, o romance *O naufrago* ocupa-se do mundo da música clássica, destacando as *Variações Goldberg* de Bach, composição que, na narrativa, confirma o virtuosismo de um dos personagens. Em *Árvores abatidas*, narrativa de que tratamos no segundo capítulo, há um diálogo com o teatro, motivado pelo drama *O pato selvagem* de Henrik Ibsen. Finalizando essa trilogia, tem-se *Alte Meister*<sup>10</sup>, romance que tematiza o universo da pintura ao apresentar um protagonista que frequenta há décadas o Museu de História da Arte de Viena, para contemplar o quadro *Homem da barba branca*, do pintor italiano Tintoretto.

Neste primeiro capítulo, nosso objetivo é analisar a ideia da falha como elemento fundamental para se compreender a constituição dos protagonistas no romance *O naufrago*, indivíduos aspirantes à artista. Conforme destacamos na introdução, a noção de falha aparece, em nosso trabalho, atrelada à categoria de indivíduo problemático, apontada por Lukács em seus estudos sobre o romance moderno. Como o relato de *O naufrago* é a visão exclusiva do narrador sobre sua amizade com dois personagens, logo, os três figuram como protagonistas da narrativa. Desse modo, a essência de cada um deles é ressaltada em um texto que procura apresentar tanto a problemática individual de cada um quanto a problemática dessa amizade. Uma vez que o narrador é o único sobrevivente dos três, seu relato é a maneira que ele encontrou para enfrentar um momento de luto. Dessa forma, é na condição de enlutado que o

<sup>9</sup> *A trilogia das artes de Thomas Bernhard: O naufrago, Árvores abatidas, Velhos mestres.*

<sup>10</sup> Último volume dessa trilogia pensada por Hens (1999), *Alte Meister* (1985) ainda não foi publicado no Brasil. No entanto, Juliana Nascimento Berlim Amorim apresenta uma tradução para essa obra, em sua dissertação de Mestrado intitulada *Tradução do alemão para o português do livro Alte Meister, de Thomas Bernhard, antecedida de ensaio introdutório* (2006). Amorim traduz o título desse romance como *Velhos mestres*. Lembramos ainda que há a tradução portuguesa *Antigos mestres*, de 2003, realizada por José A. Palma Caetano.

narrador desperta de um longo bloqueio criativo e transforma a história dessa amizade na matéria de seu texto. É válido ressaltar que, em *O naufrago*, assim como nas duas outras obras que compõem nosso *corpus*, o narrador recorre à escrita como forma de estetizar sua experiência fracassada, sobretudo, no campo das artes. Essa escrita, no entanto, não tem como finalidade a publicação de um livro, sendo, portanto, um meio encontrado pelo narrador para elaborar seu luto e relembrar seu passado diletante.

Em linhas gerais, a história de *O naufrago* inicia-se com um narrador anônimo informando as mortes de dois amigos – o canadense Glenn Gould e o austríaco Wertheimer. Na visão do narrador, o suicídio de Wertheimer teria como principal motivação a morte de Glenn, ocorrida em condições naturais durante sua apresentação em um concerto. Após o enterro do suicida, em Chur, na Áustria, o narrador dirige-se para uma pousada em Wankham, onde passará a noite para, no dia seguinte, ir à casa de Wertheimer, em Traich, na tentativa de encontrar as anotações do livro que o amigo estava escrevendo. A maior parte do romance consiste nas recordações que tomam conta do narrador enquanto ele aguarda ser atendido na pousada.

Em pé, diante do balcão da pousada, o relato do narrador remonta uma história que se inicia cerca de vinte oito anos atrás, quando os três amigos se conheceram no curso de piano do professor Vladimir Horowitz, no Mozarteum de Salzburgo. Eles tinham como desejo em comum se tornarem virtuosos do piano. Contudo, apenas Glenn atinge esse objetivo, o que contribui para que o narrador e Wertheimer sejam assolados por uma profunda sensação de fracasso. Assim, o relato do narrador discorre, entre outros assuntos, sobre a maneira como ele e Wertheimer lidaram com suas inaptidões diante da genialidade, mundialmente consagrada, de Glenn.

### **As camadas temporais na estruturação do relato**

Em *O naufrago*, a complexidade temporal e as repetições imprimem no texto a desorientação que habita o narrador em seu duplo estado de luto. A morte de Glenn, seguida pela de Wertheimer, mobiliza o narrador a contar a história de três indivíduos que ambicionavam, na juventude, uma carreira de pianista. Como único sobrevivente, o narrador conduz um relato em que recupera os fatos mais importantes da história dessa amizade. Assim, o narrador empreende um jogo temporal em busca de suas memórias acerca do passado em que ele e os amigos conviveram intensamente, abordando também os impactos e ressentimentos que a convivência com Glenn causou tanto a sua vida quanto à de Wertheimer.

O texto do narrador tem início com três parágrafos curtos, enquanto o quarto se estende em fluxo contínuo até a última página. Esse bloco textual acentua o trabalho implacável da memória, em que os fatos vão sendo escritos à medida que são lembrados. Essa disposição aponta também para o luto que o narrador vivencia no momento da escrita, uma vez que esse afeto atua como estímulo para que ele se debruce sobre o passado. Entretanto, os dois primeiros parágrafos do romance já contêm as principais informações que serão abordadas pelo narrador ao longo do texto. Bastante sucintos, eles informam a posição espacial do narrador, além de fornecer um pequeno indício sobre a mecânica temporal que estrutura o relato:

Mesmo Glenn Gould, nosso amigo e o mais importante virtuose do piano deste século, não passou dos cinquenta e um, pensei ao entrar na pousada. Só que, ao contrário de Wertheimer, ele não se suicidou: teve, como se diz, *uma morte natural* (NAU, p. 7, itálico do autor).

Nessas breves linhas, o *Leitmotiv* da morte que impulsiona a narração surge com a informação de que os amigos do narrador, Glenn Gould e Wertheimer, estão mortos. Percebe-se também que o narrador faz questão de marcar que Glenn foi o mais célebre pianista do século XX e que, diferentemente de Wertheimer, ele morreu de causa natural. Não por menos, em boa parte do relato, o narrador vai se concentrar em discorrer sobre a personalidade de Wertheimer, apontando como, desde sempre, ele apresentava inclinação para o suicídio. Destaca-se, aqui, a frase “pensei ao entrar na pousada” que informa onde o narrador se encontra nesse momento do relato. É enquanto espera ser atendido nessa pousada que o narrador inicia seu processo de rememoração e passa a apresentar a problemática que há em torno da amizade dos três. Embora as memórias do narrador, as quais, em grande parte, remetem ao período em que ele conviveu com Glenn e Wertheimer, predominem na narrativa, o enredo principal dispõe de uma linearidade que cria no leitor uma expectativa quanto aos acontecimentos que ocorrerão em seguida.

Apesar de o texto criar no leitor a sensação de que este acompanha o desenrolar dos fatos à medida que eles ocorrem, o período “pensei ao entrar na pousada” aponta para outra perspectiva que deve ser considerada na interpretação do que está sendo narrado. Marca característica da prosa de Bernhard, o verbo “pensei” fura o texto, indicando, assim, que a matéria narrada já se encontra concluída. Essa estrutura frasal também instaura a separação entre o mundo externo e a massa bruta de pensamentos que assolam o narrador, justapondo, portanto, realidade e subjetividade. Desse modo, o ponto de vista adotado é o de um sujeito que se encontra já distante dos fatos que aborda. No entanto, sua voz se camufla em meio à história que narra, criando uma perspectiva de algo ainda em devir. Em *Thomas Bernhard: le*

*briseur de silence* (2006)<sup>11</sup>, a crítica francesa Chantal Thomas analisa os efeitos do artifício “pensei” e diz que:

Página a página, os ‘pensei entrando na pousada’, ‘como entrei na pousada, pensei’, ‘pensei na pousada’, ‘pensei olhando ao meu redor na pousada’, ‘pensei, ali, na pousada, respirando o mau cheiro que conhecia de antes’ etc., marcam o ínfimo, mas irreversível desenvolvimento de uma ação, sua estranheza radical com o mundo do pensamento. Entre a progressão em uma pousada vazia e àquela da solidão de um discurso interior, não há nenhuma relação, a não ser que cabe a uma só pessoa viver simultaneamente essas duas existências separadas (THOMAS, 2006, p. 178, tradução nossa)<sup>12</sup>.

Embora a extensão da estrutura “pensei” seja pequena dentro da massa textual, sua presença reiterada não passa despercebida. Como uma espécie de sentença-tropeço, ela serve para localizar o leitor dentro daquilo que lhe está sendo apresentado. Essa repetição excessiva que corta a leitura contínua do relato também é responsável por criar o pacto narrativo, levando o leitor a crer que caminha lado a lado com o narrador. Assim, os “pensei” reforçam a ideia de que o relato se encontra ainda em aberto, pois indicariam um pensamento que parece ocorrer no momento em que o narrador está ali, parado, na pousada. Contudo, essa estrutura advém de uma voz narrativa no futuro e indica que esse “pensei” não é somente algo que foi, de fato, pensado naquele momento, mas que, antes de tudo, é também um pensamento que se dá no momento da composição da escrita, ou seja, é fruto de um discurso interior. Logo, é no tempo da escrita que o “pensei” ganha corpo e cria uma presença simultânea, isto é, ele é parte do presente da escrita, mas também figura como a intenção de o narrador em marcar o pensamento que teve no passado, quando experienciou o evento narrado. É, portanto, a partir de um monólogo interior que o narrador cria sua imagem em desdobramento, vivendo, assim, simultaneamente, duas existências: a primeira é a do indivíduo solitário, que, no processo de composição do texto, gera a segunda, isto é, quando esse indivíduo vê a si mesmo como personagem da história que conta.

Dito isso, o romance constitui-se de três camadas temporais intrinsecamente emaranhadas que se alternam de tal forma que muitas vezes pode causar no leitor um estranhamento acerca do real propósito do relato. A primeira camada corresponde ao presente da narração. Nela, um narrador anônimo encadeia uma história na qual ele também é um dos

<sup>11</sup> Thomas Bernhard: *o destruidor de silêncios*.

<sup>12</sup> “*De page en page, les ‘pensai-je en entrant dans l’auberge’, ‘pensai-je comme j’entrai dans l’auberge’, ‘pensai-je dans l’auberge’, ‘pensai-je en regardant autour de moi dans l’auberge’, ‘pensai-je là, dans l’auberge, respirant la mauvaise odeur que je connaissais d’avant’, etc., marquent l’infime mais irréversible déroulement d’une action, son étrangeté radicale d’avec le monde de la pensée. Entre la progression dans une auberge vide et celle de la solitude d’un discours intérieur, il n’y a aucun rapport, sauf qu’il appartient à une seule personne de vivre simultanément ces deux existences séparées*” (THOMAS, 2006, p. 178).

personagens principais. Esse nível temporal é também o presente da escrita. Desse modo, os eventos apresentados já ocorreram e o narrador possui um amplo conhecimento acerca da história que está conduzindo. Instalado, portanto, no presente da escrita, o discurso do narrador se ocupa de dois níveis de passado. O primeiro é o mais recente e concentra a ação diegética. Ele é responsável por instaurar o monólogo interior que, por fim, vai mobilizar um passado ainda mais distante, marcado por fragmentos de memória.

O discurso do narrador se concentra na primeira camada de passado na qual os eventos causam uma forte sensação de presentificação, gerando, no leitor, uma expectativa quanto ao que ocorrerá em seguida. A estrutura desse nível possui uma linearidade que confere uma ideia de progressão que caminha para a realização do objetivo principal do texto, ou seja, a descoberta dos rascunhos do livro que Wertheimer estava escrevendo. Essa camada temporal se inicia com o narrador entrando na pousada em Wankham, depois de ter participado do funeral de Wertheimer. Em seguida, apresenta sua conversa com a dona da pousada. Acompanha o percurso do narrador até a casa de Wertheimer, em Traich, onde o narrador trava uma conversa com o empregado Franz.

Essa primeira camada de passado também é marcada por um monólogo interior, pois o narrador-protagonista engendra um complexo processo de rememoração. O tempo que ele permanece na pousada compreende mais da metade do livro. É ali que suas memórias começam a vir à tona. Inicialmente, ele tenta conferir certa linearidade a elas, começando com o momento em que ele, Glenn e Wertheimer se conheceram há vinte e oito anos, no curso de Vladimir Horowitz, no Mozarteum de Salzburgo. No entanto, as lembranças passam a ser narradas conforme uma nova informação precisa ser contada. Com isso, esse nível da narrativa retoma um passado mais distante que se apresenta de forma fragmentada, por meio de *flashbacks* que espalham pelo texto informações que o leitor vai remontando para compreender melhor a personalidade de cada um dos protagonistas.

Apesar do acentuado caráter memorialístico do relato, o enredo se constrói a partir do desejo explícito do narrador em se dirigir até a casa de Wertheimer em busca dos manuscritos que o amigo possa ter deixado. Como o narrador ainda não conseguira executar seu próprio projeto de escrita, o ambicioso ensaio *Sobre Glenn Gould*, ele vislumbra a possibilidade de encontrar as anotações de Wertheimer, as quais lhe possam servir de inspiração:

Com efeito, eu tinha a intenção, e ainda tenho, de examinar os escritos que Wertheimer porventura tenha deixado. Absurdidades, dizia, mas Wertheimer era orgulhoso, o que me permitiu supor que talvez haja coisas de valor entre essas absurdidades; no mínimo, trata-se do seu pensamento, o que é digno de ser preservado, coletado, salvo, ordenado, pensei, vendo já um monte de



cadernos (e notas) de conteúdo mais ou menos matemático-filosófico (NAU, p. 34).

Essa suposição de que há algo a ser encontrado na casa de Wertheimer instiga tanto o narrador quanto o leitor. No trecho acima, o narrador aponta para a possibilidade de, entre as absurdidades que Wertheimer dizia escrever, haver anotações dignas de valor, as quais o narrador se sente responsável por ordená-las, a fim de preservar o pensamento do amigo. À medida que o texto avança, o narrador elucubra algumas possibilidades que poderiam impedi-lo de ter acesso aos rascunhos de Wertheimer, como por exemplo, sua entrada na casa ser negada ou a irmã do falecido já ter se apossado do espólio. Contudo, a hipótese que o narrador considera mais provável é revelada pelo empregado Franz somente na última página do livro: “Wertheimer queimara um monte de anotações [...] Ele, Franz, tinha ajudado o patrão, pois as pilhas de anotações eram tão grandes e pesadas que o próprio Wertheimer não conseguira arrastá-las sozinho” (NAU, p. 140).

Cabe aqui dizer que o paradeiro do manuscrito de um falecido é um artifício também utilizado no romance *Extinção*, cujo narrador afirma que seu relato é a concretização de um texto idealizado por seu tio Georg. Esse texto, no entanto, desaparecera logo após a morte de Georg. Como em *O naufrago*, o narrador de *Extinção* também levanta algumas hipóteses sobre o desaparecimento desse manuscrito, como a de que o próprio tio o queimara ou de que seu empregado Jean tenha sumido com ele. Contudo, a hipótese que mais satisfaz o narrador é a de que sua mãe o tenha destruído: “[...] dois dias depois que minha mãe esteve no escritório do tio Georg, o manuscrito, essa antiautobiografia sem dúvida interessante do tio Georg, faltava, não fora mais possível encontrá-lo” (EXT, p. 140). Tanto em *O naufrago* quanto em *Extinção*, a menção a um texto perdido aponta para o caráter problemático do narrador, que necessita tomar uma ideia não concluída por alguém para lidar com a falha de seu próprio empreendimento escritural. Mesmo afirmando não terem tido acesso a tais rascunhos, os narradores dessas duas obras emulam, em seus respectivos relatos, o tema criado por seus idealizadores. Dessa maneira, o texto do narrador de *Extinção* está para o propósito pensado originalmente por seu tio, assim como o relato do narrador de *O naufrago* conserva a essência de Wertheimer. Vale notar, inclusive, que o título *O naufrago* recupera tanto o apelido que Glenn criou para Wertheimer, quanto o título do texto inconcluso do suicida.

Retomando a narrativa *O naufrago*, a fala do empregado Franz, mencionada anteriormente, de que ele próprio ajudara Wertheimer a queimar suas anotações, encerra a história principal. Essa informação frustra as expectativas tanto do narrador quanto do leitor, pois a descoberta desses escritos era tida também como um modo de se saber mais sobre os

últimos dias de Wertheimer. A esse respeito, Jonathan Long, em *The novels of Thomas Bernhard: form and its function* (2001)<sup>13</sup>, aponta que:

[...] a teleologia projetada na descoberta do espólio é utilizada para estruturar o nível temporal primordial e, também, o texto todo. [...] ela se revela, ao final, ser um vazio, uma falta; não há nenhuma descoberta final que forneceria uma solução para as questões sem respostas criadas no corpo do romance (LONG, 2001, p. 112, tradução nossa)<sup>14</sup>.

O final do romance abre, portanto, um precedente para se pensar o texto do narrador como a narrativa de sua missão falhada em busca dos escritos de Wertheimer. Embora sejam as mortes de Glenn e de Wertheimer que desencadeiem o relato, são os supostos escritos de Wertheimer que impulsionam o narrador à ação. Por um instante, ele abandonou seu estado contemplativo e mobilizou-se na procura do espólio de Wertheimer, embora já tivesse certeza de seu insucesso. Mesmo se deparando com o vazio do espólio de Wertheimer, o narrador recorre a este fato para estruturar seu relato. É esse vazio que sua escrita tenta circunscrever e conferir sentido. Como, ao longo do romance, o narrador manifesta sua suspeita de que Wertheimer possa ter se desfeito de seus escritos, o percurso até a casa do suicida inspira o narrador a retomar seu próprio projeto de escrita. Nesse caminho, o relato vai sendo construído virtualmente: “Agora eu sei como começá-lo; nunca soube; sempre comecei cedo demais, pensei, feito um diletante” (NAU, p. 64). É a partir da morte que o narrador passa então a conceber um modo de escrever sobre os amigos. A escrita não se dera antes disso, pois era cedo demais, uma vez que as vidas de Glenn e de Wertheimer estavam em suspenso, em vias de ainda apresentarem elementos dignos de serem mencionados, como a morte de Glenn ao piano e o suicídio de Wertheimer.

Nesse sentido, a ideia inicial de escrever o ensaio *Sobre Glenn Gould* amplia-se, e o narrador produz um texto em que trata dos amigos falecidos, mas também de si mesmo e de seu processo de escrita. A escrita, portanto, autoriza o narrador a possuí-la, a utilizá-la como meio para suas reflexões sobre seu estar no mundo. O narrador só é convocado a ocupar o espaço da escrita vinte e oito anos depois de ele e os amigos terem se conhecido. Esse decurso é importante para que o narrador elabore seus traumas e escolha o momento propício para narrar. Ao mesmo tempo, ele também se autoriza a narrar, porque as duas outras partes implicadas na história não poderão questionar eu relato. A escrita ocupa agora o papel dos

<sup>13</sup> *Os romances de Thomas Bernhard: forma e sua função.*

<sup>14</sup> “[...] the projected telos of the discovery of the Nachlass is used to structure the primary time level and hence also the entire text. [...] it reveals itself at the end to be a gap, an absence; there is no final discovery that would provide a solution to the unanswered questions raised in the body of the novel” (LONG, 2001, p. 112).

amigos ausentes, fazendo-se de confidente ao absorver a história que o sujeito que dela se utiliza vai encadeando.

Por outro lado, o narrador se esconde atrás da escrita, mantendo seu anonimato e também camuflando as estruturas que sustentam seu jogo escritural. Apesar de o discurso do narrador projetar-se no empreendimento teleológico da descoberta das anotações de Wertheimer, essa situação narrativa é criada no momento da escrita, ou seja, no tempo da narração, o qual aparece discretamente em meio ao relato. É, portanto, o ato da escrita que recupera as duas camadas de tempo passado e que “[...] integra a narrativa das vidas passadas dos protagonistas, assim como a história das circunstâncias sobre as quais o narrador lembra do passado, que é a viagem a Traich” (LONG, 2001, p. 117, tradução nossa)<sup>15</sup>. O tempo da narração é revelado em raros momentos, quando o discurso do narrador aponta para o momento da escrita, ao anotar, por exemplo, o verbo lembrar no presente:

Uma de suas palavras preferidas [de Glenn] era *autodisciplina*; empregava-a a toda hora, inclusive, **lembro-me**, na aula do Horowitz (NAU, p. 23, negrito nosso, itálico do autor);

**Lembro-me** de que, precisamente ao longo do curso com Horowitz, ele [Wertheimer] foi feliz [...] (NAU, p. 85, negrito nosso);

[...] **lembro-me** de tê-lo [Wertheimer] visitado em Traich doze ou treze anos atrás (NAU, p. 91, negrito nosso).

Esses excertos evidenciam a posição do narrador diante daquilo que narra. A intenção de vasculhar os aposentos de Wertheimer em busca dos vestígios de suas anotações é traída pela escrita que marca o presente do lembrar. Ao escrever “lembro-me” para registrar os eventos mais distantes de seu relato, o narrador indica que esse passado vem à tona no momento da escrita, e não durante a ação principal como o leitor é levado a crer. No entanto, em algumas passagens, é feita a menção a uma escrita futura, uma espécie de projeção em que o narrador reflete sobre como reestruturar seu estancado ensaio *Sobre Glenn Gould*: “Semana que vem vou estar de novo em Madri e a primeira coisa que vou fazer é destruir o *trabalho sobre Glenn* para começar um novo, pensei, com maior concentração ainda, mais autêntico ainda, pensei” (NAU, p. 64, itálico do autor). Esse novo trabalho a que o narrador se refere é, portanto, o texto que o leitor tem em mãos. O relato é, ao final, o resultado da reconfiguração do antigo projeto de escrita, o qual o narrador engloba agora, além das mortes de Glenn e

---

<sup>15</sup> “[...] it has to integrate the narrative of the main character’s past lives as well as the story of the circumstances under which the narrator remembers the past, that is, the trip to Traich” (LONG, 2001, p. 117).

Wertheimer, seu empenho frustrado para obter os rascunhos do suicida. A citação abaixo revela o modo como o narrador manipula sua escrita:

Se eu de fato vier a tentar novamente escrever meu retrato de Glenn Gould, pensei, terei que incluir nele o *seu* retrato de Wertheimer também; difícil dizer quem ocupará o centro dessa descrição, se Glenn Gould ou Wertheimer, pensei. Meu ponto de partida será Glenn Gould, as *Variações Goldberg*, o *Cravo bem temperado*, mas no que me concerne, Wertheimer vai desempenhar um papel decisivo nesse retrato, porque para mim Glenn Gould sempre esteve ligado a Wertheimer, em todos os aspectos, assim como Wertheimer a Glenn Gould, e afinal talvez Glenn Gould tenha desempenhado papel mais importante na vida de Wertheimer do que o contrário (NAU, p. 128).

Nesse momento da narrativa, o narrador está prestes a chegar à casa de Wertheimer e já mencionara algumas vezes ter a certeza de que não encontraria os escritos do falecido. Destaca-se aqui a condição que o narrador impõe à escrita que pretende retomar. Se antes o objetivo era escrever apenas sobre Glenn, o narrador agora já considera ter que, no mesmo texto, abordar também Wertheimer. Ao dizer que Glenn e as *Variações Goldberg* serão seu ponto de partida, essa informação está em consonância com o modo como o relato foi iniciado, ou seja, após apresentar Glenn, o narrador introduz o personagem Wertheimer. Assim, pode-se dizer que a narrativa é a conclusão desse texto que o narrador menciona que ainda iria desenvolver, pois, como consta no trecho supracitado, Wertheimer é quem predomina no relato. Logo, o papel de Wertheimer é crucial para a construção do texto, pois é a partir da lacuna deixada por seus escritos que o narrador consegue conceber sua própria escritura. É no presente da escrita que o narrador reflete sobre a busca frustrada pelos manuscritos de Wertheimer, passando, assim, a abordar também o fracasso artístico que ambos vivenciaram.

### **Os protagonistas e sua relação com a arte**

Os três protagonistas do romance *O naufrago* são apresentados como aspirantes a artista. No entanto, apenas Glenn atinge o sucesso proveniente de seu fazer artístico. No caso de Wertheimer e do narrador, eles figuram como indivíduos diletantes e frustrados por não terem atingido o mesmo brilhantismo de Glenn. A narrativa parte do encontro desses três jovens personagens, ao delinear o desejo que eles nutriam por se tornarem virtuosos do piano. Entretanto, Wertheimer e o narrador justificam seu fracasso artístico ao terem conhecido Glenn. Mesmo o narrador reconhecendo que ele e Wertheimer também fossem talentosos, o personagem Glenn é quem os afasta do caminho da música.

A tríade de protagonistas se aproxima por cultivar a mesma paixão pela música, mas se distancia quanto à capacidade de cada um em conseguir se realizar dentro desse universo. Os três dispunham de excelente condição financeira, o que lhes permitiu se dedicarem exclusivamente à música. Esse fato é destacado pelo narrador como um dos motivos que contribuíram para a amizade deles: “Como Glenn, Wertheimer era filho de pais não apenas abastados, mas ricos. Eu mesmo nunca tive preocupações financeiras. É sempre vantajoso ter amigos oriundos de um mesmo meio e de igual situação financeira” (NAU, p. 20). Essa condição privilegiada possibilitou aos três terem acesso aos melhores instrumentos musicais, estudarem nos melhores conservatórios e serem, inclusive, alunos do consagrado pianista Vladimir Horowitz. Nesse sentido, os protagonistas se favoreceram da boa situação financeira de suas famílias e empreenderam um percurso de formação e aperfeiçoamento de suas habilidades, a fim de alcançarem a excelência artística.

Glenn, Wertheimer e o narrador descendem de famílias burguesas que desaprovavam a decisão de seus filhos de se enveredarem pelo mundo das artes. A família de Glenn, cuja fortuna provinha do comércio de couros e peles, abominava o fato de ele se dedicar ao piano e, mesmo Glenn “já sendo famoso no mundo inteiro, seus pais permaneceram intransigentes” (NAU, p. 22). Wertheimer foi estudar piano para magoar os pais e fugir de um destino profissional já traçado para ele: “se [Wertheimer] tivesse se tornado comerciante e, portanto, administrador do império de seus pais, ele teria sido feliz [...], mas também para tomar essa decisão lhe faltou coragem” (NAU, p. 87). Quanto ao narrador, o patrimônio de sua família advém do período de crescimento econômico da Áustria durante a segunda metade do século XIX. Embora sua família ostentasse um piano em um canto da casa denominado de “centro artístico”, o narrador pontua que, “na minha família, ninguém era musical, eram todos antiarte” (NAU, p. 20). Logo, o narrador também decide estudar música para contrariar a família e escapar de um futuro trivial ao lado dela: “se [narrador] tivesse me dedicado a suas olarias e passado a vida inteira tocando no velho Ehrbar, eles teriam ficado satisfeitos” (NAU, p. 21). Pode-se perceber aqui o caráter problemático dos protagonistas na juventude. Insatisfeitos com o mundo prático burguês, eles partem em busca de uma formação artística, aderindo, assim, a um modo de vida contemplativo o qual se contrapõe aos desígnios de suas famílias.

Essa imagem de uma burguesia antiarte também se desenha nos outros dois romances de nosso *corpus*, nos quais ela também serve de expediente para o embate entre o narrador e seus respectivos meios. Em *Árvores abatidas*, por exemplo, a ação principal ocorre no interior de uma casa burguesa em um evento cujos anfitriões o denominam de jantar artístico. Os

convidados são pessoas que, no passado, tentaram uma carreira artística, mas que agora, segundo o narrador, são “fracassados, fracassados em Viena, cadáveres artísticos vivos” (AA, p. 52). Enquanto aguardam a chegada do homenageado, um famoso ator do Burgtheater, os convidados falam amenidades sobre a cena cultural vienense, portando-se como grandes apreciadores das artes. No romance *Extinção*, a propriedade da família Murau contém cinco bibliotecas. Entretanto, o narrador destaca que: “Meu pai não lia livros, minha mãe limitava-se a folhear de vez em quando velhos livros de ciência natural, para deleitar-se com as gravuras [...]. Minhas irmãs nunca punham os pés nas bibliotecas” (EXT, p. 19). Mantidas sempre trancadas, essas bibliotecas serviam apenas para os Murau exibirem-nas às visitas, em uma clara atitude de ostentação do patrimônio cultural de seus antepassados. Era, dentro dessas bibliotecas, que o narrador se refugiava quando criança para se ausentar do cotidiano burguês da família.

Em *O naufrago*, apesar de as famílias serem contra os protagonistas se dedicarem à música, elas investiram nos estudos de seus filhos na tentativa, talvez, de que eles lhes comprovassem que eram realmente virtuosos. No entanto, o narrador e Wertheimer imaginavam que, apenas pelo fato de disporem de dinheiro e tempo para se dedicar aos estudos, seus objetivos seriam facilmente alcançados. Como jovens mimados, eles lançaram-se na carreira de músicos à espera de que o mundo os reconhecesse imediatamente como sendo os melhores, o que também contribuiria para que eles se autoafirmassem dentro de suas famílias, comprovando, assim, o destino que eles próprios traçaram para suas vidas. Entretanto, esse reconhecimento ocorre somente com Glenn que consegue enfim provar seu talento para a família:

Se, porém, Glenn se manteve coerente, convencendo-os [os pais] por fim de sua genialidade, ainda que apenas dois ou três anos antes de morrer, Wertheimer e eu acabamos por dar razão a nossos pais, na medida em que **fracassamos em nosso virtuosismo, e fracassamos cedo**, da maneira mais vergonhosa, como ouvi diversas vezes de meu pai (NAU, p. 22, itálico do autor, negrito nosso).

Levando em consideração que a genialidade de Glenn era uma característica intrínseca a sua personalidade, o narrador reconhece que o amigo apenas se mantivera coerente ao seu propósito de se tornar virtuose. Mesmo que a família não tivesse reconhecido de imediato sua genialidade, Glenn conseguiu convencê-la de que sua trajetória fora importante para confirmar o músico que ele se tornou. Quanto ao narrador e a Wertheimer, ambos reconhecem que suas famílias tinham razão, quando elas se opunham à escolha de eles se enveredarem pelo mundo da música. A citação acima é bastante significativa para a proposta desta tese,

pois, na passagem “fracassamos em nosso virtuosismo, e fracassamos cedo”, a questão do indivíduo falhado aparece no nível da enunciação, tal qual apontamos, na introdução, uma manifestação semelhante em “Falhamos a vida, menino!”, fala do personagem João da Ega, em *Os Maias*, de Eça de Queirós.

Ainda sobre o trecho supracitado, o narrador marca que, após desistir do piano, ouvia sempre seu pai lhe dizer que fracassara “*da maneira mais vergonhosa*”, o que pode sinalizar que o narrador considerou talentos que sequer possuía. Essa fala do pai também pode ser entendida como a vitória da realidade sobre os planos de um jovem que sonhava se tornar pianista. Por fim, a referida fala do pai reflete também certo grau de imaturidade dos jovens narrador e Wertheimer, pois estes imaginavam que deixariam o Conservatório com uma espécie de diploma que os autorizaria virtuosos. Ambos, no entanto, entram em crise ao verem que Glenn deixa o Mozarteum já consagrado, como um gênio promissor da música.

O personagem Glenn Gould é clara e livremente inspirado no célebre pianista canadense Glenn Herbert Gould, morto em outubro de 1982 aos cinquenta anos. Segundo Anderson (2014, p. 194), Bernhard deve ter escrito *O naufrago* logo após a morte de Glenn, uma vez que o livro foi publicado no início de 1983. O Glenn histórico iniciou sua carreira em 1955, quando gravou as *Variações Goldberg* de Bach, imprimindo, desde então, um modo muito particular de interpretar que consistia em cantarolar enquanto tocava, tornando-se, assim, mundialmente famoso. O virtuosismo de Glenn ao executar a composição de Bach é um fato empírico da vida desse artista bastante repetido ao longo da narrativa de Bernhard e que serve de motivo para a instauração da crise artística dos dois outros personagens.

A obra de Bernhard é conhecida pela imbricação que promove entre ficção e traços empíricos, não apenas do próprio autor, como também de outras personalidades. Esse fato foi importante para que Bernhard criasse sua performance de escritor, pois, ao mesmo tempo em que ele era alvo de processos judiciais movidos por pessoas que se reconheciam em seus enredos, nos quais muitas vezes elas se sentiam difamadas, essa polêmica contribuía para a divulgação de sua obra. No caso de Glenn, Bernhard vale-se de informações biográficas do músico, as quais mistura com eventos de cunho ficcional, como sua morte ao piano: “Diz-se que Glenn foi fulminado por um derrame no meio das *Variações Goldberg*” (NAU, p. 22). Evidentemente, essa licença poética está em sintonia com o texto de *O naufrago*, em que o Glenn bernhardiano executa essa música de Bach à exaustão, torturando psicologicamente os dois outros personagens. Desse modo, no espaço ficcional, o fato de Glenn morrer enquanto tocava as *Variações* comprova tanto sua genialidade quanto o foco que ele manteve em seus

objetivos artísticos, aspectos esses que são responsáveis por deflagrar a noção de falha na constituição dos personagens Wertheimer e do próprio narrador.

No entanto, segundo Otto Friedrich, autor de *Glenn Gould: uma vida e variações* (2000, p. 324-328), uma das mais conhecidas biografias do pianista, Glenn teve sim um derrame, mas faleceu no hospital alguns dias depois, quando os aparelhos que o mantinham vivo foram desligados. Ainda a respeito do Glenn histórico sabe-se, inclusive, que ele nunca estudou no Mozarteum de Salzburgo<sup>16</sup>. Ironicamente, o próprio Bernhard estudara nesse Conservatório, tendo desistido ao perceber que não se tornaria um virtuose, fato lembrado por Willy Riemer em “*O naufrago: realidades newtonianas e caos determinístico*” (2014, p. 290): “com o diploma em mãos, [Bernhard] jurou nunca mais se envolver com aquela instituição”. Outra personalidade histórica da música do século XX ficcionalizada em *O naufrago* é o consagrado pianista ucraniano Vladimir Samoylovych Horowitz (1903-1989), que aparece na narrativa como professor dos protagonistas. Contudo, como se sabe, Horowitz nunca lecionou no Mozarteum de Salzburgo.

O Glenn de *O naufrago* possui as características prototípicas de um autêntico personagem bernhardiano: ele é genial, idiossincrático e obsessivo. Sua obsessão pela arte, por exemplo, o motiva a deixar o Canadá para estudar piano com Horowitz, em Salzburgo. Desde o início, Glenn se mostrava um amante das definições claras e odiava qualquer imprecisão. Sendo autodisciplina sua palavra predileta, ele a empregava a todo momento, marcando, assim, sua postura enquanto artista determinado a atingir seus objetivos. Interessava-se apenas por aquilo que servia a seu propósito artístico. Saía de casa somente para ir às aulas de Horowitz e passava horas ao piano, interpretando Bach, sem cometer qualquer erro, tocava “*glennialmente*, como dizia Wertheimer” (NAU, p. 37). Na visão do narrador, Glenn já era um gênio quando chegara ao Mozarteum: “Glenn é que fez de Horowitz seu professor, e não Horowitz de Glenn por fim um gênio, pensei” (NAU, p. 71). Inclusive, segundo o narrador, Glenn já havia aperfeiçoado sua performance das *Variações Goldberg* bem antes de ser aluno de Horowitz. Tal fato alavanca ainda mais a imagem de

---

<sup>16</sup> Achamos pertinente destacar aqui um comentário de Friedrich que aponta para a recepção do romance *O naufrago*, de Bernhard. Na seção “Nota sobre as fontes”, o biógrafo diz: “Talvez devesse mencionar aqui um misterioso livro sobre Gould que deliberadamente não citei, um tipo de romance intitulado *Der Untergeher* (1986) [*O naufrago*], por Thomas Bernhard. O narrador está muito envolvido com um personagem de ficção chamado Glenn Gould, “o virtuose de piano mais importante do século”, que ele supostamente conheceu quando eram ambos alunos de Vladimir Horowitz numa *master class* no Festival de Salzburgo. O Gould de Bernhard ainda por cima tinha uma bolsa da Fundação Rockefeller, estudava Chopin horas a fio e, no geral, não tem nenhuma semelhança com a realidade. Escrevi a Bernhard para perguntar-lhe por que ele havia criado tal fantasia, mas ele nunca respondeu” (FRIEDRICH, 2000, p. 336).



Glenn como gênio nato, pois o curso de Horowitz lhe serviu apenas para aprimorar uma técnica que ele já vinha desenvolvendo.

Glenn possuía um conceito de arte que consistia em apagar a imagem do pianista como um mero produtor da arte, um intermediário entre a música e o instrumento. Sua concepção de arte sustentava-se na ideia de que ele pudesse se transformar em seu piano Steinway, eliminando, assim, a presença supérflua do artista e a distância entre o piano e a música de Bach: “*Acordar um dia e ser Steinway e Glenn a um só tempo*, ele disse, pensei, *Glenn Steinway, Steinway Glenn somente para Bach*” (NAU, p. 70, itálico do autor). No entanto, a ideia de simbiose entre artista e instrumento se mostra falha já na composição do nome artístico pensado por Glenn, pois, na justaposição dos nomes, estes podem ser visualizados lado a lado – *Glenn Steinway, Steinway Glenn* – sendo possível, portanto, reconhecer tanto o artista quanto a marca do instrumento que ele utiliza. Assim como o Glenn histórico, o personagem de Bernhard também faz interpretações bastante pessoais da obra de Bach. Nesse sentido, a performance de Glenn vai de encontro ao que ele concebe como ideia de arte, uma vez que seu hábito de cantarolar enquanto toca pode ser visto como “um sinal impertinente da presença do intérprete, ao invés de sua autoanulação, uma fusão com o instrumento que deixa o intérprete fosco, um intervencionista ao invés de um veículo diáfano de transmissão” (ANDERSON, 2014, p. 195). Logo, mesmo Glenn tendo alcançado reconhecimento mundial, sua concepção de arte, na prática, se mostra falha, uma vez que sua performance confere ainda mais destaque ao artista, que, portanto, permanece ainda na posição de intermediário entre o instrumento e a obra.

O brilhantismo de Glenn não está somente em sua execução magistral das *Variações Goldberg*, mas também no modo como ele atualiza essa composição de Bach. Em *Crítica da faculdade do juízo* (1791), Kant afirma que toda arte pressupõe regras que são determinantes para sua forma e que, para utilizá-las e conceber um fim, são necessários conceitos. Desse modo, surge o impasse de como juntar arte e regra. A solução apresentada por Kant dá-se pela figura do gênio, um indivíduo capaz de fazer arte sem se valer de regras pré-estabelecidas:

[...] a própria arte bela não pode ter ideia da regra segundo a qual ela deva realizar o seu produto. Ora, visto que sem uma regra que o anteceda um produto jamais pode chamar-se arte, assim a natureza do sujeito (e pela disposição da faculdade do mesmo) tem que dar a regra à arte, isto é, a bela arte somente é possível como um produto do gênio (KANT, 2005, p. 153).

Enquanto criador, o gênio confere regras à arte segundo sua natureza e a disposição de suas faculdades. Contudo, isso não quer dizer que cada artista cria sua obra a partir do nada,

da “disposição bruta de sua índole”. Para Kant, o gênio não possui autonomia irrestrita ao criar suas regras, pois sua habilidade não consiste em meramente repetir a obra de seus predecessores, mas sim em repetir, através de seu feito, o procedimento subjacente àquela obra. Em *O naufrago*, Glenn executa magistralmente as *Variações* de Bach com a agilidade que se espera do intérprete para essa composição. Tendo aperfeiçoado sua técnica, Glenn cria uma interpretação própria ao inserir seu solfejar durante a execução das *Variações*, imprimindo, assim, sua marca sobre uma estrutura já consagrada. Essa busca pelo aprimoramento de uma técnica é algo que não desperta o interesse do narrador, para quem “a teoria tinha sempre produzido [...], desde o começo, apenas um efeito devastador. De um momento para o outro passei a odiar o piano [...]; não podia mais me ouvir tocar; não queria mais *errar*” (NAU, p. 10, *itálico do autor*). Tanto o narrador quanto Wertheimer não concebem a ideia de aperfeiçoamento artístico como um aprendizado que se dá por meio de erros, pois ambos conhecem Glenn quando este já suplantou essa fase e apenas ensaia para aperfeiçoar sua técnica.

Bach compôs as *Variações Goldberg* por volta de 1741 a pedido do Conde Hermann Karl von Keyserling que buscava obras para piano para que seu amigo, o músico Johann Gottlieb Goldberg, as executasse durante suas noites de insônia. Essa composição caracteriza-se pelo princípio da variação e da repetição, elementos que possuem certa similaridade com a prosa de Bernhard, na qual uma mesma ideia é apresentada reiteradamente, sendo adicionados novos motivos. O Glenn de Bernhard repete a composição de Bach à exaustão, de maneira obsessiva, contribuindo, assim, para que essa música figure como tema na narrativa. O desempenho brilhante de Glenn na execução das *Variações* impressiona Wertheimer e o narrador de tal forma que eles não veem outra saída senão abandonar a carreira musical. Embora também se dedicassem obstinadamente à música, eles ressaltam sua incapacidade de nunca conseguirem se aproximar da genialidade de Glenn.

A partir disso, Wertheimer e o narrador encontraram em Glenn o motivo para justificar suas existências diletantes. Assombrados com a performance do canadense, eles passam então a repetir insistentemente que fracassaram em seu empreendimento artístico, considerando um erro terem apostado na carreira de virtuosos do piano. Seus planos de se tornarem músicos retroagem definitivamente, quando, ao final do curso de Horowitz, Glenn já é apontado como um pianista genial:

No fundo, eu não queria ser um virtuose do piano; o Mozarteum e tudo que se ligava a ele tinham sido um mero pretexto para me salvar de meu efetivo tédio do mundo, do meu enfatiamento bastante precoce da vida. E

Wertheimer, no fundo, agiu da mesma forma; **por isso não demos em nada**, como se diz: porque jamais tínhamos pensado em nos tornar alguma coisa, ao contrário de Glenn, que queria de todo modo ser Glenn Gould e que só precisou vir para a Europa usar e abusar de Horowitz para se tornar o gênio que acima de qualquer outra coisa desejava ser, um *assombro* pianístico *mundial*, por assim dizer (NAU, p. 50, itálico do autor, negrito nosso).

Bastante emblemática, essa passagem é crucial para se compreender as personalidades do narrador e de Wertheimer, pois ela evidencia que ambos partilhavam da mesma sensação de tédio em relação à vida. Dessa maneira, a ideia de uma formação musical no Mozarteum apresentava-se para eles como um pretexto para escamotear o sem sentido de suas existências. Nesse excerto, embora o narrador esteja refletindo sobre seu próprio fracasso, ele também inclui Wertheimer, ao admitir que, como ambos não possuíam sequer o desejo de se tornarem virtuosos, disso resultou a falha de um destino imaginado por eles como ideal para fugir de um cotidiano ordinário. Ademais, destacamos aqui que o trecho “por isso não demos em nada” também pode ser interpretado como uma manifestação da ideia de sujeito falhado no plano da enunciação. Esse procedimento, que apontamos em páginas anteriores, ajuda a ilustrar o objetivo principal desta tese, ou seja, de que os narradores de nosso *corpus* se ocupam de relatar suas experiências falhadas, destacando que possuíam condições para realizar seus desejos, mas que foram vitimados pelas complexas engrenagens que sustentam as relações humanas.

Nesse sentido, paira no texto do narrador, uma questão que o atormenta, isto é, como explicar que, de três indivíduos promissores, que tiveram as mesmas oportunidades e empreenderam praticamente o mesmo percurso, apenas um deles tenha atingido o objetivo de se tornar virtuose. A explicação a que o narrador recorre é a de que, como Glenn já era um gênio nato, o mundo apenas confirmara essa genialidade latente. Com isso, o relato do narrador realça ainda mais essa característica de Glenn, ao passo que ressalta a falta de sentido que opera tanto em sua vida quanto na de Wertheimer. Em um primeiro plano, pode-se dizer que a narrativa investe na contraposição entre a genialidade de Glenn e a experiência artística fracassada dos outros dois protagonistas. Contudo, pode-se inferir também que o relato visa apresentar traços de uma outra genialidade, em que o fracasso é visto como virtude. Desse modo, Wertheimer figura como o gênio rebelde e contemplativo que, ao se suicidar, fornece a matéria-prima para que o narrador possa, enfim, colocar em prática sua escrita, gerando, assim, um relato sobre o fracasso.

## A arte do fracasso

No livro *Náufragos da esperança: a literatura na época da incerteza* (2016), Lucia Helena considera o *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe uma narrativa de fundação dos ideais burgueses e enxerga o naufrágio como um motivo inaugural da modernidade. O romance de Defoe é o relato autobiográfico do personagem Robinson que abandona a casa paterna a fim de viver novas experiências no mar. Ao sofrer um naufrágio, ele é levado pelas ondas para uma ilha deserta onde permanecerá por trinta e seis anos. Esse personagem pode ser interpretado segundo a visão de Lukács (2009, p. 34), para quem, “no Novo Mundo, ser homem significa ser solitário”. Logo, no romance moderno, o percurso do herói é marcado pelo rompimento com a coletividade, e o indivíduo, confrontando-se com o insulamento da alma, precisa recriar um mundo para si.

O objetivo de Lucia Helena (2016) é tratar de algumas narrativas em que se pode encontrar uma reescrita do paradigma robinsoniano a partir da semântica do naufrágio. Dessa maneira, um dos textos que a autora analisa é *O náufrago* de Bernhard, obra em que ela aponta a ideia de naufrágio sob um ângulo “introspectivo, escavando a mitologia burguesa, a identidade e a subjetividade sob o signo da ruína” (HELENA, 2016, p. 24). É notório o trabalho da autora ao propor uma aproximação entre as narrativas *Robinson Crusoe* e *O náufrago*, uma vez que ela apresenta ao leitor uma visão bastante ampla acerca do desenvolvimento do conceito de individualismo ocidental moderno, partindo, para isso, “da construção cultural da imagem de que viver é estar embarcado e irremediavelmente sob a ameaça de naufragar” (HELENA, 2016, p. 20).

Dentre as possíveis interpretações do *Robinson* apontadas por Helena (2016), destacamos aquela realizada por Rousseau, uma vez que este autor pertence ao espectro de uma tradição literária que trata da formação do sujeito, assunto que abordamos no último capítulo desta tese. As ideias iluministas de Rousseau acerca do desenvolvimento do indivíduo podem ser encontradas, por exemplo, em seu *Emílio* (1762). Nesta obra, o tutor Jean-Jacques aponta que o *Robinson* será o primeiro e único livro a ser lido por seu pupilo, pois o genebrino enxergava na narrativa de Defoe a dosagem exata entre o eu social e o eu natural. Na leitura de Rousseau, a solidão em que vive Robinson favorece o contato desse personagem com a natureza, ao mesmo tempo em que proporciona aos leitores uma experiência com valores autênticos, os quais são negados ao homem dentro de uma cultura estabelecida pelo pacto civilizatório.

Mais de dois séculos depois, a imagem do homem insulado após sofrer um naufrágio literal encontra outras tonalidades em *O náufrago* de Bernhard. Aqui, o naufrágio do indivíduo ocorre nos mares do tecido social, e o sujeito é conduzido para o isolamento dentro de si mesmo, o que pode ser visto como uma metáfora do fracasso dos ideais burgueses. A imagem do sujeito triunfante vislumbrada por Rousseau em sua leitura do *Robinson* aparece agora totalmente desgastada na narrativa de Bernhard, pois os processos históricos pelos quais a Europa passou contribuíram para o esfacelamento do mito da constituição do sujeito. Os protagonistas de *O náufrago* são indivíduos que embarcam nas águas do infortúnio e manifestam dificuldades de encontrar algum equilíbrio com o que Freud denominou de pulsão de morte, energia que atua sobre os homens impedindo-os de agir. Resta então ao narrador escrever sobre o fracasso da experiência, tanto a sua própria quanto a de seus amigos, criando, assim, uma estética da falha. Essa assertiva é a tônica de nossa tese, visto que, como a trajetória do indivíduo não aconteceu conforme ele ansiava, seu relato celebra a arte do fracasso.

Retomando a narrativa *O náufrago*, no relato do narrador, Wertheimer é quem personifica a ideia de fracasso. Descrito como o mais difícil dos três personagens, ele é apresentado como um sujeito fraco, que, antes de se refugiar nas ciências do espírito, resolveu fazer um percurso pelo mundo da música. Amante da literatura, ele se trancava no quarto para ler Schopenhauer, Kant e Spinoza: “quem mais lia de nós três não era Glenn nem eu, mas Wertheimer” que “lia e lia sempre os mesmos filósofos, como se fossem outros, completamente diferentes” (NAU, p. 37). Essa atitude demonstra o caráter contemplativo de Wertheimer à época do Mozarteum, pois, enquanto Glenn se interessava apenas pelo aperfeiçoamento de sua arte, ele se dedicava à literatura. Esse comportamento denota também a monomania do personagem, a qual o narrador interpreta como um dom de absorver sempre as mesmas coisas.

Tanto o narrador quanto Wertheimer cultivavam o hábito de frequentar cemitérios, passando ali dias inteiros na busca por estarem sempre sozinhos. Fascinado por livros que abordavam suicidas, desde criança Wertheimer pensava na morte e em se matar, vontade que sempre o acompanhou e que ele tampouco escondia: “quando me levanto, penso com repugnância em mim mesmo e tenho pavor de tudo o que me espera. Quando me deito, só sinto o desejo de morrer, de não acordar mais, mas então acordo, e esse processo horrível se repete” (NAU, p. 42). A essência desse personagem se inclina à pulsão de morte, revelando sua existência melancólica. Mesmo frequentando o Mozarteum, esse espaço contribui ainda mais para o agravamento da crise de Wertheimer, potencializada por sua amizade com Glenn.

No entanto, embora que de um modo menos intenso, o desejo de morte também fazia parte da personalidade do narrador que confessa que era um assíduo frequentador do Mönchsberg, lugar que, no romance, é conhecido como “morro dos suicidas”:

Sempre me fascinaram os que se arrebentam no chão da rua, e eu próprio (como, aliás, Wertheimer também) subi várias vezes o Mönchsberg, a pé ou de elevador, com a intenção de me jogar de lá de cima, mas não me joguei (e Wertheimer também não!). Várias vezes cheguei a me colocar em posição para pular (Wertheimer também!), mas, como Wertheimer, não pulei. Dei meia-volta (NAU, p. 12).

Segundo o narrador, toda semana, de três a quatro pessoas se suicidavam no Mönchsberg, seguindo um ritual que consistia em tomar o elevador no interior do monte, caminhar alguns passos e saltar. Mesmo reconhecendo que algumas vezes subira o morro com a intenção de se arremessar, o que, na verdade, fascinava o narrador era a coragem dos indivíduos que concretizavam esse ato. Esse fascínio por aqueles que pulavam do Mönchsberg pode ser visto também como mais um índice da incapacidade do narrador de pôr em prática suas ideias e intenções. Assim, ele dirige-se até o morro, coloca-se na posição de pular, mas no fim dá meia-volta, o que configura sua falta de coragem para a ação. Aqui, no caso, para efetivar o suicídio, no entanto essa mesma falta de coragem se estende também aos demais projetos que ele não consegue concluir como, por exemplo, assumir o pianista que ele de fato pode ser ou escrever seu ensaio *Sobre Glenn Gould*.

É, inclusive, nesse cenário de morte emanado pelo Mönchsberg que o narrador trava a primeira conversa com Glenn, admitindo que, a partir desse momento, já se dera entre os dois o que ele denomina de “amizade espiritual”. Pode-se pensar que Glenn, ao estabelecer contato com o narrador e com Wertheimer, contribuiu para que estes se afastassem da ideia de suicídio. Contudo, o narrador e Wertheimer se sentem tão fascinados e, ao mesmo tempo, ofuscados pela pessoa de Glenn que a ideia de uma morte concreta se converte em morte simbólica no modo como eles sustentam sua relação com o canadense. Logo, eles se tornam mortos em vida, pois, na visão do narrador, “conhecendo Glenn, encontramos a morte. Nosso amigo significou nossa morte” (NAU, p. 30). Sendo assim, unidos pela música e pela ambição de se tornarem virtuosos, os três “se tornam vítimas de uma forma exacerbada de amor e do sadomasoquismo com que se relacionam com o objeto amado (música), consigo mesmos e entre si” (HELENA, 2016, p. 107). O narrador e Wertheimer não conseguem se inspirar positivamente em Glenn, sorvendo do que este lhes poderia ensinar. Pelo contrário, o contato com o canadense serve para que eles se deparem com sua condição diletante.

Mesmo prevendo que Glenn os aniquilaria, o narrador e Wertheimer não conseguem se afastar dele, fato que acentua os traços masoquistas daqueles personagens. É Glenn quem convence os amigos a alugarem uma casa juntos em Leopoldskron, um distrito afastado de Salzburgo, cidade esta que o canadense define como não propícia nem à arte nem ao espírito. Segundo Glenn, por estar localizada no campo, a casa de Leopoldskron era ideal para os três, pois assim, isolados, eles poderiam se dedicar somente à música. No entanto, Glenn utiliza-se dessa justificativa para impor sua vontade aos amigos, uma vez que ela contempla exclusivamente os seus propósitos, isto é, de se afastar da realidade externa para se ocupar somente de sua arte, pois, segundo o narrador, “Glenn só saía de casa para ir à aula do Horowitz e depois voltar. No fundo, odeio a natureza, ele vivia dizendo” (NAU, p. 69). Sendo assim, o isolamento em meio à natureza é de fundamental importância para a criação artística de Glenn, mesmo que o músico não possuísse apreço por esse ambiente. Entretanto, ao aceitarem morar com o canadense, o narrador e Wertheimer intensificam o acirramento de suas crises existenciais.

A título de contraposição, como veremos no capítulo II, o isolamento do artista é ironizado pelo narrador de *Árvores abatidas*, quando o ator do Burgtheater confessa que se refugiara nos Alpes para compor seu personagem, o velho Ekdal, do drama *O pato selvagem* de Ibsen: “Só na cabana das montanhas quando me concentrei unicamente no Ekdal e nada mais, compreendi o que é esse Ekdal, aliás, o que é *O pato selvagem*” (AA, p. 94). Essa escolha por se isolar para melhor compreender o Ekdal destaca o maneirismo do ator que não reconhece a essência desse personagem ibseniano e investe em uma interpretação naturalista. Na peça *O pato selvagem*, Ekdal não pode mais caçar na floresta, o que o leva a recriar esse espaço no porão de sua casa. Logo, a condição desse personagem é a de um duplo isolamento, ou seja, ele isola-se em um simulacro da natureza a fim de se afastar do meio social. No entanto, diferentemente de Glenn, a experiência de se apartar da sociedade produz um efeito catártico no ator do Burg, como registra o narrador de *Árvores abatidas*: “Entrar na natureza e inspirar e expirar essa natureza, e nessa natureza sentir-se em casa, [...] disse o ator do Burg, [...] essa foi sempre a ideia, nada mais do que ser ele próprio natureza” (AA, p. 157). Desse modo, enquanto Glenn se isola no campo, sem interagir com esse meio, para formular ideias de como se fundir com o piano, o ator do Burg, mesmo em sua artificial incursão mimética pela floresta, deslumbra-se com a natureza, desejando, ao final, integrar-se a ela.

O convívio cotidiano com Glenn fascina ainda mais o narrador e Wertheimer, os quais passam a acompanhar mais de perto o amigo aperfeiçoando sua arte, sobretudo, por meio dos concertos que ele promove em casa apenas para os dois. Nessa posição de espectadores, o

narrador e Wertheimer vão tendo uma dimensão cada vez maior do virtuosismo de Glenn, ao passo que também vão percebendo seu sonho de se tornarem virtuosos naufragar. O texto aponta que Wertheimer fora o mais afetado por essa convivência. Seu semblante sempre prostrado revelava sua latente melancolia, ocultada por sua aparente dedicação à música. Segundo o narrador, Glenn, que possuía o dom de enxergar as pessoas por dentro, captou a essência sorumbática de Wertheimer e, munido de certo sadismo, o apelidara de *náufrago*, pois, na sua visão, o amigo vivia afundando. Com esse cognome, Glenn define a personalidade de Wertheimer e o seu estar no mundo, o que corrobora, inclusive, o modo como este personagem é apresentado pelo narrador, como alguém que personifica o fracasso. Sobre esse apelido, o narrador se recorda dele em três momentos distintos:

Glenn sempre se dirigia a Wertheimer com um *Meu caro náufrago*; com seu sangue-frio américo-canadense, ele sempre o chamara apenas de *náufrago*, e a mim, muito secamente, de *filósofo*, o que não me incomodava. Para Glenn, Wertheimer, o *náufrago*, seguia sempre afundando, ininterruptamente; de mim, achava que eu vivia falando a palavra *filósofo*, e é provável que com uma regularidade insuportável; portanto, de modo muito natural, éramos para ele o *náufrago* e o *filósofo* (NAU, p. 18, itálico do autor);

Glenn tinha o maior apreço pela palavra *náufrago* e por seu significado; lembro-me bem; foi na Sigmund-Haffner-Gasse que o *náufrago* lhe veio à mente (NAU, p. 30-31, itálico do autor);

O *náufrago* é uma invenção genial do Glenn, pensei, que *viu* Wertheimer *por dentro* desde o primeiro instante, como *via por dentro* e de imediato todos que conhecia (NAU, p. 38, itálico do autor).

Wertheimer adere prontamente a essa nomeação, introjetando-a como uma espécie de sentença que o liberta e condena ao mesmo tempo. Em um primeiro momento, a palavra “náufrago”, proferida pelo gênio Glenn, define perfeitamente para Wertheimer seu estado de ânimo e seu diletantismo, assim, ele passa a ver como os outros o enxergam, ou seja, como um sujeito que se apoia na autocomiseração como forma de disfarçar sua existência fracassada. Dessa forma, não importaria o que ele fizesse, quais objetivos almejasse, sua inaptidão sempre se destacaria. Logo, essa palavra traduz sua latente disposição para afundar. Por outro lado, parece que, a partir da nomeação de seu sintoma, Wertheimer passa a perseguir ainda mais a intenção de naufragar. Isso pode ser observado quando, ao abandonar a carreira de pianista, ele empreende um novo fazer artístico ao qual também não consegue dar continuidade. Seu projeto de escrever o livro *O náufrago*, uma referência explícita ao apelido que herdara de Glenn, é constantemente alterado e seus rascunhos descartados, restando, ao final, apenas o título. Essa atitude mais uma vez comprova a imagem que Glenn tinha do



amigo ao criar para ele a alcunha “náufrago”. Sendo assim, esse apelido confere um sentido à personalidade de Wertheimer que, de sucessivos naufrágios, desembocaria no ato suicida.

Aqui, vale ressaltar que, apesar de a palavra *náufrago* em português designar tanto o indivíduo que sofreu um naufrágio, ou seja, que, em virtude de problemas na embarcação, foi lançado ao mar, quanto também figuradamente se referir a um sujeito infeliz, decadente, ela não recupera as nuances contidas na palavra *Untergeher*, sua correspondente direta em alemão. Mesmo traduzida<sup>17</sup> fielmente para o português, a palavra *Untergeher* é composta por elementos significativos que contribuem para sua compreensão na fatura do texto. Assim, *Untergeher* é formada pela preposição *unter*, que significa embaixo ou para baixo, e pelo substantivo *Geher* que, derivado do verbo *gehen* (caminhar, andar a pé), designa aquele que anda, o caminhante. Logo, *Untergeher* significa exatamente, “ao pé da letra” como se diz, o indivíduo que caminha/anda para baixo, aludindo, assim, a uma ideia de processo. Com isso, *Untergeher* aponta para a condição final de alguém que passou por um naufrágio, como também descreve o processo de se dirigir para baixo, de afundar, em direção àquele fim.

Desse modo, no romance de Bernhard, a palavra “náufrago” pode ser recuperada a partir de dois ângulos. O primeiro deles aponta o paradeiro de Wertheimer, o verdadeiro náufrago do texto, ou seja, como é anunciado no início do relato, o personagem se suicidou. Portanto, como a história de Wertheimer já está concluída, a acepção do termo designa aqui o desfecho do processo desse personagem, corroborando o apelido que ele ganhara. Por outro lado, como o relato se ocupa em contar a história de Wertheimer, o narrador apresenta o percurso desse personagem, o seu processo de “caminhar para baixo” (*untergehen*), destacando os eventos que contribuíram para o seu naufrágio final, o suicídio.

Após essa incursão semântica, retomamos os excertos apresentados acima. Ali, o narrador confessa que também ganhara um apelido de Glenn, que se referia a ele como “filósofo”, nome que, segundo ele, não o incomodava. Assim, esse apelido é encarado pelo narrador como condizente com a sua personalidade, fato que ele comprova com uma observação de Glenn: “que achava que eu vivia falando a palavra *filósofo*”. O narrador, contudo, não menciona os efeitos, ou se houve efeitos, dessa nomeação sobre si, mas, como ele reconhece em Glenn aquilo que ele denomina de dom de enxergar as pessoas por dentro, certamente o canadense lhe oferecera a melhor definição. Mesmo comportando uma carga

---

<sup>17</sup> A título de curiosidade, apontamos aqui que *O náufrago* foi traduzido para o inglês como *The Loser* (1991), que remete ao campo semântico de perdedor, vencido, fracassado etc. A opção parece se concentrar na constituição do personagem Wertheimer. No entanto, ela não recupera a ideia de náufrago, palavra que origina uma interpretação metafórica dentro do texto. Citando outro caso, na tradução francesa, houve uma escolha mais literal ao se adotar *Le Naufragé* (1986).

significativa menos agressiva que “náufrago”, o apelido “filósofo” aponta também o caráter contemplativo do narrador, que, afeito a divagações, também não consegue levar adiante seu aparente desejo de se tornar pianista. Nesse sentido, o relato do narrador é sua versão filosófica sobre o encontro de dois indivíduos dotados de genialidades distintas, em que Glenn encarna o gênio prático, e Wertheimer representa o gênio fracassado.

Dessa maneira, mais uma profecia de Glenn se confirma, pois o narrador seguirá filosofando sem concluir seus projetos. Assim como seu ensaio *Sobre Glenn Gould* fica sempre no plano das ideias, o próprio relato não passa de um amontoado de pensamentos e reflexões sobre o percurso trágico de Wertheimer. Exemplo disso são os incontáveis “pensei” espalhados ao longo do texto. Eles evocam essa característica filosófica do narrador que marca, no discurso, aquilo que lhe ocorrera mentalmente durante o evento que narra. Logo, a narração é construída por associação livre a partir da concatenação de pensamentos do narrador o qual lança as informações à medida que algo precisa ser contado, criando, assim, uma história fragmentada. O que, por si, é um estilo filosófico, haja visto que Schlegel, Novalis, Nietzsche, entre outros, filosofaram em fragmentos. Como Wertheimer deu fim a seus escritos, frustrando as expectativas do narrador de se basear neles para retomar seu projeto de escrita, resta ao narrador alinhar seus próprios pensamentos para compor o relato.

No terceiro excerto, é bastante simbólica a constatação do narrador de que “o *náufrago* é uma invenção genial de Glenn”. Em uma primeira visada, o narrador estaria aqui se unindo ao amigo e endossando a maneira que este encontrou para definir o estilo de Wertheimer. É como se, a partir desse momento, Glenn lhe traduzisse Wertheimer, e o narrador passasse então a compreendê-lo melhor. Contudo, mesmo que o apelido “náufrago” não tenha sido inspirado no narrador, pode-se dizer que ele também se reconheça nessa nomeação, pois seu percurso artístico falhado se confirma como o de Wertheimer. Isso não aparece de modo explícito no texto, pois o foco do narrador é abordar a derrocada de Wertheimer, escondendo-se sob esse propósito, evitando, assim, implicar-se minimamente na história que conta. Em seu texto, o narrador designa para si o papel de testemunha da amizade entre os protagonistas, isentando-se de refletir sobre sua própria condição de náufrago.

Outro modo de compreender a assertiva “o *náufrago* é uma invenção genial de Glenn” é de que o narrador teria se deparado aqui com sua máxima filosófica da condição humana, ou seja, que a existência é uma sucessão de naufrágios e que a morte seria o último e inevitável deles. Estaria contida, nesse trecho, a epifania do narrador, a partir da qual seu texto é construído, o que possibilita que os três protagonistas possam ser lidos à luz da metáfora

engendrada pela palavra “náufrago”. Dessa maneira, como destaca Helena (2016, p. 112), “ao viverem para escrever, como faz o narrador, ao viverem para tocar piano com virtuosismo, como Glenn Gould, ou, não o conseguindo, como Wertheimer, que termina por se suicidar, todos os três tornam-se náufragos”, uma vez que cada um deles se constitui a partir de seu próprio insulamento, dispondo da mesma dificuldade de viver e expressar seus sentimentos para si mesmos e para o mundo.

A compreensão da existência pela via do naufrágio é, portanto, a essência do texto do narrador que se utiliza da história de dois sujeitos naufragados para comprovar sua filosofia. Quanto ao próprio narrador, seu paradeiro é vago. O leitor sabe apenas que ele deixou a Áustria e mudou-se para a Espanha, mas seu cotidiano neste país não é abordado. Sua função é reunir informações sobre os amigos para contar sua história, não se preocupando, inclusive, em inserir seu nome no texto. Entretanto, ele não deixa de registrar sua desolação pela morte dos amigos, como nesta passagem: “Agora estou sozinho, pensei, [...] tive só duas pessoas na vida, que significavam para mim a própria vida: Glenn e Wertheimer. Agora os dois estão mortos, e eu tenho que me haver com esse fato” (NAU, p. 31). O modo que o narrador encontra para lidar com essas mortes é estetizar a história dessa amizade, recorrendo a suas lembranças para marcar o papel que cada um desempenhou, dissimulando, no relato, sua própria condição de náufrago. Assim, nesse relato, todos têm papéis específicos: Wertheimer, o náufrago paradigmático da história, personifica essa condição existencial confirmada por seu suicídio. Glenn é o gênio nato cuja morte é a manifestação do inevitável naufrágio natural imposta ao ser humano. E quanto ao narrador, também um naufragado nas mesmas circunstâncias que Wertheimer, como único sobrevivente, ele se torna apto para contar o que viu.

Como o narrador e Wertheimer experimentam juntos um complexo de inferioridade em relação a Glenn, o texto cria entre aqueles um espelhamento, intensificando, assim, a sensação de fracasso que ambos sentiam. Conforme apontamos, o percurso dos dois é bastante similar. Tanto o narrador quanto Wertheimer decidem pela carreira de pianista como forma de afrontar suas famílias, assumidamente alheias ao mundo das artes, para assim fugirem de um cotidiano ordinário. Eles idealizaram um roteiro para suas vidas o qual imaginavam que seria fácil de realizar, pois, como gozavam de boa condição financeira, aparentemente alcançariam a sonhada carreira musical. No entanto, como são indivíduos inclinados à arte da contemplação, esse comportamento manifesta-se também no período do Mozarteum, sendo logo diagnosticado por Glenn ao apelidá-los de “náufrago” e “filósofo”.

Sobretudo a designação “náufrago”, ela revela não só para Wertheimer, o inspirador desse apelido, como também para o narrador o seu estar no mundo, contribuindo para o processo de autodescobrimento de ambos. Embora essa revelação ocorra no Mozarteum, ela só é possível através do contato que eles estabeleceram com Glenn, cuja função na narrativa é desestabilizar a imagem que os dois outros personagens tinham de si mesmos, fazendo-os se deparar com sua inaptidão. Logo, o narrador e Wertheimer unem-se no fracasso, responsabilizando Glenn por ter-lhes roubado a ideia de um futuro promissor como virtuosos. Ainda que o texto se configure como a tentativa de o narrador reconstruir o percurso de Wertheimer, ocorre que, em alguns momentos, o narrador se aproxima demais de seu objeto de análise, quase se sobrepondo a ele, o que torna difícil para o leitor separar essas duas individualidades. Um exemplo disso pode ser observado abaixo:

A cabeça de Wertheimer era mais parecida com a minha que a de Glenn, pensei, que tinha de fato uma cabeça de virtuose, ao passo que nós, Wertheimer e eu, tínhamos cabeças de intelectuais. Se agora, no entanto, tivesse que definir uma cabeça de virtuose, eu seria tão incapaz de fazê-lo quanto de dizer o que seria uma cabeça de intelectual. Não foi Wertheimer quem fez amizade com Glenn, fui eu; eu me aproximei dele e fiz amizade; somente depois Wertheimer veio se juntar a nós, e no fundo permaneceu sempre à parte. Tínhamos, porém, os três, pode-se dizer, uma *amizade para toda a vida*, pensei (NAU, p. 50, itálico do autor).

Esse trecho revela toda a complexidade que a voz narrativa instaura no romance ao tecer comparações que se mostram imprecisas e que evidenciam também seu próprio diletantismo em reconstruir sua relação com os amigos. Em sua tentativa de analisar Wertheimer, o narrador é absorvido por seu objeto, criando com ele uma espécie de duplo ao dizer que a personalidade de Wertheimer era mais parecida com a sua do que com a de Glenn. Sempre parâmetro para as comparações apresentadas no relato, a personalidade de Glenn é descrita como virtuose, ao passo que as de Wertheimer e do narrador se igualam ao serem apresentadas como de intelectuais. No entanto, o narrador fornece aqui um belo exemplo da imprecisão de suas análises ao admitir não ser capaz de definir o que entende nem por “cabeça de virtuose” nem por “cabeça de intelectual”. Ironicamente, ao dizer que não consegue esboçar uma definição para “cabeça de virtuose”, o narrador confessa tanto a sua própria inaptidão quanto a de Wertheimer para se tornarem virtuosos do piano. No entanto, ao dizer que também não consegue explicar a “cabeça de intelectual” de Wertheimer, o narrador falha ao tentar definir a personalidade de seu objeto de escrita, mesmo afirmando que ele possuía personalidade semelhante à de Wertheimer.

Por outro lado, ao assumir sua incapacidade de definir a “cabeça de intelectual” de Wertheimer, o narrador aponta para o fato de que ele não quer se implicar no texto, pois, se esclarecesse a “cabeça de intelectual” de Wertheimer, estaria também revelando sua própria essência. Caso apresentasse essa explicação, o narrador também confirmaria a visão que Glenn tinha dele e de Wertheimer, ou seja, que ambos não eram propensos à prática. Logo, a expressão “cabeças de intelectuais” recupera o caráter contemplativo desses dois personagens que no texto rivalizam com o gênio prático representado por Glenn. Além disso, não é interessante para o narrador assumir sua existência contemplativa no momento da escrita, pois ele usa esse espaço como forma de finalmente empreender um fazer artístico. Assim, tendo fracassado enquanto virtuose, o narrador simula agora ser um artista da escrita, mesmo que ele não faça menção à ideia de publicar esse texto.

O comportamento evasivo do narrador é bastante perceptível no trecho acima, quando, fugindo do exercício argumentativo das definições que propõe, ele muda de assunto, passando a retomar o modo como os três amigos se conheceram. Enfatizando ter sido o primeiro a fazer amizade com Glenn, o narrador parece reivindicar um lugar especial nessa relação, destacando que Wertheimer só se juntara a eles posteriormente e que mesmo assim sempre se manteve à parte. Esse comentário confirma a visão do narrador de que entre ele e Glenn se estabelecera “uma amizade *espiritual*, desde o primeiro momento” (NAU, p. 13), algo que ele não menciona acerca de Wertheimer.

O narrador ainda acrescenta que os três tinham “uma *amizade para toda a vida*”, o que de algum modo soa estranho na história apresentada, uma vez que, concluído o curso no Mozarteum, cada um seguiu uma direção: Glenn voltou à América do Norte e nunca mais retornou à Áustria, Wertheimer permaneceu neste país, e o narrador se mudou para a Espanha. Poucas vezes os três se reencontraram, e a última delas foi há muito tempo na casa de Glenn, nos Estados Unidos, como o próprio narrador lembra: “Quando o [Glenn] visitamos, **pela última vez, doze anos atrás**, ele já não dava concertos públicos fazia dez anos” (NAU, p. 18, negrito nosso). Além de esse trecho revelar que eles não se viam com frequência, ele também sinaliza o exagero criado pelo narrador ao defender que os três tinham “uma *amizade para toda a vida*”.

Essa amizade intensa que o narrador insiste em transmitir não encontra respaldo em seu texto, pois o que é apresentado é que os três não cultivaram uma relação nem muito próxima nem muito afetuosa depois do Conservatório. Pelo contrário, o que se percebe é que eles se tornaram indiferentes um com o outro após esse período. Isso pode ser visto em algumas passagens breves do texto, como, por exemplo, quando o narrador diz que Glenn não

responde suas cartas: “Aqueles pessoas na Puerta del Sol que descrevi numa carta a Glenn em 1963, [...] que Glenn jamais comentou” (NAU, p. 37). Esse trecho já revela o exagero do narrador ao defender a ideia de amizade espiritual entre ele e Glenn. Se houve aqui uma amizade desse nível, ela se deu em uma via única, partindo do narrador para Glenn, mas não inversamente. Outra passagem é quando Glenn ignora os convites para visitar os amigos, como em: “Wertheimer convidou Glenn diversas vezes para ir a Traich; [...] mas Glenn nunca aceitou o convite” (NAU, p. 37). Esses dois exemplos evidenciam a personalidade reclusa de Glenn após se tornar uma figura reconhecida no mundo da música, mas também comprovam que o pianista não se esforçava em manter um contato próximo com os ex-colegas do Mozarteum.

Mesmo o narrador, que defende essa visão de amizade visceral, é traído por seu próprio discurso, mostrando-se insensível ao lembrar que Wertheimer lhe enviou “quatro cartas para Madri antes de se suicidar, cartas que eu não respondi; somente na quinta escrevi de volta, dizendo que não estava disponível, que não podia destruir meu trabalho apenas por causa de uma viagem à Áustria, qualquer que fosse o propósito” (NAU, p. 49). O trabalho a que o narrador se refere aqui é seu ensaio *Sobre Glenn Gould*. Assim, o narrador se recusa a visitar Wertheimer, que já considerava a ideia de suicídio, para se dedicar à escrita sobre Glenn que também o ignorava. Pode-se dizer que essa relação triangular se sustenta da seguinte forma: o narrador e Wertheimer perseguem Glenn por este ter sido um marco em suas vidas, o deflagrador de suas angústias. Wertheimer busca uma aliança com o narrador, pois considera que ambos foram vitimados pela genialidade do canadense. No entanto, o narrador evita Wertheimer para não ter que encarar esse fato que revela sua própria condição de fracasso, assim como para não ter que ouvir a fala ressentida do amigo. E, no extremo disso tudo, Glenn apresenta-se indiferente a ambos, focado apenas em sua arte. Tem-se, portanto, três sujeitos insulados convivendo com sua própria solidão e não um grupo harmônico em que os indivíduos desfrutam da presença um do outro. Dessa forma, o que essas pequenas passagens comprovam é que a ideia de amizade duradoura entre os três é fruto da criação do narrador no momento da escrita do texto. Mais ainda, o modo como o narrador refere-se a essa amizade parece manifestar sua frustração pelo fato de ela não ter se prolongado para além do período do Mozarteum, ou mesmo, por ela nunca ter se apresentado da forma como ele a descreve. Sendo assim, o texto do narrador ilustra a tese deste trabalho, de que o indivíduo realiza a estetização de sua experiência falhada, pois, uma vez que essa amizade não se desenvolveu da maneira como o narrador gostaria, ele se debruça sobre a escrita para tratar da falência dessa relação.

Apesar de investir na ideia de emparelhamento com Wertheimer, o narrador, em alguns momentos, tenta se desprender dela a fim de se enaltecer: “Eu mesmo, assim acredito, tocava ainda melhor do que Wertheimer, mas jamais seria capaz de tocar tão bem quanto Glenn, e foi por essa razão (ou seja, por um motivo idêntico ao de Wertheimer!) que da noite para o dia desisti do piano” (NAU, p. 11). Ao afirmar que se considerava um pianista melhor que Wertheimer, o narrador parece criar entre eles uma competição para definir quem ocuparia a segunda posição de melhor pianista, já que o primeiro lugar era de Glenn, com quem seria impossível de rivalizar.

No entanto, em outros momentos, o narrador acusa Wertheimer de sempre tê-lo imitado conscientemente: “Tudo em Wertheimer não nasceu dele próprio [...]; tudo nele foi sempre copiado, imitado, copiava tudo de mim, ele me imitava em tudo, e assim copiou de mim e imitou inclusive meu fracasso, pensei” (NAU, p. 73). Aqui, o narrador se eleva de tal forma que se considera uma inspiração para Wertheimer, acusando-o, inclusive, de ter imitado seu próprio fracasso. Esse apontamento, no entanto, também é bastante vago, pois o narrador quase não discute seu sentimento de fracasso. Esse ponto destoa do que é apresentado no relato, uma vez que, segundo o narrador, tanto ele quanto Wertheimer foram vítimas da genialidade de Glenn. Não fica clara aqui qual seria a intenção do narrador ao afirmar que Wertheimer o imitava, sendo que ambos desistiram de suas carreiras ao assumirem ser inferiores a Glenn. Uma possível resposta para essa questão depõe contra o próprio narrador, pois ele desiste de escrever o ensaio *Sobre Glenn Gould* e nomeia seu relato de *O naufrago*, texto que o leitor tem em mãos, e cujo título é uma referência explícita ao projeto escritural de Wertheimer. Assim, o narrador figura como imitador de Wertheimer, e não o oposto, como ele menciona no trecho supracitado.

Como a dinâmica do relato investe na supressão da pessoa do narrador em virtude de Wertheimer, o narrador acaba por concluir que o amigo era melhor do que ele, ressaltando que: “se [Wertheimer] não tivesse conhecido Glenn, com certeza teria se transformado em um de nossos mais importantes virtuosos do piano, pensei” (NAU, p. 16). Em certa medida, esse trecho evidencia que Wertheimer não imitava o narrador, pois, fica clara aqui a condição para que Wertheimer se transformasse em virtuose, ou seja, não ter conhecido Glenn. Logo, se Wertheimer copiasse o narrador, a história de ambos não seria como a que é apresentada no relato, uma vez que eles desistiram de suas carreiras pelo mesmo motivo. O fato é que, no relato, o narrador se anula para tratar do efeito devastador que Glenn tivera sobre Wertheimer. De qualquer modo, Glenn assume, na narrativa, o papel de aniquilador das aspirações

artísticas tanto de Wertheimer quanto do narrador, mobilizando-os a partirem em busca de um novo objetivo para suas vidas.

### **Escritas da falha**

Conforme mencionamos anteriormente, ao concluírem o curso no Mozarteum, os protagonistas seguiram caminhos opostos e raras vezes se reencontraram. Glenn tornara-se um pianista mundialmente famoso e passou a viver uma vida reclusa nos Estados Unidos. O narrador abandonara a Áustria para se exilar na Espanha. Ele não fornece muitas informações sobre seu cotidiano em Madri, mencionando apenas que lá ele se ocupava com a escrita de um ensaio sobre Glenn.

Quanto a Wertheimer, o período de sua vida após o Conservatório é mais delineado no texto, fato que contribui para o leitor considerá-lo como a biografia de Wertheimer, sobretudo, porque o título do romance recupera tanto o apelido desse personagem quanto o nome do projeto escritural que ele planejava executar. Dos três amigos, Wertheimer foi o único a permanecer na Áustria, onde passara a morar com a irmã mais velha em Traich. Muitas das informações a respeito do cotidiano de Wertheimer nesse lugar são transmitidas por seu empregado Franz ao narrador, quando este, no final do romance, chega à casa do suicida. Segundo Franz, Wertheimer manteve uma relação completamente abusiva com a irmã, controlando seus passos, proibindo-a de sair de casa e de conhecer outros homens, tratando-a, praticamente, como empregada.

Dentre os episódios relatados por Franz, destacamos um que revela a transformação da personalidade de Wertheimer que, de vítima do sadismo de Glenn e do Mozarteum, se convertera ele próprio em um sujeito sádico no modo como se relacionava com a irmã. O empregado Franz lembra que, devido à insônia, Wertheimer obrigava a irmã a ir até seu quarto tocar piano: “Ele, Wertheimer, não tratava bem da irmã, o Franz disse. Fazia-a tocar uma hora de Händel no velho harmônico, o Franz disse, e de manhã, [...] dizia-lhe que ela havia tocado o harmônico de forma insuportável” (NAU, p. 133, *italico do autor*). Nesse trecho, pode-se perceber que Wertheimer inverte a posição que ocupara no Mozarteum, passando agora a criticar o desempenho da irmã ao piano, o que pode ser interpretado como uma compensação pela frustração que ele sentia por não ter se tornado um virtuose. Atuando com certo sadismo, ele pede que a irmã toque para depois julgá-la negativamente. Por mais de duas décadas, Wertheimer tiranizou a irmã que acabou se casando com um industrial suíço e foi morar em Zizers, na Suíça, rompendo relações com o irmão.



Na visão do narrador, a partida da irmã possivelmente reativara o pensamento suicida de Wertheimer, e a morte de Glenn fora um fator determinante para essa decisão. Desse modo, Wertheimer viaja até Zizers e se enforca a poucos metros da casa da irmã, o que, segundo o narrador, evidencia que se tratara de “um suicídio calculado com grande antecedência, pensei, e não um ato espontâneo de desespero” (NAU, p. 46). Retirada do corpo do texto, essa frase aparece como epígrafe do relato, antecipando que o tema do suicídio estará presente na narrativa. Além disso, essa epígrafe remonta à história de Wertheimer, indicando que ele nunca desconsiderou uma ideação suicida, característica do personagem destacada no texto. O título do romance e a epígrafe orientam a leitura da narrativa que, em uma camada mais superficial, pode ser encarada como a biografia do personagem Wertheimer escrita por um narrador anônimo que convivera com o suicida na juventude. Nesse sentido, o texto do narrador apresenta Wertheimer partindo da informação de que este já está morto e se suicidou. Em sua passagem ao ato, Wertheimer não vem confirmar o apelido que recebera de Glenn, ou seja, seu suicídio não se dá por meio de um afogamento literal. O personagem também escapa de saltar do morro dos suicidas, o Mönchsberg, espaço apontado no romance como um dos lugares frequentados pelo personagem. O suicídio de Wertheimer efetiva-se via enforcamento, assim, seu desfecho reflete sua incapacidade de recorrer à palavra para simbolizar seus afetos em relação à partida da irmã e ao trauma deixado por Glenn e pelo Mozarteum.

Paralela à interpretação de que o romance trataria exclusivamente da biografia de Wertheimer concorre uma segunda possibilidade interpretativa que emana de um nível mais profundo do texto do narrador. O ponto de partida para a compreensão desse nível inicia-se após a conclusão do período de formação dos personagens no Conservatório, quando, ao reconhecerem sua inaptidão para virtuosos, o narrador e Wertheimer precisaram reinventar um sentido para suas vidas. Assim, abandonando a carreira de pianista, eles criam um novo projeto artístico que se caracteriza pela escrita de textos os quais reverberam nitidamente o impacto que Glenn tivera em suas vidas. O narrador, inclusive, demonstra ter consciência de que tanto ele quanto Wertheimer forjaram esse empreendimento escritural pelo fato de eles terem tido contato com Glenn e de este ter-lhes escancarado sua condição diletante, pois, caso contrário, “[Wertheimer] não teria escrito suas anotações, pensei; assim como eu não teria escrito meus manuscritos, verdadeiros crimes intelectuais, como pensei ao entrar na pousada” (NAU, p. 16).

Percebe-se aqui que a escrita fora um plano circunstancial criado pelos personagens para suplantarem seu fracasso no mundo da música. Como se consideraram sujeitos das artes, o

narrador e Wertheimer concebem, no ideal de escrever, uma forma de se manterem no universo artístico. Contudo, o que a narrativa revela é que ambos também encontram dificuldades em realizar esse novo projeto. Assim, enquanto Wertheimer sempre recomeça sua escrita, mantendo sigilo acerca do que escreve, o narrador refere-se aos seus próprios manuscritos como “verdadeiros crimes intelectuais”, o que ressalta novamente a posição diletante desses personagens frente a esse novo propósito artístico. Desse modo, em uma camada mais profunda, a narrativa trata da crise desses dois sujeitos diante de uma escrita que eles não conseguem realizar. Portanto, esse aspecto é fundamental para se compreender a constituição tanto do narrador quanto de Wertheimer, além de corroborar a ideia de falha que apontamos como elemento norteador de nossa tese.

Como Glenn é quem ressalta o caráter diletante dos amigos, estes se inspiram no canadense ao escolher o tema de seus textos, o que pode ser entendido como uma marca da fixação que eles possuíam pelo gênio que atravessou suas vidas. O texto que Wertheimer não finalizou chamava-se *O naufrago*, título que recupera o apelido que ele recebera de Glenn. Como o narrador informa que não tivera acesso aos manuscritos de Wertheimer, essa informação mobiliza o leitor a criar suposições sobre o que haveria de fato nesses rascunhos ou do que esse texto trataria. Uma delas é que, considerando a escolha desse título, pode-se pensar que o texto de Wertheimer era de cunho autobiográfico. Assim, tendo assumido sua condição de naufrago, ele retrataria sua vida a partir desse ângulo. Uma segunda suposição, também autobiográfica, é que ele abordaria, nesse texto, sua tentativa falhada de se tornar virtuoso, responsabilizando Glenn por tê-lo desviado desse caminho, pois, de acordo com o narrador, Wertheimer “queria ser artista, ser *artista da vida* não lhe bastava” (NAU, p. 87, itálico do autor). Essa definição de que Wertheimer não desejava ser artista da vida, que alude à ideia de ser um homem comum, apresenta-se em sintonia com o conceito de indivíduo problemático apresentado por Lukács, pois Wertheimer não tinha interesse em se tornar comerciante e assumir os negócios da família. Pelo contrário, ele renega essa posição burguesa e ordinária para almejar uma outra vida, a de artista, que ele imagina ser mais interessante e condizente com sua essência. Como descarta constantemente seus manuscritos, restando, ao final, apenas o título, Wertheimer comprova mais uma vez a designação recebida de Glenn, que, ao defini-lo como “naufrago”, pontuara sua falta de disposição para executar seus objetivos. Assim, na fatura do romance, a especulação criada em torno da descoberta dos rascunhos de Wertheimer gera expectativas tanto no narrador quanto no leitor. No entanto, a revelação de que esse texto não existe figura como mais um empreendimento artístico fracassado de Wertheimer.

Ao contrário da aura obscura que envolve o conteúdo dos escritos de Wertheimer, o narrador mostra-se mais objetivo ao apresentar o propósito de seu texto, um ensaio que ele denomina de *Sobre Glenn Gould*, em que ele claramente assume a intenção de abordar a personalidade do então mundialmente consagrado pianista. O intuito do narrador ao escrever sobre Glenn sustenta-se no fato de que ele se considera “uma testemunha competente de sua existência e de seu piano, uma testemunha competente de sua cabeça extraordinária” (NAU, p. 63), para tanto ele pretende realizar uma escrita em que deseja apresentar o percurso do canadense em direção à consagração de seu virtuosismo. Em Madri, o narrador tenta, há nove anos, concluir esse texto que ele, assim como Wertheimer, constantemente destrói e recomeça. Tal fato acentua a falha como uma característica constitutiva desse narrador que não consegue executar a escrita a que se propõe, deparando-se, assim, mais uma vez com sua condição diletante, conforme ele mesmo constata: “passamos a vida fugindo do diletantismo, e ele sempre nos alcança, pensei” (NAU, p. 64). Esse comentário é bastante revelador para se compreender a constituição do narrador, o qual, ao dizer que é sempre alcançado pelo diletantismo, manifesta não ter consciência de que essa característica lhe é inerente. Assim, mesmo idealizando um projeto artístico, o modo como o narrador se relaciona com esse objeto é sempre pela via diletante, pois ele obtém prazer em apenas cultivar a ideia de um fazer artístico sem, portanto, pretender concluí-lo para então publicá-lo. Esse aspecto contrapõe-se à personalidade de Glenn, cuja trajetória confirma, ao final, sua genialidade prática, pois sua arte passa a ser apreciada pelo público. Após considerar possíveis títulos para seu texto, como *Glenn e a solidão*, *Glenn e Bach*, *Glenn e as Variações Goldberg* etc., títulos esses que aparentam ser mais objetivos, pois abordariam a relação de Glenn com alguma instância específica, o narrador escolhe o mais vago de todos. Nesse sentido, seu ensaio *Sobre Glenn Gould* é tão genérico e ambicioso, que o narrador se perde diante de seu propósito, pois nunca sabe por onde começar a escrever.

A crise criativa é um assunto apresentado pelo próprio narrador, seja quando ele diz que há nove anos tenta finalizar seu ensaio, seja quando ele confessa explicitamente que “começar a escrever é o que há de mais difícil” (NAU, p. 63). Essa mesma visão também é compartilhada por Murau, o narrador de *Extinção*, romance que analisamos no terceiro capítulo. Esse narrador menciona que já tentara algumas vezes dar início a um texto em que pretende abordar sua relação problemática com a família, contudo, segundo ele, “a dificuldade só está sempre em como começar um tal relato, de onde tirar uma primeira frase efetivamente idônea para um tal escrito” (EXT, p. 146-147). Tanto o narrador de *O naufrago* quanto o de *Extinção* encontram na morte a inspiração para superar seu bloqueio criativo. Ambos abrem

seu relato com um comunicado de morte, o qual surge como a inspiradora primeira frase, a partir da qual tem início tanto a narração quanto o texto do narrador. Marcamos dessa forma porque, como nesses dois romances seus respectivos narradores mencionam o desejo de escrever um texto, discutindo inclusive assuntos referentes a sua composição, interpretamos que essas narrativas podem ser consideradas como o produto final do texto abordado pelo narrador ao longo do relato. Assim, o relato se constitui pela sobreposição entre a narração e o texto concluído do narrador. Essas instâncias são articuladas por uma voz no futuro durante o processo de composição do relato, simulando, no plano da narração, que o texto ao qual o narrador está aludindo ainda será escrito. Apesar de *Árvores abatidas*, romance estudado no segundo capítulo, também se iniciar com um comunicado de morte, o narrador não apresenta, ao longo de seu relato, o desejo de vir a compor um texto. Essa intenção, no entanto, é informada somente nas linhas finais do romance, fato que também possibilita lermos essa narrativa como esse texto mencionado pelo narrador. Dessa maneira, o diletantismo é uma característica encontrada nos três narradores analisados nesse *corpus*, uma vez que o caráter diletante do narrador funciona como um gerador de texto. No entanto, à medida que o narrador conta sua história, ele também apresenta suas incursões frustradas ao buscar executar um fazer artístico. Ao final, a narrativa é a peregrinação diletante do narrador pelas artes e o texto final que o narrador mencionava que ainda escreveria.

No romance *O naufrago*, a condição diletante do artista também era um tema sobre o qual Glenn refletia. Segundo o narrador, o canadense afirmava que “a maior parte dos artistas não tem consciência de sua arte. Possuem uma concepção diletante da arte, e permanecem nesse diletantismo a vida toda, até mesmo os mais famosos” (NAU, p. 13). Ao dizer que artistas famosos também podem se valer de uma concepção diletante da arte, pode-se pensar que Glenn esteja reconhecendo em si mesmo essa característica ou que o próprio narrador queria deixar implícito que essa condição também estivesse presente em Glenn. A narrativa, contudo, não explora esses aspectos, pelo contrário, ela apresenta Glenn como um sujeito dotado de genialidade nata que transforma seu prazer pelo piano em obsessão, criando, assim, sua persona de artista. Em contrapartida, o narrador e Wertheimer são apresentados como reféns do diletantismo, pois tentam realizar um fazer artístico do qual eles possuem uma consciência ínfima, manifestando apenas o desejo de tratarem de sua relação com a pessoa de Glenn. Logo, a escrita se apresenta para eles como uma maneira de lidar com a sensação de fracasso que experimentaram no Conservatório, mas o que se verifica é que eles também falham diante dessa nova missão, atestando, assim, sua falta de objetividade ou, segundo Glenn, sua falta de autodisciplina. Embora a morte de Glenn pudesse inspirar o narrador a

retomar seu texto, sobretudo porque Glenn é seu objeto de escrita, é a morte de Wertheimer que anima o narrador, pois, como dissemos, este imagina que os manuscritos do suicida poderiam ajudá-lo a dar prosseguimento a seu texto:

De Glenn, não se preservou nada: ele não escreveu coisa nenhuma, pensei; Wertheimer, em contrapartida, escreveu sem parar, por anos, décadas a fio. Com certeza, devo encontrar uma coisa ou outra interessante, principalmente sobre Glenn, pensei, ou de qualquer forma, sobre nós três, nosso tempo de estudante, nossos professores, nosso desenvolvimento e do mundo em geral, pensei [...] (NAU, p. 34).

O narrador tenta se convencer aqui do aspecto inovador de seu empreendimento escritural, criando para isso suposições que validem seu fazer artístico. Supondo que Glenn não deixara nada escrito, o narrador incumbe-se da tarefa de preencher essa lacuna, pois, enquanto sobrevivente, ele deseja dar seu testemunho da convivência com o canadense. Do mesmo modo, o narrador também supõe que as anotações de Wertheimer possam lhe fornecer subsídios para concluir sua escrita. Assim, ele enaltece os manuscritos de Wertheimer, imaginando que estes contenham informações interessantes sobre o passado dos três. Contudo, essa suposição é frustrada ao final do romance, quando o empregado de Wertheimer revela ao narrador que o patrão queimara seus rascunhos. Essa informação é crucial para se interpretar o relato como a tentativa fracassada do narrador de encontrar o espólio de Wertheimer. No entanto, é a partir dessa busca malsucedida que o texto que o leitor tem em mãos foi construído.

Dessa forma, podemos dizer que “o objeto do romance é, portanto, não a música de Gould, mas o espaço vazio de dois manuscritos incessantemente corrigidos e inacabados, “O naufrago” de Wertheimer e o “Sobre Glenn Gould” do narrador” (ANDERSON, 2014, p. 196). Na condição de sobrevivente, o narrador sente-se convocado a habitar o espaço vazio deixado por duas escritas fracassadas. Logo, ele empreende uma narração obsessiva em que tenta apresentar seu testemunho sobre a amizade entre três jovens aspirantes a músicos, ideia essa que ele imaginava encontrar nos manuscritos de Wertheimer. Nesse sentido, a narrativa não pode ser entendida como a concretização do texto que o narrador se propunha a escrever. Isso fica evidente, sobretudo, no próprio título do romance que, em vez de ser *Sobre Glenn Gould*, o nome do ensaio idealizado pelo narrador, faz referência explícita ao nome do texto não encontrado de Wertheimer. Como o narrador concentra-se mais em apresentar a derrocada de Wertheimer, seu texto pode ser considerado antes um ensaio “Sobre Wertheimer” do que *Sobre Glenn Gould*. O título do romance ressalta ainda que, assim como Wertheimer, o narrador também não conseguira realizar a escrita que ambicionava, logo, em

seus propósitos escriturais, esses dois personagens também falharam, comprovando sua condição de náufrago.

O anonimato do narrador também pode ser entendido sob o signo da falha, pois, como ele não encontra os manuscritos de Wertheimer, ele também não encontra a inspiração que buscava para compor seu próprio texto. Sendo assim, o que o narrador apresenta é um texto escrito às pressas para preencher o vazio deixado por duas escrituras falhadas. Dessa maneira, ao alinhar pensamentos fragmentados, o narrador não reconhece, nesse modo de composição caótico, a escrita linear que pretendia desenvolver, pois uma de suas preocupações era em relação à cronologia de sua história. Assim, reconhecendo-se mais uma vez como diletante, o narrador prefere não inserir seu nome no corpo do texto, mesmo que não manifestasse a pretensão de publicá-lo. O anonimato do narrador também contribui para que ele dê voz a Wertheimer e apresente seus últimos dias de vida, misturando as informações coletadas com o empregado Franz com suas suposições acerca do conteúdo dos rascunhos do amigo. Desse modo, escamoteando-se em meio ao seu discurso, o narrador constrói a realidade do falecido sem justificar suas escolhas para os eventos que narra e, mesmo quando cede voz a outros personagens, essas citações vêm apenas comprovar o que ele está apresentando. Embora o narrador mencione que vai concluir sua escrita sobre Glenn, o canadense é, na verdade, um subtexto para que se apresente a existência falhada tanto do próprio narrador quanto de Wertheimer.

Além de não incluir seu nome no texto, é notória também a intenção do narrador em manifestar que ele não está se implicando diretamente na história que conta: “Quanto a mim, não estou me colocando em questão aqui, mas [...] posso dizer que sempre dispus dos pré-requisitos para o que quer que seja; a maior parte do tempo, porém, eu conscientemente deixei de explorá-los, sempre por indolência, arrogância, preguiça, tédio” (NAU, p. 80). Em um primeiro momento, pode-se pensar que o narrador não queira se colocar em questão no próprio texto, porque ele não deseja explorar seu sentimento de fracasso, reservando esse tema para tratar somente de Wertheimer. Contudo, ao dizer que sempre dispôs dos quesitos necessários para realizar o que quisesse, o narrador confessa que tem consciência de que só não os explorou devido a seus vícios, os quais acabam por revelar a inépcia como traço constitutivo de sua personalidade.

Em um segundo momento, pode-se inferir que o narrador não se coloca em questão, porque ele não consegue retratar a si mesmo nem compreender o que significou seu percurso, traço que revela o completo desnorreamento do indivíduo problemático frente a sua própria história. Logo, o anseio do narrador por encontrar os manuscritos de Wertheimer camuflava

também seu desejo inconsciente de poder se ver representado pelos olhos do amigo, o que lhe revelaria uma versão acerca de seu papel na história que conta. Como não tem acesso a esses rascunhos, o narrador investe em seu papel de testemunha da tragédia pessoal de Wertheimer, pois ele também pouco sabe sobre a vida particular de Glenn após o Conservatório. Desse modo, o relato é a interpretação do narrador sobre a história do suicida. No entanto, como seu discurso intensifica uma aproximação entre ambos via fracasso das aspirações artísticas, ao falar de Wertheimer, o narrador estaria também comunicando algo de si mesmo. Segundo a crítica francesa Chantal Thomas (2006):

De fato, para ele [o narrador], que se esforça para retrazar as etapas da autodestruição de Wertheimer, trata-se não somente de compreender o suicídio de seu amigo, mas também de consolidar a fragilidade de seu próprio não-suicídio, de justificar o arbitrário, de dissipar a anormalidade dele, pois estava previsto – ao menos do ponto de vista de Wertheimer – que seria ele [o narrador] que se suicidaria primeiro, ele, e não Wertheimer, o filósofo antes do especialista em ciências humanas, ambos pianistas fracassados. Não é, portanto, um vivo que pensa sobre um morto, é um sobrevivente que se pergunta por que ele foi *ultrapassado* (THOMAS, 2006, p. 179, tradução nossa)<sup>18</sup>.

Em seu relato, o narrador lembra do jogo sádico que ele e Wertheimer cultivavam no período do Mozarteum, o qual consistia em uma espécie de disputa para ver quem se mataria primeiro. Sobre o narrador, Wertheimer afirmava: “*Eu* era o suicida em potencial, dizia ele [Wertheimer] com frequência, lembrei-me no caminho para Traich; *eu* estava em perigo, e não ele” (NAU, p. 127, itálico do autor). Uma vez que o narrador não se coloca em questão no texto, ele não argumenta sobre o que levava Wertheimer a pensar isso dele. Entretanto, ao dizer que o narrador era um suicida em potencial, fica explícito que Wertheimer conhecia bem a personalidade do amigo e que talvez ele até tivesse retratado o suicídio dele em seus esboços de *O naufrago*. Além disso, o narrador também revela que não só Wertheimer vivia “predizendo *meu* suicídio, como muitas outras pessoas, aliás, que sempre me davam a entender que *sabiam* que *eu* iria me matar” (NAU, p. 80, itálico do autor). Aqui, o narrador se deixa entrever ao manifestar o modo como as pessoas o enxergavam, oferecendo ao leitor uma pista para a compreensão de sua personalidade. Logo, não apenas Wertheimer, mas também outras pessoas tinham uma imagem do narrador como um indivíduo propenso a

<sup>18</sup> “*En effet, il s’agit pour lui, qui s’efforce de retracer les étapes de l’autodestruction de Wertheimer, non seulement de comprendre le suicide de son ami, mais aussi de consolider la fragilité de son propre non-suicide, d’em fonder l’arbitraire, d’em dissiper l’anormalité, puisqu’il était prévu – du moins du point de vue de Wertheimer – que c’était lui qui se suiciderait d’abord, lui, et non pas Wertheimer, le philosophe avant le spécialiste en sciences humaines, tous deux également pianistes ratés. Ce n’est donc pas un vivant qui pense sur un mort, c’est un survivant qui se demande pourquoi il a été devancé*” (THOMAS, 2006, p. 179).

afundar, recuperando aqui a ideia de naufrago contida na designação criada por Glenn. Mais uma vez, essa informação não é desenvolvida, figurando como um furo no texto, um lapso do narrador que ao insistir em se esconder acaba mostrando aspectos primordiais de sua essência.

Por outro lado, quando diz que “tinha certeza de que Wertheimer iria se matar um dia” (NAU, p. 47), o narrador marca que vencera o jogo, pois sua previsão sobre o desfecho do amigo se confirmara. No entanto, concordamos com o ponto de vista da crítica Chantal Thomas (2006), expresso no excerto acima, de que o suicídio de Wertheimer também provoca no narrador a sensação de que ele fora ultrapassado mais uma vez. Sem nunca superar que foi ultrapassado pelo virtuosismo de Glenn, o narrador enxerga-se novamente nessa posição após o suicídio de Wertheimer. Assim, o texto do narrador carrega também seu sentimento de fragilidade frente ao jogo arbitrário da existência. Nessa narrativa, o suicídio pode ser visto como um recurso extremo a que o indivíduo recorre para se isentar de concluir uma tarefa que considera árdua. Dessa maneira, a passagem ao ato dispensa Wertheimer de continuar insistindo em seu projeto escritural, empreendimento que, por ele já considerar fracassado, implica sua escolha por queimar os manuscritos. Com isso, Wertheimer não deixa o legado de uma escrita que não se materializou conforme suas intenções.

Reconstituindo o percurso destrutivo de Wertheimer, o narrador conclui que o amigo obtivera êxito no ato suicida porque o planejou previamente: “um suicídio calculado com grande antecedência, pensei, e não um ato espontâneo de desespero” (NAU, p. 46). Nessa passagem, o narrador ressalta um lado prático que Wertheimer não possuía. Assim, o narrador entende que o suicídio do amigo não fora um ato de desespero, mas antes algo meticulosamente calculado. Nesse sentido, o cálculo que Wertheimer não tinha para executar seus propósitos aparece agora na elaboração de seu suicídio. O narrador cogita se suicidar, como confessa nesse breve pensamento: “Eu me matar, estando Glenn já morto e tendo Wertheimer se suicidado, pensei, olhando em torno no salão da pousada” (NAU, p. 38). Se depois de concluir seu texto, o narrador viria a se matar, a narrativa não oferece informações a respeito. O fato é que não é interessante para o narrador mencionar seu próprio suicídio dentro do texto, uma vez que ele já fora ultrapassado pelas mortes de Glenn e de Wertheimer, posição que, inclusive, é assumida pelo narrador em seu relato: “Agora os dois estão mortos, e eu tenho que me haver com esse fato” (NAU, p. 31). Desse modo, resta ao narrador experienciar o luto e buscar suas memórias da juventude ao lado dos amigos, estetizando, assim, um período que se constitui na ambivalência entre traumático e nostálgico. Assim, reconstruindo a ruína de Wertheimer, o relato do narrador aponta também para a ideia fracassada de seu próprio suicídio, o qual ele tenta compensar por meio de uma escrita



improvisada, deflagrada pela morte dos amigos. O narrador é, portanto, um gerador de texto que reconstrói, mental e verbalmente, o percurso de três jovens aspirantes a pianista, recorrendo aos vestígios de uma realidade que não mais existe.

Realizado durante seu processo de luto, o relato do narrador percorre, via memória, acontecimentos que se repetem e que se reconfiguram a cada repetição. Esse aspecto imprime certa melodia ao texto remetendo a características da peça *Variações Goldberg* de Bach, baseadas no princípio da variação e da repetição. De um modo geral, a forma musical variação possui certas semelhanças com o programa romanesco de Thomas Bernhard, uma vez que a performatividade de seus narradores se apoia no recurso à repetição como forma de validar seu ponto de vista. Assim, na prosa bernhardiana, o narrador apresenta seu tema e o segue repetindo constantemente, acrescentando novos fatos, fazendo idas e vindas no tempo e no espaço. Essa característica é ainda mais acentuada na narrativa em questão, pois ela trata da obsessão de jovens aspirantes a músico pela composição bachiana. Logo, as *Variações Goldberg* dão o tom da complexidade de sentimentos que o narrador e Wertheimer alimentam pela figura de Glenn, cujo fascínio exercido sobre aqueles personagens acaba por promover seu esvaziamento.

Em *Forma e estrutura da música* (2010), Roy Bennett destaca que a forma variação é uma das estruturas musicais mais antigas, remontando ao princípio da música instrumental. Esse tipo de composição tornou-se muito popular no século XVI, sendo bastante difundido pelos compositores de música para teclados durante a dinastia Tudor, na Inglaterra. Até os dias de hoje, a variação permanece como uma das formas prediletas dos compositores. A fim de tentarmos compreender como o romance *O naufrago* pode dialogar com a peça *Variações Goldberg* de Bach, inserimos abaixo a definição de variação apresentada por Bennett:

Como tema, o compositor escolhe uma melodia relativamente simples, fácil de memorizar, frequentemente com uma estrutura binária ou ternária. [...] De início, **o tema é apresentado de forma relativamente direta. O compositor então constrói sua peça repetindo a melodia tantas vezes quantas quiser – mas alterando-a ou variando-a de alguma forma a cada repetição.** [...] um grupo de variações termina com algo mais elaborado, assim como uma fuga. Ou **o compositor pode escolher repetir simplesmente o tema, do mesmo modo como foi ouvido pela primeira vez** (BENNETT, 2010, p. 63, negrito nosso).

Inicialmente, enfatizamos que, ao cotejarmos o romance de Bernhard com a forma musical variação, não estamos querendo afirmar que o autor realiza em *O naufrago* uma representação sistemática da referida peça de Bach. Sendo assim, com base na supracitada definição de Bennett, pretendemos destacar como o texto do narrador performatiza algumas

características da forma variação. Nesse sentido, nossa interpretação corrobora a visão do crítico Theodore Ziolkowski (2010, p. 633, tradução nossa) que, em seu artigo “*Literary Variations on Bach’s Goldberg*”, ao tratar especificamente do romance *O naufrago*, afirma que as “[...] três frases curtas que abrem a obra introduzem sucessiva e enfaticamente os dois protagonistas da narrativa e seu tema central: Glenn Gould, Wertheimer e as *Variações Goldberg*”. Ainda segundo Ziolkowski, ao final do romance, “mais precisamente na última frase, esses três elementos são retomados”<sup>19</sup>. Dessa maneira, pode-se dizer que o texto do narrador está inserido em uma espécie de moldura formada pelos três curtos parágrafos iniciais, nos quais são apresentados, de forma direta, Glenn, Wertheimer e as *Variações Goldberg*, e pela frase final do texto, a qual condensa esses elementos e os repete tal qual foram apresentados na introdução. Ressaltamos que, ao considerarmos que o texto se insere no que aqui convenciamos chamar de moldura, isso não quer dizer que os três parágrafos iniciais e a frase final sejam partes externas ao texto do narrador, como se fossem elementos pré-textuais e pós-textuais. Ao contrário, essas partes estão integradas ao corpo do texto e compõem o nível da narração. A ideia de moldura facilita a visualização da forma do texto, destacando que nela consta a marca da estrutura da variação musical que o narrador parece imprimir em seu texto.

Dessa maneira, a estrutura ternária que abre o texto é repetida exaustivamente ao longo da narrativa, sendo acrescentados a ela vários subtemas como, por exemplo, a educação musical no Conservatório, a relação de Wertheimer com a irmã, a vida do narrador etc. Apesar de extensa, a citação abaixo se faz necessária para exemplificarmos como o recurso da repetição, à qual aludimos como motivado pela forma musical variação, aparece no discurso do narrador, além de também ilustrar a moldura na qual o texto se encaixa. Assim, transcrevemos, a seguir, os três parágrafos iniciais e a última frase do romance:

Mesmo Glenn Gould, nosso amigo e o mais importante virtuose do piano deste século, não passou dos cinquenta e um, pensei ao entrar na pousada. Só que, ao contrário de Wertheimer, ele não se suicidou: teve, como se diz, *uma morte natural*.

Quatro meses e meio em Nova York, e sempre as *Variações Goldberg* e a *Arte da fuga*; quatro meses e meio de *Klavierexercitien*, como dizia Glenn Gould, sempre e somente em alemão (NAU, p. 7, *itálico do autor*);

Pedi ao Franz que me deixasse sozinho por um tempo no quarto de Wertheimer, e pus para tocar as *Variações Goldberg* de Glenn, que já tinha visto no toca-discos ainda aberto de Wertheimer (NAU, p. 140).

<sup>19</sup> “[...] *the three short sentences with which the work begins introduce successively and emphatically two principal figures of the novel and its connecting theme: Glenn Gould, Wertheimer, and the Goldberg Variations. Precisely these three elements are recapitulated in the concluding sentence*” (ZIOLKOWSKI, 2010, p. 633).

Como se pode notar, os três primeiros parágrafos introduzem o tema do qual o narrador vai tratar ao longo de seu texto. Assim, Glenn surge no primeiro parágrafo, sendo apresentado como o mais importante virtuose do século XX. Não somente por esse motivo, mas Glenn também figura nesse parágrafo, porque o objetivo inicial do narrador era escrever sobre ele, intuito que não é levado adiante ao longo do relato, pois, conforme já ressaltamos, o texto é, antes de tudo, sobre Wertheimer, o náufrago a que o título se refere. O segundo parágrafo traz o contraponto do canadense, ou seja, o personagem Wertheimer, cuja morte o narrador já informa que se dera via suicídio, também em contraposição à morte natural de Glenn. No terceiro parágrafo, é feita a menção às *Variações Goldberg* de Bach, peça musical que fornece o compasso da relação problemática entre os personagens. O narrador segue repetindo e variando essa estrutura durante o relato, fornecendo novas informações sobre cada um desses elementos. Ao fim da narrativa, esses três elementos aparecem reunidos na última frase, concluindo, assim, o ciclo de repetições e variações apresentado na introdução.

Logo, a cena final do romance converge os três personagens e a música de Bach no mesmo espaço, em uma espécie de reencenação do passado. Estando sozinho no quarto de Wertheimer, o narrador coloca para tocar o disco de Glenn em sua célebre versão das *Variações* de Bach. Nesse momento, a repetição dessa peça recupera a problemática que se instaurara entre os protagonistas desde o tempo do Mozarteum. Ali, sozinho, ao ouvir a música símbolo dessa amizade, o narrador une-se virtualmente aos amigos mortos. Essa cena condensa a experiência falhada tanto do narrador quanto de Wertheimer em se tornar virtuosos do piano, como também o fracasso deles ao tentar escrever seus textos. Nessa cena, o narrador ainda experiencia seu fracasso na busca pelos manuscritos de Wertheimer, os quais ele pensava que lhes seriam úteis para a conclusão de sua escrita. Ao final, ao ouvir o disco de Glenn no quarto de Wertheimer, o narrador convence-se de que seria impossível escrever sobre a genialidade de Glenn. Desse modo, o narrador elabora um novo projeto escritural no qual ele decide abordar o naufrágio de Wertheimer, iniciando o relato com seu próprio percurso até a casa do falecido. Ao final, a narrativa pode ser interpretada como a conclusão desse texto.

Considerando ainda a ideia de que o texto simularia a estrutura da variação musical, outras chaves de leitura também são possíveis. Em uma delas, pode-se pensar que o texto do narrador se constrói a partir do *Leitmotiv* “tornar-se virtuose”. Logo, o narrador abre seu texto informando que Glenn fora o único dos três personagens a se consagrar de fato como virtuose. Em seguida, ao apresentar Wertheimer, o narrador destaca que esse personagem se confirmara como o antípoda de Glenn, tendo cultivado uma arte do fracasso, a qual culminaria em seu

suicídio. Dessa forma, na cena final, o disco de Glenn executando as *Variações* vem reiterar a genialidade nata desse personagem em relação ao caráter diletante tanto de Wertheimer quanto do próprio narrador. A referência ao disco de Glenn também reforça a ideia de que este deixara seu legado artístico para a posteridade, não sendo necessário, portanto, que o narrador continuasse insistindo em uma escrita sobre ele. Ou seja, a melhor maneira de se conhecer Glenn é ouvindo sua música e não lendo fatos sobre sua vida pessoal. Nesse sentido, o artista é a sua arte e não pode ser apreendido pela palavra. Quanto a Wertheimer, que não deixara um legado artístico e também se desfizera de seus manuscritos, os quais, enquanto um testamento de suas ideias, poderiam ser transformados em um livro de memórias, o narrador resolve então escrever um texto sobre esse personagem, estetizando sua existência falhada, tornando o fracasso do amigo uma história que também devesse ser contada. Esse ponto de vista é endossado, inclusive, pelo próprio título do romance, que recupera o apelido de Wertheimer, contribuindo para que o texto do narrador possa ser lido como a biografia desse personagem.

Outra chave de leitura em que se poderia perceber no texto a manifestação da forma musical variação reside no modo como a voz narrativa costura as camadas temporais. Assim, tem-se um narrador que, no presente da narrativa, o qual coincide também com o tempo da escrita, rege duas camadas de passado. Nesse tempo da escritura, o narrador vivencia seu luto e também lida com o empreendimento falhado de recuperar os manuscritos de Wertheimer, fatores cruciais para se compreender a fatura do texto. Sendo assim, o narrador escreve sobre esse passado mais recente em que ele se dirigiu à casa de Wertheimer, acrescentando a esse nível temporal os pensamentos que lhe ocorreram ao longo desse percurso. Essa jornada foi responsável por estimular o processo rememorativo do narrador que ali recuperara um passado ainda mais distante, quando, há cerca de trinta anos, os três protagonistas se conheceram no Conservatório. Esses aspectos, manipulados pela voz narrativa ao longo do romance, dissimulam o fato de que o próprio relato já é a concretização do texto do narrador. Com isso, o narrador elabora um texto em que apresenta seu próprio fracasso em tentar escrever sobre Glenn, enquanto segue contando a história de Wertheimer.

## CAPÍTULO II

### O TEATRO DOS DILETANTES. ANÁLISE DE *ÁRVORES ABATIDAS. UMA PROVOCAÇÃO*

“Programou-se um *jantar artístico* para aquele ator, disse para mim mesmo, mas no fundo tudo não é senão uma espécie de Réquiem para Joana” (AA, p. 35).

Na obra de Thomas Bernhard, é comum o procedimento do autor de incluir em suas narrativas personagens cujo nome é livremente inspirado em personalidades do mundo empírico. Mencionamos esse fato no capítulo anterior ao tratarmos de *O naufrago* (1983), romance em que são ficcionalizados os pianistas Glenn Gould e Vladimir Horowitz, figuras históricas da música do século XX. Ao manter o nome e alguns fatos da vida de personalidades conhecidas, o texto de Bernhard indica um percurso de leitura que, ao se conectar a referências externas, não só brinca com os limites da ficção como também confunde o leitor mais inocente. Além disso, os enredos de Bernhard também são famosos por conter traços reconhecíveis da própria biografia do autor, assim como de seus contemporâneos austríacos. Ao longo de sua carreira, Bernhard envolveu-se em uma série de escândalos motivados, sobretudo, por seus conterrâneos que o processavam ao se sentirem representados de forma depreciativa em seus livros. Esse é o caso de *Árvores abatidas. Uma provocação* (*Holzfällen. Eine Erregung*), de 1984, romance que figura como um dos momentos mais polêmicos da carreira de Bernhard. Embora nosso objetivo não seja nos concentrarmos na realidade externa suscitada pelo enredo, achamos pertinente mencionar apenas alguns fatos originados da publicação desse romance como forma de destacarmos a persona literária do autor.

Segundo Long (2001), ao receber uma cópia de *Árvores abatidas* para resenhar, Hans Haider, crítico do jornal *Die Presse*, entendeu a obra como um *roman à clef* (romance-de-chave), pois percebeu que os personagens apresentavam fortes semelhanças com pessoas da cena cultural de Viena. O que de imediato chamou a atenção de Haider foi o casal Auersberger, sobretudo, o senhor Auersberger, apresentado como um músico alcoólatra e frustrado. Haider viu, nesse personagem, a representação do pianista Gerhard Lampersberg. Como em um jogo de decifração, Haider foi reconhecendo os demais personagens do romance de Bernhard, em que Jeannie Billroth remetia à escritora Jeannie Ebner, Anna Schreker e seu marido remetiam à Friedericke Mayröcker e a Ernst Jادل. Maria Saal, onde ficava a casa de campo dos Lampersberg, fora trocada na narrativa por Maria Zaal etc. As

semelhanças entre Jeannie Billroth e Jeannie Ebner, por exemplo, eram bastante evidentes, pois, na narrativa, Billroth é editora da revista *Literatur in der Zeit*, ao passo que Ebner editava a *Literatur und Kritik*. Gerhard Lampersberg foi quem primeiro entrou com um processo contra Bernhard e a editora Suhrkamp, conseguindo que o livro fosse confiscado em todas as livrarias da Áustria.

De acordo com Flory (2006, p. 73), em *Árvores abatidas*, “Bernhard quer que os retratados se vejam por completo no livro, e se sintam atingidos, tal qual um romance-de-chave (*Schlüsselroman*), onde se pode descobrir as pessoas e eventos reais retratados por detrás dos personagens”. O próprio subtítulo do romance, “*Uma provocação*”, já indicaria a intenção de Bernhard de provocar essas pessoas ao representá-las. Na década de 1950, Bernhard tentou estabelecer contato com pessoas influentes da cena artística austríaca. Ao se aproximar do círculo de Hans Weigel, responsável por publicar seus primeiros textos, Bernhard conheceu a escritora Jeannie Ebner que o apresentou ao pianista Gerhard Lampersberg. Este e sua esposa Maja eram conhecidos por reunir, ao seu redor, jovens artistas, sobretudo, os autores do *Wiener Gruppe (Grupo de Viena)*<sup>20</sup>. O casal atuava como uma espécie de mecenas desses jovens artistas e promovia encontros artísticos em sua propriedade chamada Tonhof, na região de Maria Saal.

Bernhard fora bem próximo do casal e passava longas temporadas em Tonhof, sendo desse período suas primeiras produções, como a peça *Die Rosen der Einöde* (1959), musicada por Lampersberg. Pode-se verificar a importância de Lampersberg para Bernhard na dedicatória de *In hora mortis* (1958), seu segundo livro de poesias, em que se lê: “Ao meu único e verdadeiro amigo, G. L. [Gerhard Lampersberg], com quem eu me encontrei no momento certo” (BERNHARD *apud* LONG, 2001, tradução nossa)<sup>21</sup>. No entanto, quando o livro foi reeditado em 1987, essa dedicatória foi retirada. Isso se deve ao fato de, no início dos anos 60, Bernhard ter rompido com Lampersberg e a relação entre eles ter se agravado com a publicação de *Árvores abatidas*, em 1984.

Embora *Árvores abatidas* retome a problemática referente ao início da carreira de Bernhard, o livro não pode ser reduzido somente à chave interpretativa de um *roman à clef*, como se, com essa obra, Bernhard quisesse realizar simplesmente um acerto de contas com o grupo dos Lampersberg. Como destaca Flory (2006), o romance apresenta um panorama do

<sup>20</sup> Segundo Matthias Konzett (2014, p. 47), o *Grupo de Viena* (1954-1960) é “comumente visto como uma das primeiras tentativas austríacas de se articular uma vanguarda no pós-guerra [...]. A natureza ofensiva dos seus trabalhos artísticos, não muito diferente dos modelos das primeiras vanguardas como o Dadaísmo e o Surrealismo, deliberadamente desafia a veneração da arte erudita [...]”.

<sup>21</sup> “*Meinem einzigen und wirklichen Freund G. L. dem ich im richtigen Augenblick begegnet bin*” (BERNHARD *apud* LONG, 2001).

que se passou com a classe artística vienense dos anos 50 aos 80. Nesse sentido, os autores de vanguarda, que nos anos 50 possuíam um projeto de país, assumiram, nos anos 80, altos postos na burocracia estatal ligada à cultura. Isso se deve ao fato de que a cultura teve um papel político fundamental para a Áustria do pós-guerra, então “preocupada em recuperar a autonomia política e interessada num projeto que esquecesse o tempo da guerra, dentro da perspectiva de recuperar o prestígio de uma tradição cultural criada em finais do século XIX” (FLORY, 2006, p. 145). Autores como Bernhard burlavam esse esquema ao criar uma arte que insistia em trazer à tona as feridas não cicatrizadas de uma época recente da história, na qual a Áustria, inclusive, tivera papel de destaque.

É fato inegável que o contexto histórico da Áustria se faz bastante presente na obra de Bernhard, o que possibilita que ela seja lida à luz da realidade desse país. Sem dúvida, as polêmicas geradas pela obra de Bernhard em torno da representação de figuras austríacas contribuíram para mobilizar discussões acerca das questões políticas de seu país. A mais emblemática delas trata do silenciamento da Áustria em relação a sua participação nos eventos referentes à II Guerra Mundial, fato que será mais abordado no terceiro capítulo, quando tratarmos do romance *Extinção*. Em *Árvores abatidas*, o foco de Bernhard se concentra mais na traição dos intelectuais, cujos projetos ambicionados nos anos 50 foram substituídos por carreiras políticas nos anos 80, contribuindo para a apatia cultural dessa década. Por considerarmos que os temas abordados por Bernhard transcendem as fronteiras geográficas, realizaremos em nosso trabalho uma leitura mais centrada no próprio jogo ficcional criado em *Árvores abatidas*, partindo para isso do modo como o narrador conta e estrutura seu relato.

Dessa maneira, nossa leitura segue uma abordagem mais imanente, alinhada com uma visão também defendida por Flory (2006, p. 73) de que esse é também “um livro onde a esteticização [sic] chega a um tal grau de virtuosismo, que os personagens – em primeiro lugar o narrador – têm o estatuto de figuras do discurso por excelência”. Assim, nosso objetivo é analisar esse romance a partir da noção de falha associada à categoria de indivíduo problemático conceituada por Lukács, como discutimos em nossa introdução. O estatuto de indivíduo problemático do narrador já é apresentado no início do relato, quando ele aceita o convite para um jantar na casa de um casal pelo qual ele afirma não possuir nenhuma simpatia. Essa atitude revela o aparente desejo do narrador em confrontar seu antigo grupo de amigos do qual ele decidira há tempos se afastar por não concordar com suas ideias. No entanto, durante esse jantar, o narrador está presente apenas enquanto mediador dos eventos que ali ocorrem, uma vez que ele não interage com os demais personagens. Nessa posição, o

narrador revela a condição de fracasso dos convidados, indivíduos que emulam certa pretensão artística, ao passo que essa postura também é responsável por apontar a própria essência falhada do narrador. Devido ao caráter escritural da narrativa, a participação do narrador nesse jantar lhe serviu de estímulo para a escrita de um texto no qual ele apresenta o diletantismo de seu antigo círculo de amizades. Sendo assim, o texto pode ser interpretado como a estetização da falha tanto do narrador quanto dos demais personagens, uma vez que essa escrita trata de indivíduos diletantes que se reúnem para fingirem ser aquilo que de fato não são.

A narrativa é construída por um narrador anônimo que permanece, a maior parte do tempo, sentado em uma poltrona, na casa do casal Auersberger durante um jantar artístico – encontro periódico que reúne artistas de Viena. Isolado dos demais personagens, o narrador se questiona tentando entender porque aceitara o convite para esse jantar, uma vez que despreza todos os ali presentes. A função do narrador é observar e pensar sobre esses convidados, fornecendo um panorama acerca de como eles eram trinta anos atrás e de como se encontram no presente da narrativa. O jantar dessa noite é para recepcionar um ator do Burgtheater de Viena, famoso no momento por estar em cartaz com a peça *O pato selvagem*, de Henrik Ibsen. No entanto, paira sobre o jantar a morte de Joana, cujo enterro acontecera naquela tarde. Dessa maneira, a narração divide-se entre apresentar a expectativa dos convidados pela chegada do ator e os pensamentos do narrador sobre os motivos que teriam levado Joana ao suicídio.

Como o narrador ainda se encontra sob o impacto da morte de Joana, sua postura solitária e contemplativa durante o jantar manifesta também seu estado de luto, o que contribui para a intensificação do trabalho da memória. Esse aspecto reverbera no discurso do narrador que se volta para o passado, a fim de analisar a relação dos Auersberger com a classe artística de Viena. Enquanto o narrador segue criticando a visão de arte medíocre dos convidados, ele presentifica Joana, via memória, relembrando a falha das aspirações artísticas da amiga. Assim, o relato do narrador contrapõe a experiência artística fracassada de Joana à atmosfera diletante do jantar, em que os convidados se ocupam em enaltecer seus próprios feitos artísticos.

Em algumas passagens do relato, o narrador assume-se escritor. Contudo, diferente dos demais personagens, ele não fala sobre seu fazer artístico ou mesmo sobre os livros que publicou. Esse fato também pode ser entendido como índice da essência falhada do narrador que buscara, no exílio em Londres, uma forma de lidar com sua crise artística. Como já ressaltamos anteriormente, nas obras de Bernhard, as quais nos propomos a analisar nesta



tese, o autoexílio pode ser visto como a maneira encontrada pelo narrador para lidar com o fracasso de suas intenções artísticas e de suas relações pessoais. Como o narrador manifesta o desejo de escrever sobre o jantar dos Auersberger somente nas linhas finais do romance, essa informação permite que o relato possa ser considerado como a concretização desse texto. Assim, o relato é construído a partir da deflagração de dois eventos que mobilizam o narrador a contar sua história. O primeiro deles é a morte de Joana, e o segundo, o retorno do narrador ao jantar artístico dos Auersberger. Esse segundo evento figura como tema central da narrativa, uma vez que o núcleo dos Auersberger possui um papel fundamental na formação artística do narrador.

### **A construção da voz narrativa e seu diálogo com o tempo**

A ação concentra-se na residência dos Auersberger, onde o narrador dispõe de um lugar cativo – uma poltrona em um canto escuro a partir da qual ele contempla os convidados. Sobre esse aspecto, Flory (2006, p. 81) destaca que, nesse romance, o espaço é “bem delimitado e claustrofóbico, esboçado como se fosse uma prisão física e psicológica. O procedimento de se mover constantemente – no tempo, pela linguagem –, porém sem sair do lugar, é um *topos* da prosa bernhardiana”. Diferentemente do que ocorre nos romances *O naufrago* e *Extinção*, os quais apresentam o deslocamento do narrador em direção ao espaço onde se dará o conflito principal, o relato de *Árvores abatidas* começa com o narrador já instalado nesse espaço, refletindo sobre as circunstâncias que o levaram a comparecer ao jantar. Com a chegada do ator do Burgtheater, o espaço se amplia para a sala de jantar e, em seguida, para a sala de música. Por fim, quando deixa a casa dos Auersberger, o narrador percorre desorientado as ruas do centro de Viena. Essa linha narrativa é entrecortada por inúmeras associações do narrador, dentre elas, o suicídio de sua amiga Joana, cujo enterro ocorrera na tarde que antecede o jantar.

Como já mencionamos, a sobreposição de camadas temporais confere aos textos de Bernhard uma organicidade ímpar que reflete o conflito psicológico do narrador. Além disso, vale ressaltar também o caráter não confiável desse narrador que concentra o ponto de vista e, mesmo quando se ocupa em registrar a fala de outros personagens, esse recurso vem apenas confirmar sua opinião. O foco do texto é o jantar artístico dos Auersberger, no qual o narrador realiza a descrição desse ambiente e a apresentação dos demais personagens, preparando o leitor para a chegada do ator do Burgtheater. Portanto, aparentemente, leitor e narrador se encontram no mesmo nível. No entanto, o evento do jantar já está concluído e sua narração é

conduzida por um sujeito que possui amplo conhecimento a respeito do que ali se passou. Enquanto os narradores de *O naufrago* e *Extinção* tematizam o caráter inconclusivo de seus projetos escriturais ao longo da narrativa, permitindo que, ao final, seus textos possam ser lidos como a realização de tais projetos, o narrador de *Árvores abatidas* manifesta seu desejo de escrever somente ao final do livro, quando deixa a casa dos Auersberger. O trecho abaixo contém as últimas linhas do romance e pertence ao último período do texto que se arrasta por cerca de três páginas:

[...] e pensei, enquanto já corria pelo centro da cidade, que esta cidade é minha cidade e será sempre minha cidade, e que essas pessoas são as minhas pessoas e sempre serão minhas pessoas e corri e corri e pensei, que escapei de todas as coisas terríveis também desse terrível chamado *jantar artístico* na Gentzgasse, e que **vou escrever sobre esse chamado *jantar artístico* na Gentzgasse, sem saber o que, simplesmente escrever *alguma coisa a respeito*, e corri e corri e pensei, **vou escrever *imediatamente* sobre esse chamado *jantar artístico* na Gentzgasse, não importa o que, apenas *logo e imediatamente* escrever sobre esse *jantar artístico* na Gentzgasse, *imediatamente*, pensei, *logo*, correndo pelo centro da cidade, *logo e imediatamente* e *logo e logo*, antes que seja tarde demais** (AA, p. 167, itálico do autor, negrito nosso).**

Nessa passagem, a fragmentação do discurso atinge seu ápice, ressaltando, assim, a sintomática do narrador ao revisitar o grupo dos Auersberger. Em meio a uma fala apressada e sem fôlego enquanto percorre o centro de Viena, o narrador informa que escreverá sobre o jantar artístico. Essa escrita desponta urgente, como se pode observar pela reiteração das palavras “*logo*” e “*imediatamente*”, arrematada pela frase “antes que seja tarde demais”. Essa sequência de palavras também imprime um apagamento gradual da voz narrativa, sugerindo que ela deixara a casa dos Auersberger bastante abalada pelas memórias que o jantar lhe trouxera, desejando logo estar em casa para escrever sobre tudo que viu e ouviu. É a partir dessa informação que o leitor pode passar a conceber o texto lido como a concretização dessa ideia de escrita manifestada às pressas no final do romance. Contudo, pequenos trechos já indicariam que se tratava de uma narração ulterior, comprovando, assim, o caráter escritural do relato: “Se eu não tivesse ainda nitidamente essas palavras do ator do Burg no ouvido, hoje nem as consideraria possíveis, mas o ator do Burg as pronunciou naquela noite **bem como estão aqui escritas**” (AA, p. 156, negrito nosso). Essa passagem aponta para o momento da escrita do texto, uma vez que o narrador mostra se lembrar do que ouviu o ator do Burg dizer no jantar, afirmando, inclusive, que o que está escrito é de fato aquilo que foi dito pelo ator. Logo, o relato não ocorre simultaneamente à transmissão dos fatos, pois, é somente ao final da narrativa que o narrador manifesta querer escrever a respeito do jantar. Assim, os eventos

ocorridos na noite desse jantar já estão concluídos, e o narrador os narra de um tempo no futuro, o que comprova que a voz narrativa tem amplo conhecimento acerca daquilo que está apresentando. Portanto, embora o final da narrativa traga a intenção do narrador de realizar uma escrita sobre a noite do jantar, esse último trecho, apontado acima, revela que isso já está em curso ao longo do relato, indicando, assim, sua configuração escritural.

Apesar de o relato apresentar inúmeras ocorrências ao verbo “pensei”, índice responsável por sinalizar o passado da narração, a focalização incide sobre o evento do jantar, contribuindo para a sensação de presentificação, ou seja, de que o narrador desconhece o que se dará a seguir: “Não foi à toa que já nos anos 50 escolhi esta *bergère*, que ainda estava no mesmo lugar, pois nesta *bergère*, que desde então os Auersberger mandaram revestir mais uma vez, **vejo tudo, ouço tudo, nada me escapa**, pensei” (AA, p. 17, negrito nosso). Os verbos destacados encontram-se no presente, o que acentua a ideia de que a história está sendo transmitida à medida que ela transcorre. Aqui, esses verbos se ajustam de tal maneira ao presente da narrativa que não fica possível relacioná-los ao momento da escrita do texto. Apenas o “pensei” indicaria que o narrador se encontra no futuro e se refere a algo que ele pensou no momento do jantar. Logo, no presente da narrativa, o narrador escolhe a *bergère* como um ponto fixo a partir do qual ele vê e ouve o que transmite, imprimindo, assim, a sensação de que os acontecimentos se encontram ainda em aberto. Outro fato pertinente apontado nessa passagem é que o narrador enfatiza que sempre ocupou o mesmo lugar nos jantares dos Auersberger. Assim, alocado nessa *bergère*, ele assume mais uma vez o seu posto, não se integrando aos demais convidados, reservando-se apenas a pensar sobre o que eles falam.

Em outros momentos, o presente do jantar também é intensificado pela presença do advérbio “agora”, como em “naturalmente eu teria recusado o convite da Auersberger se não estivesse arrasadoramente consternado com o suicídio de Joana, pensei **agora** sentado na *bergère*” (AA, p. 18, negrito nosso). Novamente, essa construção também cria a ilusão de que o narrador está contando sua história ao longo desse jantar, pois o advérbio “agora” seguido de “sentado na *bergère*” reforça esse momento e não o da escrita. Mesmo o “pensei”, cuja função é indicar o passado da narração, passa despercebido quando aparece próximo da expressão “agora sentado na *bergère*”, uma vez que essa construção remete à posição do narrador na sala dos Auersberger enquanto conta sua história. Os “pensei” também marcam a fusão do narrador consigo mesmo enquanto personagem da história que conta. Assim, eles reverberam tanto no tempo da narração quanto no tempo da narrativa. Além disso, eles

também chamam a atenção para o próprio narrador, uma vez que, como ele se constitui apenas como observador, sua presença é pouco delineada.

Como dissemos, esses artifícios são regidos por uma voz no futuro, portanto, já distante dos eventos que segue apresentando, mas que privilegia o presente em seu texto não só para poder elaborar a massa bruta dos acontecimentos, como também reviver sua história. Dessa maneira, a partir do tempo da narração, o qual coincide também com o momento da escrita, o narrador empreende um diálogo com o tempo da narrativa. A conjugação dessas duas camadas temporais promove o afloramento das memórias do narrador:

O ator do Burg deve ser o máximo para eles, **pensei**, esse idiota teatral enfatuado. Só por causa dessa repulsiva criatura eles aguardam há duas horas pelo jantar que a Auersberger sempre designa de *jantar artístico*, porque, **penso agora, sentado na bergère**, ela provavelmente sempre chama todos os seus jantares de *jantares artísticos*, **que eu aliás lembro** muito bem como *jantares repulsivos* (AA, p. 74, itálico do autor, negrito nosso).

Esse trecho evidencia a dinâmica temporal que modaliza o discurso labiríntico do narrador. Primeiramente, o verbo “pensei” recobre o passado em relação ao jantar, ou seja, o tempo da narrativa, enquanto o narrador e os demais convidados aguardam a chegada do ator do Burg. No entanto, esse mesmo verbo refere-se ao passado da narração, quando, no momento da escrita, o narrador relembra o que se passou durante o jantar. Do mesmo modo, as orações “penso agora” e “que eu aliás lembro” podem ser entendidas tanto como pensamentos que ocorrem durante esse jantar, quanto elucubrações advindas do processo de escrita. Ao compor seu relato, o narrador costura essas duas instâncias temporais, dando maior enfoque aos acontecimentos ocorridos na casa dos Auersberger. É, portanto, a partir da composição do texto, em um futuro indeterminado, que o narrador empreende um olhar retrospectivo para o jantar artístico que fora o responsável por reanimar suas lembranças. A rememoração do passado mais distante ocorre tanto no presente da narrativa, durante o jantar, quanto no presente da narração. Como o tempo da narração revela o aspecto escritural do texto, logo, o narrador organiza suas memórias nesse momento, encadeando-as aos acontecimentos narrados ao longo do jantar.

Nas narrativas de Bernhard que compõem nosso *corpus*, a imbricação das camadas temporais dilui a voz narrativa como se tentasse apagá-la, deixando o texto falar por si mesmo. O próprio anonimato do narrador contribui para essa ideia de apagamento. Sabemos que há um sujeito que narra os fatos, mas ele é pouco tangível, quase translúcido, pois pouco fala de si. Evidentemente, não queremos, com isso, dizer que o narrador possui uma função meramente acessória dentro da estrutura narrativa. Pelo contrário, é justamente sua

constituição diáfana que atesta toda a complexidade desse sujeito que sustenta uma história diluindo, dentro dela, sua própria presença. Em *Árvores abatidas*, essa característica é bastante acentuada, pois o narrador se deixa notar muito pouco. Sua psicologia pode ser apreendida através dos comentários que ele tece sobre os personagens e as situações que narra, uma vez que ele fala pouco de seu cotidiano atual. Podemos dizer que a postura desse narrador remete também ao fazer de um diretor teatral, pois, sentado em uma poltrona, distante dos demais, ele se preocupa em transmitir a fala dos outros personagens, o modo como eles se portam, registrando a posição deles nessa cena do jantar.

Enquanto o narrador de *O náufrago*, mesmo em suas longas digressões, rememora sem motivação externa, preocupando-se sempre em retomar o fio condutor de sua história, o narrador de *Árvores abatidas* necessita constantemente de um impulso visual para narrar. Desse modo, “seu monólogo rememorativo tem que ser provocado sempre por algum estímulo externo. Se não é esse o caso, então ele dorme ou se encontra emaranhado em circunstâncias muito intrincadas e confusas” (HENS, 1999, p. 85, tradução nossa)<sup>22</sup>. A posição desse narrador é a de um mero observador diante do que se passa nesse jantar, o que é intensificado por sua mínima interação com os demais convidados. Ele relata somente aquilo que desperta sua atenção e, quando não se sente estimulado, cochila ou dorme, ausentando-se, portanto, do evento que se propõe a narrar:

Devo dizer que levantei-me logo, e segui-a [a Auersberger] até a sala de jantar onde, como eu disse, todos já estavam à mesa, tendo ao centro o ator do Burg, cuja chegada eu perdera por estar dormindo, como agora fui obrigado a pensar. Eu não o ouvi entrar, mas como teria de passar por mim se quisesse entrar na sala de jantar, passaria muito perto de mim, e eu não o ouvira, eu devo ter realmente cochilado, possivelmente até dormi por vários minutos, devo acreditar, quase meia hora, quem sabe até mais (AA, p. 91).

Esse momento marca o que pode ser considerado o início da segunda parte do romance, quando o tão aguardado ator do Burg finalmente chega e passa a compor o rol de personagens do jantar artístico. O trecho é duplamente risível. Primeiro, pelo fato de o narrador não anunciar a chegada do ator pelo qual todos aguardavam ansiosos, inclusive o próprio narrador. Segundo, porque o narrador enfatizara que sua posição na poltrona era privilegiada, pois ele dispunha de um ângulo a partir do qual podia contemplar todos os convidados desde o momento em que eles adentravam a casa. Enquanto discorria sobre o modo de vida dos Auersberger, o narrador adormecera, indicando, assim, um hiato entre seu

---

<sup>22</sup> “*Sein Erinnerungsmonolog muss immer wieder von außen angestoßen werden. Geschieht dies nicht, so schläft ein oder verstrickt sich in unverständliche Zusammenhänge*” (HENS, 1999, p. 85).

último comentário e a entrada do ator. Há aqui uma lacuna temporal que o narrador não consegue dimensionar, apontando, inclusive, que seu cochilo pode ter durado de alguns minutos a mais de meia hora. Esse cochilo revela que o narrador se entediara com a conversa do grupo, logo, como o assunto não despertava sua atenção, ele se entregara ao sono como forma de se ausentar da cena. Em primeiro lugar, o fato de o narrador assumir que dormira reverbera no presente da narrativa, sendo, portanto, um pensamento que ele manifesta ao ser acordado pela Auersberger para se juntar aos demais à mesa. No entanto, essa mesma informação é recuperada no momento da escrita do texto, quando o narrador reorganiza os acontecimentos do jantar e se recorda de não ter presenciado a chegada do ator.

É importante destacar também que o trecho acima surge após o narrador já ter comunicado a disposição dos convidados à mesa: “Os Auersberger colocaram à minha frente logo a escritora Jeannie Billroth [...]. Todos tinham tomado seu lugar na sala de jantar antes de me chamarem e convidarem a ir à sala de jantar e tomar lugar à mesa” (AA, p. 90). Essa passagem aponta o caráter escrito do relato, uma vez que o narrador interrompe o que vinha comentando para informar que estava dormindo, quando o ator chegou. Percebe-se aqui também a tendência do narrador em se vitimizar dentro do grupo, pois, mesmo admitindo ter adormecido, ele enfatiza que os Auersberger acomodaram os convidados, de modo que ele fosse colocado diante de Jeannie, a pessoa que ele afirma mais odiar ali. Segundo o narrador, na acomodação dos convidados, haveria a intenção dos Auersberger em colocá-lo próximo à Jeannie justamente por eles saberem que ele não gostava dela. Contudo, pode-se supor que Jeannie e o narrador tenham sido colocados próximos pelo fato de ambos serem escritores, e não por uma má intenção dos anfitriões como o narrador quer se fazer acreditar.

O isolamento ao qual o narrador se impõe durante o jantar contribui para que, em alguns momentos, ele dialogue consigo mesmo, fazendo uso da segunda pessoa (“você”), o que contribui para o distanciamento entre o narrador e o sujeito sentado na poltrona: “Se você não lhes tivesse voltado as costas no momento decisivo, pensei, teria sido aniquilado por eles” (AA, p. 11). Aqui, o narrador simplesmente comenta consigo mesmo sobre como fora acertada sua decisão de se afastar dos Auersberger. No entanto, em outros momentos, sua fala para si mesmo assume um tom autodepreciativo:

[...] disse várias vezes a mim mesmo, mas para que *só eu* ouvisse, *você está ficando ridículo, você se torna ridículo a seus próprios olhos, você se tornou ridículo a seus próprios olhos. Que pessoa nojenta você é*, disse-me eu, e disse isso para dentro de mim, para que ninguém pudesse escutar (AA, p. 123, itálico do autor).

Nessa passagem, a atenção do narrador desvia-se de tal modo da realidade externa que retorna para dentro dele mesmo na forma de um discurso neurótico permeado de acusações. De uma gradação em que aponta o percurso ridículo da constituição de sua personalidade, o narrador conclui que se tornou uma pessoa nojenta. Essa fala evidencia o comportamento esquizofrênico do narrador que, ao aceitar retornar ao jantar dos Auersberger, mantém-se alheio ao que se passa a sua volta, permanecendo no escuro a fim de somente contemplar os presentes. Dessa maneira, o narrador mostra ser ainda o mesmo de trinta anos atrás, ou seja, seu papel no teatro dos Auersberger não se alterara.

Outra manifestação enunciativa que merece destaque é quando o narrador emprega a primeira pessoa do plural (“nós”): “Acreditamos ter 20 anos e agimos assim, mas na verdade temos mais de 50 e estamos totalmente exaustos, pensei, lidamos conosco mesmos como se tivéssemos 20, e nos arruinamos, [...] na verdade não aguentamos mais nada [...]” (AA, p. 45). Esse tipo de fala na primeira pessoa do plural pode evidenciar uma espécie de senso comum ao qual o narrador recorre tanto como uma forma de se afastar do tédio que o assola durante o jantar, como uma maneira de ele apresentar suas verdades absolutas. Na passagem supracitada, a comparação entre a disposição que o indivíduo possui quando jovem e depois dos cinquenta anos soa banal e, portanto, praticamente verossímil aos olhos da maioria dos leitores. Contudo, essa fala pode ser entendida como um pensamento que o narrador endereça a dois jovens escritores que estão presentes no jantar, os quais o narrador não conhece e não deseja travar contato. Assim, contemplando os dois rapazes, o narrador enxerga a si próprio no passado, quando começara a frequentar o grupo dos Auersberger. Da disposição da juventude, restara ao narrador a sensação de que esses encontros artísticos se tornaram entediantes, visão que ele justifica pela idade que possui agora. No entanto, ao comparar as faixas etárias, o narrador apontaria também o caráter cíclico do grupo dos Auersberger, uma vez que o casal sempre acolhe os jovens artistas e os insere em sua esfera diletante camuflada por seus jantares artísticos. Desse modo, a presença do narrador nessa noite reforça sua visão de que o grupo permanecera o mesmo, com todos os seus integrantes desempenhando seus papéis no teatro criado pelos Auersberger em seus encontros pretensamente artísticos.

### **Aproximações entre o romance *Árvores abatidas* e o drama *O pato selvagem***

Conforme mencionamos no capítulo anterior, em seu livro *Thomas Bernhards Trilogie der Künste* (1999), o crítico Gregor Hens inclui *Árvores abatidas* no que ele concebe como a trilogia das artes de Thomas Bernhard, romances que promovem um diálogo com outras

formas de manifestação artística. Assim, no primeiro capítulo, quando tratamos de *O naufrago*, apontamos como a peça musical *Variações Goldberg* de Bach perpassa a constituição dos protagonistas, configurando o ideal de arte que eles perseguem, determinando o percurso de suas vidas, e até mesmo o modo como o narrador cria seu texto, isto é, recorrendo à estrutura de repetição e variação, características da composição bachiana. No caso de *Árvores abatidas*, considerando o aspecto ulterior da narrativa sobre o jantar artístico dos Auersberger, o narrador compôs seu texto depois de ter ouvido o ator do Burg falar sobre a peça *O pato selvagem* (1884), de Ibsen. Logo, pode-se pensar que a inspiração do narrador para escrever seu texto advenha das semelhanças que ele percebeu entre esse drama de Ibsen e o jantar dos Auersberger.

Além disso, levando em conta a especulação de que Bernhard teria se inspirado na morte do pianista Glenn Gould para escrever *O naufrago*, um expediente semelhante também pode ser notado em *Árvores abatidas*, uma vez que esse romance é publicado em 1984, ano do centenário da peça *O pato selvagem* (1884). Esse fato, inclusive, é mencionado no romance pelo ator do Burg: “Afinal *O pato selvagem* é uma peça moderna [...] que acaba de fazer 100 anos e depois de 100 anos continua magnífica como quando surgiu” (AA, p. 109). Estaria contida nessa fala do ator uma possível intenção de Bernhard em homenagear o dramaturgo norueguês, comprovando a atualidade dessa peça. Sendo assim, pode-se pensar que o romance de Bernhard promove não apenas uma alusão, mas também uma atualização dos temas evocados em *O pato selvagem* ao apresentar conflitos e personagens que remontam ao drama ibseniano. Dessa maneira, pensamos que, para melhor compreender a construção do relato do narrador em *Árvores abatidas*, torna-se fundamental retornar à peça e ao estilo de Ibsen.

Ressaltamos, contudo, que a nossa intenção não é realizar um estudo aprofundado sobre o teatro de Ibsen, mas sim pontuar alguns elementos que contribuam para a compreensão da análise do romance *Árvores abatidas*, foco de nosso trabalho. Assim, o recorte que realizamos das características desse dramaturgo visam enfocar especificamente a peça *O pato selvagem*. Esse retorno a Ibsen também é crucial para se perceber a manifestação do caráter problemático do indivíduo no âmbito do drama moderno. Logo, é esse ponto de vista que nos interessa, uma vez que ele pertence ao escopo de nossa tese, ou seja, de que o percurso do personagem do romance moderno é marcado pelo signo da falha. Assim, na perspectiva de nosso trabalho, o narrador de *Árvores abatidas* realiza uma escrita para tratar do fracasso de suas experiências pessoais e artísticas, estetizando sua experiência falhada por meio de uma intertextualidade implícita com o texto de Ibsen.



Em *Ibsen e o novo sujeito da modernidade* (2006, p. 54), Tereza Menezes divide a extensa obra do dramaturgo Henrik Ibsen (1828-1906) em quatro fases, baseando-se, para isso, “nas formas dramáticas e no foco de interesse do autor” e não em uma classificação em estilos ou adequada a escolas literárias canônicas. Assim, Menezes denomina a primeira fase de “peças de juventude”, em que se nota a preocupação com temas folclóricos ou com o caráter histórico-nacional da Noruega. A segunda fase já apresenta um grande salto, uma vez que Ibsen deixa de representar o homem como herói e passa então a se ocupar do indivíduo isolado que se opõe às limitações do mundo para realizar sua vocação. Com seus “dramas realistas”, a terceira fase é marcada pela presença do homem comum que discute seus desejos e valores, como em *Casa de bonecas* (1879), *Os espectros* (1881), *Um inimigo do povo* (1882) etc. Na quarta fase, denominada de “dramas interiores”, Ibsen se volta mais ainda para o mundo interior, apresentando indivíduos que desistem ou negam seus desejos. Desse período, destacam-se *O pato selvagem* (1884), *A dama do mar* (1888), entre outras.

Ibsen não é considerado um autor moderno apenas do ponto de vista de suas temáticas, mas também pela forma que ele desenvolveu para criar sua própria concepção dramática. Em *Teoria do drama moderno* (1956), Peter Szondi aponta que o drama da época moderna teve sua origem no Renascimento, no momento em que uma forma dramática, ao suprimir o prólogo, o coro e o epílogo, concentrou-se em reproduzir as relações inter-humanas, aprofundando-se no dialogismo, forma de mediação que contemplava fala e réplica. O drama renascentista passou então a se ocupar da relação entre os homens, pois acreditava que o homem era um ser que existia com os outros. Assim, o importante era estar “entre outros”, e a ação ficava a cargo do “decidir-se”, fatores essenciais para o homem compreender sua existência. Dessa maneira, a representação dramática buscava focar os problemas do homem enquanto indivíduo, seus conflitos e sua relação com o mundo. Portanto, o diálogo caracterizava esse drama, em que o público observava no palco um microcosmo da vida, e a ação transcorria em tempo presente, buscando, assim, atender aos preceitos aristotélicos.

Ao passo que a base do drama renascentista era o diálogo, a crise do drama aponta para a crise da interlocução, que passa agora a abrigar representações monológicas. Para Szondi, o monológico em Ibsen neutraliza a ação inter-humana, pois, não havendo diálogo, abre-se espaço para que o indivíduo se desenvolva. Além disso, comparando com o modelo aristotélico de tragédia, Szondi comenta também que em Ibsen ocorre uma ruptura com a unidade de tempo. Assim, enquanto no *Édipo* de Sófocles o passado do protagonista é revelado no desfecho da história, permitindo que a estrutura dramática não recorra a reminiscências, e a ação aconteça, em Ibsen o passado está sempre presente nas falas e nas

ações, pois a história é um retorno ao passado. Outra diferença diz respeito ao fato de que, no *Édipo*, a verdade é de natureza objetiva. Ela pertence ao mundo, e o caminho do personagem é em direção a essa verdade exterior, enquanto:

Em Ibsen, ao contrário, a verdade mora na interioridade. Nela repousam os motivos das decisões tomadas, nela se esconde seu efeito traumático, que sobrevive a toda mudança externa. É também nesse sentido tópico, e não só temporal, que a temática de Ibsen se furta ao tipo de presente exigido pelo drama. Se é certo que ela nasce inteiramente da relação inter-humana, ela só se sente em casa, como seu reflexo, no mais íntimo de seres isolados e estranhos uns aos outros (SZONDI, 2011, p. 37)<sup>23</sup>.

Desse modo, na peça *O pato selvagem*, Ibsen rompe com o formato do drama essencialmente dialogado, em que não havia projeções ao passado, mas sim sucessivos presentes representados no palco. Além disso, a situação dessa peça rompe também com outro estatuto do drama classicista, gênero em que os fatos passados não provocavam mudanças. Em *O pato selvagem*, são os fatos passados que mobilizam a ação ou a inação dos personagens. Essa peça realiza uma crítica à sociedade burguesa da época e, embora a ação se passe no interior de uma casa, o que ocorreu fora dali é importante para o desenvolvimento da temática. Outro fator importante é que o referente “pato selvagem”, que dá nome à peça, não consta na relação de personagens e não aparece em cena. O espectador vai, aos poucos, tomando consciência do valor simbólico desse elemento por meio dos diálogos. Logo, o que não é mostrado é sugerido por recursos linguísticos em que o espectador imagina aquilo que não vê. Procedimento semelhante também pode ser observado em *Esperando Godot* (1952), do dramaturgo irlandês Samuel Beckett (1906-1989), em que o personagem Godot, apesar de constar no título da peça, também se encontra ausente. Mesmo assim, a estrutura desse drama se constitui pela espera de um elemento extracênico.

A história de *O pato selvagem* tem início com um jantar promovido pelo rico industrial Werle, para comemorar o retorno de seu filho Gregers, após um período de quinze anos longe da família. Nesse jantar, Gregers reencontra seu amigo de infância Hjalmar e, aos poucos, vai reorganizando alguns fatos que evidenciam uma teia de mentiras sustentadas por seu próprio pai. No passado, Werle e Ekdal, pai de Hjalmar, foram sócios em uma madeireira e, após uma inspeção, Ekdal foi condenado e preso por derrubar árvores em terras do Estado. Gregers suspeita que seu pai tenha incriminado Ekdal por algo que ele mesmo cometeu. Outras suspeitas de Gregers também vão se confirmando no decorrer da peça, como o fato de

---

<sup>23</sup> Vale destacar que Szondi, em seu livro, analisa o drama *John Gabriel Borkman* (1896), de Ibsen. No entanto, a referida citação também contempla *O pato selvagem* (1884).

seu pai ter arranjado o casamento entre Hjalmar e Gina, uma antiga empregada da família Werle, que engravidara de seu pai. A partir dessa revelação, Hjalmar descobre que Hedvig não é sua filha e passa a tratar mal a adolescente.

Como a prisão de Ekdal significou a ruína de sua família, Werle passou a ajudá-la financeiramente, em um acordo estabelecido entre ele e Gina, o que a princípio era uma forma de Werle sustentar sua filha Hedvig. Hjalmar é um poeta frustrado que, orientado e financiado por Werle, se tornara fotógrafo. Desmoralizado ao deixar a prisão, Ekdal presta pequenos serviços às indústrias de Werle em troca de algum dinheiro. O título da peça faz referência ao pato selvagem que, no tempo anterior à trama, foi ferido na asa e, como não podia mais voar, é mantido por Ekdal no porão de sua casa. O pato selvagem simboliza a situação dos personagens, os quais aceitam as condições que lhes são impostas por uma questão de sobrevivência. Em seu retorno ao lar, Gregers descortina as manipulações de seu pai, fazendo com que as pessoas enfrentem a verdade. No entanto, o ideal do jovem foge do seu controle, quando, ao final da peça, Hedvig, a personagem mais vulnerável da trama, se suicida.

Guardadas evidentemente as devidas proporções entre os registros dramático e romanesco, o texto de *Árvores abatidas* contém muitos traços em comum com a peça *O pato selvagem*. Primeiramente, a ação principal desenvolve-se no interior da casa dos Auersberger, e o narrador, que apenas observa, transmite o que os demais personagens conversam. Sendo assim, o caráter dialógico fica circunscrito apenas aos convidados, enquanto o narrador se debruça sobre um monólogo interior, remoendo suas memórias. Essa postura revela o fracasso das relações humanas, uma vez que o narrador participa do encontro, mas se isenta de dialogar com os outros convidados. Contudo, é esse espaço que mobiliza o processo rememorativo do narrador que recupera fatos passados, a fim de contemplar os convidados e sua própria existência, situação que se reflete tanto no presente da narrativa quanto no presente da narração. Dessa forma, uma vez que, ao final, o relato pode ser interpretado como escritural, o narrador retratara o jantar dos Auersberger porque esse evento fora fundamental para que ele retomasse seu próprio passado, tentando, assim, compreender sua trajetória a partir do contato com seu antigo círculo de amigos. Logo, o texto do narrador existe somente em função do passado, tanto o passado que remete a sua juventude, quanto o passado referente ao próprio jantar, que se atualiza no presente da narrativa e estimula o sujeito a escrever. Nesse sentido, o texto do narrador é sua confissão sobre um passado que poderia ter sido diferente, mas que agora, no presente, justifica as escolhas que foram tomadas por ele e pelos demais personagens. Além disso, a personagem Joana está ausente no jantar artístico. No entanto, ela é constantemente presentificada nesse espaço pelas memórias do narrador, o

qual recupera fatos do percurso da amiga a fim de compreender seu suicídio no âmbito das relações estabelecidas entre a classe artística de Viena, relações essas que transparecem no jantar. Dessa maneira, enquanto dramaturgo de sua própria história, o narrador revela em seu texto o teatro de aparências sustentado pelos Auersberger e seu grupo.

Destacamos ainda que os elementos do drama de Ibsen se encontram, em maior ou menor grau, no subtexto de *Árvores abatidas*, embora eles não sejam explorados pelos personagens, nem mesmo pelo ator do Burg, responsável por introduzir a peça na casa dos Auersberger. A chegada do ator provoca uma alteração no foco narrativo, uma vez que o narrador passa a se ocupar agora em transmitir as falas do ator. Esse procedimento, no entanto, não se dá por meio de um discurso direto, em que recursos como travessão indicariam essas falas. O que se tem são as falas do ator em meio ao discurso do narrador, destacadas, no texto, em alguns momentos, pelo uso do itálico, além de recursos iterativos como “ele disse” e “disse o Ekdal”, aludindo ao personagem que o ator interpreta na peça. O narrador intensifica a descrição da *mise-en-scène* do jantar, enfatizando a postura do ator que parecia ainda estar atuando, ou seja, ainda “dentro” de seu personagem:

O Ekdal, dizia ele, sorvendo a sopa, o Ekdal era há décadas *o papel dos meus sonhos*, ele disse, novamente sorvendo a sopa, a cada duas palavras tomando uma colherada de sopa, disse o *Ekdal*, e tomou uma colherada de sopa e disse *sempre foi*, e tomou uma colherada de sopa, *o meu papel*, e tomou uma colherada de sopa, *preferido*, e sorvia a sua sopa e entre duas colheradas da referida sopa disse ainda *há décadas*, e pronunciou as palavras *o meu papel preferido*, como se falasse de um prato de comida, penso eu. Várias vezes ele disse *o Ekdal é o meu papel preferido*, e no mesmo instante perguntei-me se ele estaria falando do Ekdal como seu papel predileto se não tivesse tido sucesso algum com o seu Ekdal (AA, p. 92, itálico do autor).

Bastante risível, esse trecho revela a primeira impressão que o narrador tivera do ator do Burg, um sujeito que chega tarde e esfomeado ao jantar e que tenta falar enquanto toma sopa, realizando pausas que indicariam uma marcação cênica. Assim, o narrador vai juntando os pedaços da fala do ator para montar a sentença completa – “*o Ekdal é o meu papel preferido*”. Disso surge um pensamento do narrador sobre o fato de os atores em geral mencionarem que determinado papel é o seu predileto quando alcançam sucesso com ele. No caso do jantar daquela noite, se o ator não estivesse famoso por sua atuação como Ekdal, ele possivelmente não estaria sendo homenageado. Ou então ele estaria ali lamentando não ter sido reconhecido por sua atuação. Ou ainda, estaria dizendo que sua atuação fora excelente, mesmo que o público e a crítica não tivessem dado o devido valor, postura essa mais adequada ao grupo que participa do jantar.

Contudo, a fala do ator se concentra no modo como ele compôs o personagem Ekdal para a encenação no Burgtheater de Viena, aspecto que pode ser lido na chave da ironia, uma vez que o ator demonstra não possuir a menor empatia pelo personagem. Isso se deve ao fato de que, na peça de Ibsen, o velho Ekdal é um caçador que mantinha uma relação direta com a natureza, utilizando a caça como forma de gerir sustento para sua família. No entanto, o processo de industrialização e urbanização afasta Ekdal do contato com a floresta, questão que ele soluciona recriando esse ambiente no sótão de sua casa, onde abate os animais que ele mesmo cria. O único animal que não pode ser abatido é o pato selvagem, pois sua presença conecta Ekdal ao tempo em que ele ainda podia desfrutar da vida na floresta. Desse modo, a asa ferida do pato alude ao estado psicológico de Ekdal que, mesmo fora da prisão, permanece aprisionado dentro de casa. Ademais, o Ekdal ibseniano é fruto das relações capitalistas que apartam o indivíduo da natureza. Esse personagem, portanto, é refém dentro de seu meio social, o que na peça é potencializado por suas poucas falas e por seu hábito de ficar, a maior parte do tempo, recluso no sótão, próximo aos animais. O sótão é, ao mesmo tempo, um simulacro da natureza perdida e um espaço de confinamento para onde o personagem se retira, a fim de não interagir com a realidade externa.

Para compor o seu Ekdal, o ator do Burg desconsidera o teor de criticidade presente no drama de Ibsen e investe em uma interpretação naturalista, mostrando-se, assim, estar mais alinhado à técnica de interpretação desenvolvida pelo russo Constantin Stanislavski (1863-1938), para quem o ator deveria recorrer a suas emoções a fim de fazer emergir a alma do personagem. Na concepção de Stanislavski, o ator volta-se para dentro de si mesmo à procura de afetos que possam contribuir para a composição do personagem, visando, assim, a uma representação que crie uma identificação entre ambos. Dessa maneira, o ator empenha-se em se tornar o personagem que representa, criando para o público a ilusão de que este se encontra diante de uma suposta realidade<sup>24</sup>.

Seguindo nessa direção, o ator do Burg isolara-se em uma cabana, nos Alpes, para estudar e “encontrar” seu personagem, pois, segundo afirma, ele “nunca tinha compreendido direito o Ekdal. Só na cabana das montanhas quando me concentrei unicamente no Ekdal e nada mais, compreendi o que é esse Ekdal, aliás, o que é *O pato selvagem*. Aliás, exclamou

---

<sup>24</sup> Em contraposição ao método de interpretação naturalista (ou ilusionista) suscitado pelo ator do Burg, pode-se pensar em Bertold Brecht e seu “efeito de distanciamento” ou “efeito de estranhamento” (*Verfremdungseffekt*). Segundo o dramaturgo alemão, a encenação deve deixar claro para o público que a representação teatral é uma ilusão. Tanto a encenação quanto a interpretação devem dispor de artifícios que deem sustentação a essa dramaturgia, dentre eles, destaca-se o distanciamento entre ator e personagem. No teatro épico de Brecht, o ator é ator e personagem ao mesmo tempo, ou seja, o ator não dá vida ao personagem que representa como no método de Stanislavski. O efeito de distanciamento aponta também para a postura crítica das peças de Brecht, nas quais ator e público são convidados a refletir sobre o que é mostrado em cena.

ele, *o que é Ibsen*” (AA, p. 94, itálico do autor). Essa fala aponta para o fracasso da experiência artística do ator, pois revela que ele ainda não compreendera a essência dramática do personagem de Ibsen, como o relato do narrador leva a crer, pois o ator reforça apenas que esse personagem lhe rendera fama e não comenta a problemática de sua constituição na trama ibseniana. Logo, o estudo que o ator realiza sobre Ekdal não leva em conta que esse personagem vai na contramão do modo como ele elabora sua construção dramática, pois o Ekdal ibseniano encontra-se apartado de seu meio, sobrevivendo em um espaço em que ele não se reconhece como sujeito. Assim, é no meio urbano onde eclode o conflito do personagem e não na natureza:

O Ekdal-pai de Ibsen não pode mais caçar na floresta nem se isolar fisicamente dos homens, e estas são duas condições fundamentais de sua existência. Estar entre os homens e afastado deles, simultaneamente; não se isolar nas florestas e voltar para o sucesso ao representar Ekdal. Um papel no máximo bem ensaiado, tanto no palco como no jantar, onde continua agindo, em certa medida, como Ekdal – mas ainda ilusão, simulacro, duplo ridículo (FLORY, 2006, p. 113).

A concepção equivocada do ator em relação à trama ibseniana contrapõe-se à figura do próprio narrador, cuja presença no jantar se aproxima mais da personalidade de Ekdal. Assim, é o próprio narrador quem parece encarnar a essência desse personagem, uma vez que ele se encontra em Viena, no espaço urbano, na casa dos Auersberger em meio a outras pessoas, mas, ao mesmo tempo, distante e isolado, apenas observando os convidados. Nem o seu tempo no exílio nem o seu distanciamento durante o jantar contribuíram para que o narrador alterasse sua postura, irrompendo, de repente, em um acesso de raiva, passando então a confrontar os outros personagens. Pelo contrário, a posição do narrador soa bastante condizente com a imagem que ele cria de si mesmo no texto, de um indivíduo ressentido por ter feito parte daquele grupo. Logo, seu isolamento reflete seu trauma por ter participado assiduamente daquelas reuniões no passado, e seu papel nesse retorno se resumiu a somente observar e refletir sobre o que ocorria com os demais, pois o narrador quer se mostrar profundamente traumatizado por aquelas pessoas e pela cidade de Viena.

No entanto, o tom de queixa que aparece ao longo do relato converte-se em admiração ao final do romance, quando o narrador afirma que “essas pessoas, que eu sempre odiei e odeio e que odiarei sempre, são as melhores pessoas” e que “essa cidade [...] ainda é a melhor cidade para mim, essa odiada Viena” (AA, p. 166). Esses comentários revelam certa incoerência do narrador, o qual até então vinha destilando seu ódio contra os convidados e a cidade de Viena. Ao mesmo tempo, eles revelam o caráter não confiável do narrador,

evidenciando que ele não só admira como também se sente parte integrante do meio que tanto critica. Isso fica evidente no fato de ele escolher escrever sobre o jantar e os amigos de Viena, transpondo para a escrita tudo aquilo que ele pensou, mas não foi capaz de externalizar. Assim, se durante o jantar o narrador se assemelha a Ekdal, em seu texto ele se mostra mais parecido com o personagem Gregers, mostrando que conhece a verdade por trás daquele evento de que participou.

Esse aspecto é primordial para se compreender a constituição do narrador, e de certo modo também a dos dois outros narradores que integram nosso *corpus*, uma vez que ele só se mostra confrontador no espaço da escrita. Assim, mesmo que o relato reverbera as falhas de suas experiências, o narrador performatiza em seu texto a imagem de alguém que mostra conhecer e saber a fundo sobre tudo e todos. Entretanto, o que o narrador entende como verdade é algo que ele reserva a si próprio e transpõe para o plano da escrita, uma vez que ele não tem coragem de revelar ao mundo. Evidentemente que o contato que tivera com o grupo dos Auersberger no passado permitiu ao narrador interpretar essas pessoas em seu texto de um ponto de vista bastante subjetivo. Contudo, sua escrita visa somente a intensificar a imagem de que ele fora vítima de seu meio, o que justificaria sua decisão pelo exílio. Essa atitude revela, antes de tudo, a fraqueza do narrador em não conseguir enfrentar a realidade, característica, inclusive, que ele assume ao dizer que “um homem forte, de caráter igualmente forte, pensei eu, teria recusado o convite, mas não sou um homem forte, nem um caráter forte, ao contrário, sou um homem muito fraco e um caráter muito fraco, e estou sempre nas mãos de mais ou menos todo mundo” (AA, p. 8). Logo, seu retorno às origens vem confirmar sua fraqueza de caráter, pois o narrador vai assumir novamente a posição de um indivíduo sem inclinação para agir. Mesmo que o narrador crie em seu texto uma imagem de si mesmo como alguém com objetivos minimamente claros, suas ações e pensamentos no presente da narrativa evidenciam que ele ainda é refém das situações e das pessoas, postura que ele inverte no presente da narração ao escrever o que de fato pensa.

Assim como o personagem Hjalmar, de *O pato selvagem*, que desejava ser poeta, mas, por uma questão de sobrevivência, mudou seus planos e se tornou fotógrafo, cumprindo instruções do senhor Werle, o narrador de *Árvores abatidas* também apresenta desvios em seu percurso artístico. Após concluir sua formação musical no Mozarteum de Salzburgo, o narrador passa por uma espécie de desilusão artística, que ele não aprofunda no texto, confessando apenas que: “nunca me passara pela cabeça ser um artista da música” (AA, p. 20). Como vimos no capítulo anterior, esse sentimento também atravessa Wertheimer e o narrador em *O naufrago*, os quais decidem estudar piano, coincidentemente também no

Mozarteum de Salzburgo, apenas para contrariar suas famílias. No entanto, ao se depararem com a genialidade de Glenn Gould, eles reconhecem sua natureza diletante, que continuará perseguindo-os, refletindo, sobretudo, no fracasso de seus projetos escriturais. Quanto ao narrador de *Árvores abatidas*, ele afirma que superou sua decepção com as artes, quando conheceu o músico Auersberger e a atriz Joana, responsáveis por fazê-lo retomar a vida artística:

[...] ter conhecido o Auersberger, significou, no fundo, a conversão ao artístico, do qual depois de concluído o Mozarteum eu me afastara totalmente [...]. E mais, o encontro com a Joana, esse modelo do artístico, pensei. Eu me decidi pelo artístico, não pela arte, sempre *pelo artístico*, aquela vez há 35 anos, definitivamente, não importava, pensei sentado na *bergère*, que eu nem soubesse o que é isso, o artístico, mas eu me decidira *pelo artístico*, ainda que não soubesse o que o *artístico* era (AA, p. 47, itálico do autor).

Esse trecho revela a condição falhada do narrador que, desde jovem, perseguia um objetivo do qual ele não possuía a menor clareza. Sua decepção com a música o impulsionou a buscar o que ele chama de artístico, algo que ele não relaciona diretamente à arte. Desse modo, esse artístico ao qual o narrador se refere pode ser entendido como um estilo de vida em que o indivíduo apenas cultiva a arte, mas não faz dela sua profissão, logo, ele não produz objetos artísticos que dialoguem com a arte estabelecida e com o mundo. Assim, o artístico pode ser lido, aqui, na chave da vida contemplativa, uma vez que o narrador se realiza com experiências em meio a uma atmosfera artística, o que, no caso, ele encontra ao redor do Auersberger e de Joana, indivíduos que tentavam se firmar de fato como artistas, mas, como o narrador apresenta, acabaram fracassando. O próprio jantar artístico é um exemplo dessa experiência contemplativa buscada pelo narrador. Assim, tanto no jantar quanto no momento da escrita do texto, o narrador experimenta esse modo de vida, absorvendo o diletantismo que perpassa as conversas dos convidados, somando à sua própria condição diletante, e convertendo tudo isso em matéria para sua escrita.

Não é mero acaso que o narrador aceita ir à casa dos Auersberger, pois, segundo o que ele menciona na passagem acima, o Auersberger foi o responsável por sua conversão ao artístico. Existe não só o desejo do narrador em participar do jantar para respirar essa atmosfera diletante, como também um reconhecimento, uma espécie de dívida que ele sente pelo que o Auersberger significou em sua vida, mesmo que o narrador perceba que a tenha falhado. De acordo com o narrador, o Auersberger tentou reacender nele o desejo de continuar sua carreira musical, caminho do qual o narrador se desviou mais uma vez, a fim de se dedicar



a escrever peças de teatro para ele e Joana representarem sozinhos, na casa dela. Contudo, o narrador rompera de fato com os Auersberger ao perceber que o casal, assim como o industrial Werle de Ibsen, explorava e controlava seu círculo de artistas, sendo esse também um possível motivo de seu exílio em Londres.

No texto, o narrador apresenta ainda um terceiro desvio de percurso nas artes ao se declarar escritor, atividade que ele afirma exercer no presente da narrativa: “ela [Jeannie Billroth] me odeia porque, contra a sua vontade, eu me tornei escritor, afinal não importa que escritor, mas escritor, portanto um concorrente, e não ator ou regente ou dramaturgo como ela desejara” (AA. p. 122). Aqui, o narrador remete ao período em que ele foi bastante próximo de Jeannie e em que ela o estimulava a seguir carreira na música ou no teatro. Mesmo assumindo que sempre esteve “nas mãos de mais ou menos todo mundo” (AA, p. 8), o narrador demonstra que fora sua a escolha de se tornar escritor. No entanto, apesar de se dizer escritor, o narrador não informa que tipo de escritor se tornou, nem os livros que já publicou. Embora não constem no texto, essas informações confirmam o caráter falhado do narrador, uma vez que ele prefere omiti-las. Vale ressaltar que os narradores das três obras que analisamos nesta tese recorrem à escrita como forma de estetizarem suas experiências fracassadas. Essa escrita, entretanto, não tem como finalidade a publicação de um livro, sendo, portanto, um meio que esses narradores encontraram de abordar sua vida diletante.

Considerando o desprezo que o narrador manifesta pelo grupo dos Auersberger, a narrativa cria no leitor a expectativa de que, em seu retorno ao jantar artístico, o narrador fosse assumir a mesma postura confrontadora de Gregers em *O pato selvagem*, isto é, que ele fosse desmascarar os personagens. Entretanto, seu comportamento revela traços mais condizentes com os dos personagens Ekdal e Hjalmar, pois, assim como Ekdal, o narrador se encontra em uma prisão física e psicológica na casa dos Auersberger. Enquanto o Ekdal ibseniano prefere a reclusão do sótão a ter que conviver com os demais personagens, o narrador de *Árvores abatidas* escolhe uma poltrona em um canto escuro da casa pelo mesmo motivo, contentando-se em apenas observar. Nesse sentido, essa característica é responsável por aproximar novamente o narrador do personagem Hjalmar, o poeta convertido a fotógrafo, uma vez que a transmissão do relato se dá via olhar, já que, para narrar o jantar, o narrador necessita ser estimulado visualmente. Isso, no entanto, não quer dizer que ele seja um observador passivo diante dos acontecimentos. Pelo contrário, aquilo que ele registra pelo olhar é imediatamente associado a suas lembranças, e essa dinâmica se converte futuramente em texto.

Essa situação narrativa instaurada em *Árvores abatidas*, de que, a qualquer momento, o narrador possa assumir a fala durante a noite e promover um acerto de contas com os anfitriões e seus convidados, também pode ser percebida no romance *Extinção*. Como veremos no Capítulo III, ao tratarmos dessa narrativa, essa mesma impressão é criada pelo narrador, sobretudo na primeira parte da obra, em que ele potencializa o ódio que sente pela família e por seu lugar de origem. Entretanto, o que se vê na segunda parte é um sujeito sempre à espreita, escondido, observando as pessoas e as situações, sem partir de fato para um enfrentamento. Esses dois romances apresentam narradores que, em seus respectivos textos, projetam uma imagem de que estão ávidos por dismantelarem as estruturas que sustentam o mundo de aparências ao qual eles pertenciam. Nisso, reside também um índice da falha desses narradores, uma vez que eles não conseguem agir, sobretudo, devido ao fato de se entenderem ainda como integrantes e/ou dependentes do mundo que anteriormente criticavam. É, portanto, no espaço da escrita que esses dois narradores simulam o embate com os outros personagens, em um confronto que se materializa via pensamento e palavra. Em contrapartida, esse tipo de situação se encontra ausente na narrativa *O naufrago*, pois aqui o objetivo do narrador é somente encontrar os rascunhos que o amigo falecido possa ter deixado. Desse modo, não há o reencontro do narrador com pessoas de seu passado. Pode-se dizer que ocorram acusações apenas no nível escritural, quando o narrador retrata seu passado ao lado dos dois amigos, que já estão mortos no presente da narrativa.

Já mencionamos que o modo como o ator do Burg é descrito sugere que, durante o jantar, ele ainda estivesse atuando, mas uma atuação que destoa completamente da constituição própria do Ekdal ibseniano, devido ao caráter verborrágico do ator. Acostumada a sempre ser o centro das atenções nos jantares dos Auersberger, Jeannie Billroth fica em segundo plano, uma vez que o ator do Burg era o homenageado da noite. No entanto, ela provoca o ator ao lhe fazer várias vezes a mesma pergunta: “*Pode dizer que no final de sua vida sentiu plenitude na sua arte?*” (AA, p. 152, itálico do autor). Esse insistente questionamento de Jeannie desperta a ira do ator, gerando um extenso monólogo em que ele escancara a hipocrisia dos encontros artísticos de Viena, como pode ser percebido no longo excerto abaixo:

*Perguntas tão deselegantes*, disse o ator do Burg textualmente para uma realmente perplexa Jeannie, tinham de ficar sem resposta. *Mas que papo mais inadequado sobre final de vida*, disse o ator do Burg, *que perguntas mais atrevidas*, disse ele, aliás, *que vulgaridade, me defrontar com a sua burrice*, disse o ator do Burg, e Jeannie, [...] de repente ficou quieta, e não irritada como eu esperara (AA, p. 153, itálico do autor);

[...] *essa pessoa aí*, de repente ele designou Jeannie assim, *essa pessoa, era só o que me faltava, essa pessoa que desde o começo me foi odiosa*, [...] se eu tivesse sabido que essa pessoa também vinha, jamais teria aceitado o seu convite, disse o ator do Burg aos Auersberger pateticamente, odeio gente como essa pessoa, que só existe para rebaixar tudo, que fala o tempo todo sobre arte e não tem ideia de arte, que fala sobre tudo e não tem ideia de nada, essa gente [...] cuja falta de inteligência chega a feder, disse o ator do Burg na maior excitação. [...] e de repente, num acesso de sufocação, [o ator] disse na cara da Jeannie: *Você é dessas pessoas que não sabem nada e não valem nada, e por isso odeiam tudo o que é diferente, é simples assim, você odeia tudo porque odeia a sua própria miserabilidade* (AA, p. 154-155, *itálico do autor*).

O conteúdo da fala impetuosa do ator, mesmo que endereçada à Jeannie, não se restringe somente a essa personagem, pelo contrário, essa fala dissecou o núcleo dos Auersberger, composto por indivíduos diletantes cujo objetivo é se reunir com a pretensa finalidade de falar sobre arte. Na verdade, esses encontros servem apenas para que eles vistam a máscara de pessoas versadas em arte ou de artistas, em um tipo de encenação que camufla suas existências e carreiras fracassadas. É notório também o fato de o monólogo do ator sobre os encontros artísticos de Viena carregar grande parte do conteúdo dos pensamentos que o narrador vinha até então expressando. Com isso, o embate travado pelo ator contra os convidados do jantar exterioriza a massa bruta de pensamentos cultivados pelo narrador. Ao mesmo tempo, pode-se dizer que a crítica do ator também incide diretamente sobre o narrador, cuja postura manifesta seu ódio contra tudo e todos, mesmo que essa manifestação se dê no plano do pensamento. Assim, a fala do ator revela também o caráter de miserabilidade do próprio narrador que, evidentemente, não toma para si os comentários do ator, reservando-se como sempre a interpretá-los no âmbito da reunião dos Auersberger e do histórico de seus participantes.

Além disso, o monólogo final do ator contribui também para que este se aproxime da essência do jovem Gregers de *O pato selvagem*, personagem que, retornando ao lar, revela as mentiras sustentadas por seu pai para controlar a família Ekdal. Coincidentemente, a postura confrontadora do ator vem confirmar um comentário anterior no qual ele destacara sua predileção pelo personagem Gregers e não por Ekdal: “Eu teria gostado demais de representá-lo [Gregers] [...]. O Gregers teria combinado mais comigo [...]. No fundo, teria sido o Gregers, não o Ekdal, disse o ator do Burg, e ninguém na mesa sabia ao certo o que ele queria dizer, de quem falava” (AA, p. 106). Essa fala, portanto, alinha-se ao comportamento do ator ao confrontar Jeannie, o que revela seu potencial talento para interpretar Gregers e não Ekdal, uma vez que este personagem se resigna ao silêncio como forma de não confrontar o mundo externo, atitude seguida pelo narrador durante o jantar. Sendo assim, é fora dos palcos e,

portanto, no jantar, que o ator pode colocar em prática seu desejo de representar Gregers, um personagem impetuoso, mas que, por ser jovem, o ator não poderia representá-lo. A respeito dessa última citação, vale mencionar ainda que o narrador registra o desconhecimento dos convidados sobre o que o ator estaria falando nesse momento. O que eles sabem restringe-se somente ao que está nos jornais, ou seja, que o ator do Burg recebeu um prêmio por sua atuação como Ekdal, sendo esse fato o que motivara o convite ao ator, uma vez que sua presença confere *status* ao grupo dos Auersberger. Como o narrador apresenta em seu texto, os convidados não conhecem a trama de *O pato selvagem*, assim, desconhecem as diferenças constitutivas entre os personagens Gregers e Ekdal.

A fala do ator exerce também um efeito catártico sobre o narrador, uma vez que este concorda com o que é dito à Jeannie: “Esse ataque do ator do Burg sobre a Jeannie, devo admitir, foi um grande prazer para mim, pois raramente vi alguém dizer uma coisa dessas na cara da Jeannie, [...] isso de repente elevou no meu conceito o ator do Burg” (AA, p. 155). A partir desse momento, pode-se perceber que o narrador muda sua opinião sobre o ator, que até então era descrito somente como mais um dos convidados desinteressantes que sempre compareciam aos jantares artísticos. Dessa maneira, pode-se dizer que o narrador se projeta no ator e em sua atitude de enfrentar o grupo dos Auersberger, pois o narrador jamais teria uma reação como essa, simulando confrontos apenas no plano do pensamento. Assim, se o ator não tivesse confrontado os convidados, certamente o jantar teria transcorrido como sempre, com os convidados engrandecendo seus próprios feitos, o que poderia não ter estimulado o narrador a escrever seu texto.

É também na parte final do monólogo do ator em que se encontra o trecho que desperta a atenção do narrador e em que consta a expressão que serve de título à narrativa: “*Caminhar na floresta, entrar profundamente na floresta*, disse o ator do Burg, abandonar-se inteiramente à floresta, essa foi sempre a ideia, nada mais do que ser ele próprio natureza. *Bosque, floresta, árvores abatidas*, disse ele subitamente enfurecido” (AA, p. 157, itálico do autor). Esse comentário recupera o que o ator mencionara anteriormente sobre ter se isolado na floresta para se preparar para o Ekdal. Ao trazer mais uma vez à tona o assunto a respeito de sua estadia na floresta, o ator parece destacar a relevância dessa experiência, querendo agora contrapô-la ao espaço urbano, mais especificamente ao ambiente das reuniões artísticas de Viena. Uma contraposição entre a elevação que ele alcançara no contato com a natureza e a vaidade típica desses encontros pretensamente artísticos. Sobretudo a expressão “*bosque, floresta, árvores abatidas*”, ela toca profundamente o narrador, embora ele não apresente, no

texto, explicações sobre o que ele compreendeu dela. O último elemento dessa expressão, ou seja, “*árvores abatidas*”, remete ao título do romance.

Nesse ponto, é pertinente comentar que a expressão “*bosque, floresta, árvores abatidas*”, proferida pelo ator do Burg, resulta da tradução de “*Wald, Hochwald, Holzfällen*”. Em “A língua da linguagem. Anglo-Bernhard: traduções de Thomas Bernhard” (2014), Gitta Honegger aponta para a divergência dos tradutores<sup>25</sup> de língua inglesa em suas escolhas para as palavras *Hochwald* e *Holzfällen*. Primeiramente, o termo *Hochwald*, que não existe em inglês, assim como também não possui correspondente direto em português, “faz alusão a uma floresta antiga de árvores altas, normalmente abetos, que fora preparada durante muitos anos através da remoção da vegetação rasteira” (HONEGGER, 2014, 252). Portanto, essa palavra comporta a ideia de um processo de civilização que respeita os ciclos naturais da floresta, uma vez que o corte de madeira propicia o crescimento de novas árvores. Assim, “uma *Hochwald* pronta para ser cortada carrega a promessa do novo. A madeira ou árvore cortada não é matéria morta” (HONEGGER, 2014, p. 252-253). A ideia de processo contida em *Hochwald* também pode ser encontrada em outras palavras formadas pelo prefixo *hoch*, como *hochwachsen* (crescer) e *hochkommen* (subir) (Cf. Honegger, p. 253).

Quanto à palavra *Holzfällen* [derrubar árvores], composta pelo substantivo *Holz* [madeira] e pelo verbo substantivado *fällen* [derrubar, cortar], ela também sugere uma ideia de processo, que é o de cortar madeira. Dessa forma, segundo Honegger (2014, p. 253), a expressão “*Wald, Hochwald, Holzfällen*”<sup>26</sup> reflete a ação do romance, uma vez que “o próprio livro pode ser considerado um produto da derrubada de árvores. Ao abater sua geração de artistas, eles fornecem material para a narrativa de Bernhard”. Honegger tem toda razão, embora sua visão leve em conta o teor autobiográfico emanado do romance ao relacionar o narrador anônimo ao autor Bernhard que, revisitando o próprio passado, escreve um texto em que abate as pretensões artísticas de seus contemporâneos. No entanto, conforme já

<sup>25</sup> Em sua análise, Honegger comenta duas traduções de *Árvores abatidas* para o inglês: *Woodcutters* (1987) de David McLintock e *Cutting Timber: an irritation* (1988) de Ewald Osers. Sobre a escolha de McLintock, *Woodcutters* [lenhadores], Honegger chama a atenção para o fato de não aparecerem lenhadores na narrativa, cuja ação serve como uma metáfora do processo de cortar árvores. Assim, a autora considera a tradução de Osers, *Cutting Timber* [cortando madeira], como um título mais preciso.

<sup>26</sup> Segundo Honegger, as traduções de McLintock (1987) e Osers (1988) para a expressão “*Wald, Hochwald, Holzfällen*” são, respectivamente, “*forest, virgin forest, the life of a woodcutter*” [floresta, floresta virgem, a vida de um lenhador] e “*forest, tall forest, cutting timber*” [floresta, floresta alta, corte de madeira]. Para a autora, a sequência de McLintock “introduz uma divisão binária entre a natureza e o homem” e o termo “*virgin forest* evoca a identificação tradicional da mulher com a natureza, enquanto seu *woodcutter* [lenhador] aparece como um intruso”. Contudo, Honegger concorda mais uma vez com a escolha de Osers, que traduz a sequência de forma literal, indicando, assim, “o ciclo natural de uma floresta que cresce até ficar alta o suficiente para ser cortada, preparando-se, assim, para o crescimento de uma nova floresta e para as transformações criativas da antiga” (HONEGGER, 2014, p. 253).

ressaltamos, nossa leitura não se vale dessa sobreposição, pois tratamos o narrador somente no âmbito do jogo ficcional, sem remetê-lo à pessoa de Bernhard.

Embora o termo *Hochwald* não possua um correspondente direto em português, Lya Luft<sup>27</sup>, a tradutora de *Árvores abatidas*, não justifica sua opção pela palavra *floresta*, que fica como uma marca visível da tradutora. Assim, o termo *floresta* não recupera as nuances contidas em *Hochwald*. Entretanto, isso obviamente não desmerece o trabalho de Luft, que foi a primeira a traduzir Bernhard no Brasil. Sua tradução de *Árvores abatidas*, publicada em 1991, ocorre dois anos após a morte do autor, o que revela a recepção mais que tardia de Bernhard no Brasil. Quanto ao termo *Holzfällen*, título original do romance, sua tradução como *Árvores abatidas* não contempla a ideia de processo contida na palavra original, como bem destaca Honegger (2014). No entanto, ela mantém a ideia de algo concluído, portanto, as árvores já foram abatidas, isto é, os personagens do jantar inspiraram o narrador a escrever e esse texto é o que o leitor tem em mãos, ideia que remete ao caráter escritural do romance. Desse modo, é no tempo da escrita que o narrador derrubou suas árvores, revelando o comportamento fingido de seus amigos, pretensos artistas, e esse propósito reverbera na materialidade do texto.

Retornando à narrativa, pode-se dizer que é no trecho final do monólogo do ator em que se dá também a epifania do narrador, pois é a partir dali que ele consegue se inspirar e criar um projeto de escrita em que vai retratar o jantar artístico e suas próprias memórias. Isso revela o caráter circunstancial dessa escrita, de um texto que foi idealizado e realizado emergencialmente após o contato do narrador com a filosofia do ator. No entanto, o narrador não explora o que compreendeu dessa filosofia, que ele também chama de lema de vida do ator. Certamente, isso se deve ao fato de o narrador se preocupar em narrar cronologicamente o jantar artístico. Assim, como esse monólogo do ator aparece ao final do jantar, o narrador também localiza esse momento no final de seu texto, o que impossibilita que o narrador forneça sua interpretação sobre essa fala. Nesse trecho do monólogo, o ator do Burg parecia ainda estar atuando, logo, pode-se perceber, em sua fala final, portanto, em sua saída de cena e da casa dos Auersberger, paralelos com o drama *O pato selvagem*:

---

<sup>27</sup> No referido artigo de Honegger, a tradução de Lya Luft foi incluída ao lado dos trechos das traduções de David McLintock e Ewald Osers. O artigo foi traduzido por Francine de Oliveira Lima, então aluna da graduação do Curso de Letras, Bacharelado em Estudos da Tradução, da Universidade Federal do Paraná, sob a supervisão de Ruth Bohunovsky. Assim, segundo Bohunovsky, organizadora do livro em que o artigo se encontra, os textos de Bernhard traduzidos e já publicados no Brasil foram citados ao lado dos originais ou das traduções em língua inglesa. No caso de textos ainda sem tradução no Brasil, o corpo de tradutores apresentou propostas de tradução.

[...] mas quando o ator do Burg já bebera mais do que no fundo suportava, de repente se tornara interessante na sua transformação por causa de um súbito aspecto de filosofia na velhice, exatamente **quando ele começara a pronunciar constantemente *bosque, floresta, árvores abatidas, que são, como sei agora, os lemas não apenas dele mas de muitas pessoas como o ator do Burg e milhões de outras; no fim desse jantar artístico, entendi o que o ator do Burg queria dizer com aquele seu lema de vida***, dizer sempre a si mesmo, dizer aos outros, sim, dizer a todos [...] (AA, p. 158, itálico do autor, negrito nosso).

Como se pode notar, o narrador assume aqui que, ao final do jantar, ele compreendera o que chama de lema do ator. Contudo, apesar de a transmissão dos fatos ocorrer em um tempo futuro, o narrador não explica o que entendera da fala do ator, o que revela a falha de sua escritura, uma vez que ela também é motivada pelo que o narrador entendeu desse monólogo. Para o narrador, o aspecto filosófico da expressão do ator vai além de seu momentâneo estado alcoólico, é antes fruto de uma sabedoria adquirida na velhice. Dessa forma, pode-se aproximar a máxima expressa pelo ator de algumas passagens de *O pato selvagem*, em que a fala do velho Ekdal possui um tom profético, mas que não reverbera sobre os outros personagens, uma vez que estes estão ocupados em resolver questões do passado. Dentre essas passagens, destaca-se aquela em que o velho Ekdal, ao perguntar a Gregers sobre o atual estado da floresta, obtém do jovem esta resposta: “Gregers – Não como no seu tempo. Derrubaram muitas árvores” (IBSEN, 1984, p. 189). Aqui, Ekdal tem a confirmação de que o processo do qual ele supostamente participara, a derrubada ilegal de árvores, continua em expansão, o que leva o personagem a concluir: “Ekdal – Derrubaram? (*Baixando a voz, como se o invadissem o medo*). É perigoso derrubar. Isso traz consequências. A floresta se vingará” (IBSEN, 1984, p. 189). Na peça, pode-se interpretar essa vingança da floresta em dois momentos específicos, nos quais o personagem Ekdal justifica os acontecimentos por meio do pensamento mítico de que a natureza se revolta contra o homem.

O primeiro momento compreende um fato anterior ao presente da peça, isto é, a condenação de Ekdal pelo desmatamento de áreas protegidas. Assim, no pensamento de Ekdal, ele fora para a prisão por ter agredido a floresta. O segundo momento diz respeito ao suicídio de sua neta Hedvig, que se mata com um tiro no peito, na floresta artificial que ele mantém no sótão. Apesar de Ekdal não ter conhecimento do contexto que leva Hedvig a se suicidar, ele segue acreditando que o ato da adolescente também é uma retaliação da natureza pelo desmatamento promovido pelo homem, como demonstra sua última fala após a morte da adolescente: “Ekdal – A floresta se vingará. Mas mesmo assim não tenho medo. (*Entra no sótão e fecha a porta atrás de si*)” (IBSEN, 1984, p. 237). Em Ibsen, o desfecho do personagem

Ekdal confirma seu comportamento ao longo da peça. Assim, ele diz não temer a vingança da natureza, porque no sótão ele respeita a natureza que ele mesmo cultiva ali dentro, convivendo harmonicamente com ela e intervindo nela somente o necessário. Além disso, o Ekdal ibseniano não toma conhecimento do que ocorre ao longo da trama, ou seja, as verdades que são reveladas no palco, mesmo quando dizem respeito a ele, como o fato de ter sido incriminado por Werle, não repercutem sobre sua situação.

Como ressaltamos, em *Árvores abatidas*, o contato idílico com a natureza aparece como uma estratégia equivocada do ator do Burg para “encontrar” o seu Ekdal, pois o conflito desse personagem ibseniano se dá no meio social. Contudo, ao atentar para o monólogo enfurecido do ator, o narrador consegue transportá-lo para o jantar artístico, isto é, para o modo como os Auersberger se relacionam com seu grupo, o que torna o casal uma alegoria daqueles que derrubam árvores. Assim, no texto do narrador, a floresta de Ibsen assemelha-se à sociedade vienense que, representada pelos Auersberger, abate os aspirantes a artistas, condicionando-os a uma existência diletante, confinando-os em jantares que cultivam a miserabilidade humana. Pode-se pensar que o entendimento que o narrador retira daquilo que ele considera o lema de vida do ator é que, depois de abatidas, as árvores não conseguem mais retornar a sua condição anterior e se tornam madeira morta e improdutiva. Logo, os indivíduos que se deixam seduzir pelo casal perdem suas ambições artísticas e tornam-se meros diletantes. Com isso, o narrador percebe que, após ter adentrado no grupo dos Auersberger, ele não pode mais se desvencilhar do trauma de ter colocado sua juventude e sua arte à disposição deles, portanto, de ter se perdido em seus propósitos pessoais e artísticos. Assim, o narrador revisita o jantar na condição tanto de Ekdal, calado e discreto, quanto na do próprio pato selvagem, ferido, por ter sido tocado pelos Auersberger, mas ainda vivo e encarcerado no canto da casa. Essa condição perpassa também os demais convidados, que aceitam sua posição dentro dessa estrutura e que, como patos, seguem grasnando opiniões que mascaram sua vida diletante.

A presença do narrador no jantar é também um dever à memória de Joana que, descartada pelo grupo, encontrara saída na morte voluntária. Joana, que não se satisfazia com a posição de pato selvagem, suicida-se, igualando-se, assim, à personagem Hedvig de Ibsen. Joana figura como a personagem mais vulnerável da narrativa, uma vez que, por não atingir seus propósitos artísticos, ela torna-se vítima da estrutura mantida pelos próprios Auersberger. Embora seu enterro ocorra na tarde que antecede o jantar, isso não é um motivo suficiente para os Auersberger cancelarem sua reunião, pois esse espaço visa à celebração do sucesso, personificado pelo ator do Burg, e não à contemplação do fracasso, representado por Joana. O



texto do narrador realça as vaidades desse jantar em que os convidados fingem ser o que não são. O narrador aproxima essa atmosfera do drama *O pato selvagem*, criando, assim, um texto em que retorna ao próprio passado para mostrar que as estruturas não se alteraram, pois os indivíduos seguem presos a suas máscaras. Como o narrador não menciona o desejo de publicar esse texto, a escrita é o espaço em que ele pode revelar a verdade sobre o grupo dos Auersberger e também provocar os retratados, intenção manifestada no subtítulo da narrativa, “Uma provocação”, já que na realidade o narrador é incapaz de dizer o que pensa. Isso, portanto, evidencia que o narrador também compactua com a atmosfera de fingimento que ele critica nos convidados, característica que ele tenta dissimular em seu texto e que releva sua existência falhada. Assim, o texto não trata apenas do fracasso artístico dos convidados, mas também do percurso falhado do próprio narrador. Enquanto personagem de sua história, o narrador mostra que se fingir presente é a melhor maneira de lidar com a situação do jantar. No entanto, é no plano da escrita que todos os fingimentos são revelados.

### **A sala de jantar como palco da vida fingida**

Dos três narradores estudados em nossa tese, o narrador de *Árvores abatidas* é o que mais carrega a marca da falha, uma vez que, em seu relato, ele não menciona estar em busca de algo, nem a intenção de solucionar qualquer problemática pessoal ou artística. A informação mais tangível que ele apresenta sobre si é que se tornou escritor, sem mencionar se já publicou algum livro ou se está desenvolvendo algum projeto artístico no momento. Assim, enquanto nos romances *O naufrago* e *Extinção* seus respectivos narradores sofrem por não conseguirem realizar uma escrita, o narrador de *Árvores abatidas* aparece completamente alheio a esse tipo de intenção. Essa característica é o que permite enxergar esse narrador como o representante máximo da condição da falha em comparação aos outros dois romances, pois sua situação narrativa define-se apenas por seu estar entre os outros, mas sem se ocupar de algum objetivo prático. Assim, durante o jantar dos Auersberger, o narrador está suscetível às situações que transcorrem nesse ambiente. Sua mínima decisão foi ter comparecido a esse evento. Dessa maneira, pode-se pensar que é a noite na casa dos Auersberger que desperta no narrador o ímpeto de querer escrever, pois seu vazio existencial é temporariamente preenchido por seu retorno a esse espaço, uma vez que é no contato com os ex-amigos que os traços de sua subjetividade afloram.

Portanto, é a condição diletante do grupo dos Auersberger que forneceu matéria-prima para o narrador compor seu texto. Uma vez que não há menção a um projeto de escrita, o

texto que o leitor tem em mãos figura como o único exemplo escritural do narrador. Se ele até então enfrentava alguma espécie de bloqueio criativo, como ocorre nas duas outras narrativas, seu retorno à casa dos Auersberger forneceu-lhe subsídios para dar continuidade a uma escrita ou iniciar uma nova. Desse modo, a morte de Joana é um fato essencial para que o narrador pudesse retornar ao jantar artístico. Mesmo que o jantar daquela noite seja para celebrar a consagração de um ator nos palcos do Burgtheater, o narrador se encontra ali para lembrar da amiga que fracassou na busca desses mesmos ideais.

Em *Árvores abatidas*, também não é apresentado o rompimento do jovem narrador com o cotidiano burguês da família, como ocorre em *O naufrago* e *Extinção*, cujos narradores romperam com suas famílias para trilharem um percurso independente e perseguirem seus ideais artísticos. As origens familiares do narrador de *Árvores abatidas* sequer são mencionadas. Não há referência a seus pais ou como foi sua relação com eles. O relato do narrador parte de sua juventude quando ele já participava do cotidiano burguês do casal Auersberger, portanto, a situação inicial da formação do narrador já está assentada em um cotidiano burguês externo ao seu núcleo familiar. Dessa maneira, o casal parece cumprir uma função parental para o narrador, adequada, portanto, ao seu desejo de se tornar artista. Não por menos, o narrador aproximou-se dos Auersberger por enxergar no casal uma relação de mecenato que o permitiria se tornar artista. Contudo, o narrador percebe que essa relação é fingida, uma vez que o casal apenas se aproveitava de uma atmosfera pretensamente artística para performar a aparência de que eram indivíduos admiradores das artes. Assim, o caráter problemático do narrador manifesta-se no âmbito das relações que ele próprio criou para si, não sendo, portanto, proveniente de sua configuração familiar primária.

Outro ponto importante é que, em *Árvores abatidas*, também não há um personagem que personifique a ideia de genialidade artística como ocorre com Glenn Gould em *O naufrago*. Pode-se pensar que talvez o ator do Burg encarne essa função sob o olhar dos convidados do jantar, mas não na visão do narrador, pois, embora este afirme, ao final, que mudou sua opinião sobre o ator, isso não reverbera na temática de seu texto, ou seja, sua escrita não trata explicitamente sobre o impacto do ator em sua vida. O que está colocado nesse romance é que a condição diletante perpassa todos os personagens, incluindo o próprio narrador, que prefere não se comunicar com os demais para não expor sua própria existência diletante. Nem mesmo o casal Auersberger figura como inspiração artística para os membros de seu grupo, em comparação novamente aos romances *O naufrago*, em que o personagem Glenn cumpre esse papel para o narrador e para Wertheimer, e *Extinção*, em que a figura do tio Georg inspira o narrador a seguir o caminho do conhecimento. Os Auersberger apenas

sustentam a imagem de que apoiam e incentivam os artistas. Entretanto, sua função resume-se somente a agrupar indivíduos que compartilham de sua realidade insignificante e fingida. Logo, os presentes nesse jantar se filiaram ao casal, adequando-se a um cenário burguês em que vigora um pacto de fingimento, pois todos ali fingem ser o que não são e aceitam socialmente a postura fingida uns dos outros.

O casal investe em uma ideia de coletividade embasada por um aparente amor às artes. No entanto, essa situação vai ruindo à medida que a noite adentra, quando alguns personagens vão deixando suas máscaras caírem ou elas vão sendo retiradas por seus pares, quebrando, assim, os protocolos das boas maneiras que visam a equilibrar as tensões de um encontro burguês. Desse modo, vão sendo revelados os conflitos humanos por trás daquela pretensa harmonia, que camufla a condição problemática de seus membros. Exemplo disso são os pequenos atritos conjugais que os Auersberger demonstram em público, sobretudo, o Auersberger que, depois de ter bebido um pouco além, desrespeita a esposa, situação que o narrador afirma ter sido sempre constante nesses encontros. O próprio narrador que, apesar de não se manifestar verbalmente, dirige seus pensamentos raivosos contra pessoas específicas pelas quais ele nutre certo desprezo. Contudo, é o ator do Burg quem quebra definitivamente todas as etiquetas ao responder grosseiramente à pergunta indelicada de Jeannie. O ator é, portanto, o personagem que escancara a problemática daquele tipo de encontro e que inspira o narrador a escrever um texto em que escava o mundo de aparências do grupo dos Auersberger.

A situação narrativa desse romance remete à película *O anjo exterminador (El Angel Exterminador, 1962)*, do cineasta espanhol Luis Buñuel. O filme também apresenta um casal que, depois de assistir a uma ópera, convida amigos para jantarem em sua mansão. Ao final desse jantar, quando os convidados desejam retornar a suas casas, eles não conseguem deixar a sala de estar. Não há nenhuma barreira física que os impeça de saírem do cômodo, assim como também não há nada que impossibilite outras pessoas de entrarem na casa, uma vez que os portões estão abertos. Logo, os convidados são obrigados a passar a noite confinados nessa sala. Assim, uma força surreal e inexplicável delimita tanto o espaço quanto o comportamento dos personagens. O confinamento dessa burguesia ilustrada permite a contemplação de suas características e valores, em uma narração que apresenta várias histórias e fornece um estudo do comportamento humano. O filme expõe uma burguesia sem ação que, em estado de confinamento, passa a se concentrar em seus conflitos e dramas pessoais. Ao longo desse isolamento, os personagens externalizam inúmeras desavenças, rompendo as convenções

sociais e chegando à animalidade, intensificada pela falta de espaço e pela escassez de água e comida.

A pretensa ideia de coletividade dos Auersberger contrapõe-se à busca pelo isolamento, visto aqui como o responsável por proporcionar ao indivíduo um encontro consigo mesmo. Isso é tematizado pelo ator do Burg quando ele revela seu processo criativo para compor seu personagem Ekdal. O procedimento de se isolar também pode ser notado na decisão do narrador em se exilar de Viena, rompendo relações com seu grupo de amigos. Essa decisão corrobora, em parte, o altruísmo fracassado contido na epígrafe do texto, atribuída ao filósofo francês Voltaire: “Porque não pude tornar os homens mais sensatos, preferi ser feliz longe deles” (AA, p. 5). Contudo, o texto não ressalta qualquer lampejo do narrador para ter tornado a vida de seus amigos mais sensata, nem em relação à Joana, personagem a quem ele se dirige de forma mais amistosa. A sensatez, inclusive, é uma característica não muito condizente ao narrador, a não ser que seu exílio possa ser interpretado como uma atitude de autopreservação, um modo encontrado por ele para se afastar de seu círculo de Viena e manter certa dose de sanidade. Mesmo assim, ele não menciona também se de fato encontrou alguma felicidade em Londres, espaço que apenas fornece o paradeiro do narrador, já que ele não fala sobre sua vida nessa cidade.

Em seu retorno à casa dos Auersberger, o narrador comprova sua postura distanciada cultivada no exílio. Assim, ele vai ao jantar, mas confessa que teria sido melhor não ter comparecido: “teria sido melhor ler Pascal ou Gogol ou Dostoievski ou Tchekhov naquele começo de noite, ou até a noite toda, em vez de ir ao repulsivo *jantar artístico* na *Gentzgasse*” (AA, p. 11, *itálico do autor*). Ficar em casa e se dedicar à leitura são atividades mais adequadas à sua natureza contemplativa. Apesar disso, ele comparece no jantar, mas na posição de um isolado *voyeur*, contemplando e relembrando as situações e os personagens do passado, percebendo que nada se alterara ali, que o fingimento continua sendo a tônica desses encontros. O estado recluso do narrador pode ser percebido ainda no momento da escrita do texto, quando, sozinho, ele organiza os eventos que vão compor sua história.

Assim, o narrador recorre à escrita para tratar de seu próprio fracasso artístico, escamoteando-se no percurso de Joana, cujo fracasso, tanto no âmbito artístico quanto no pessoal, aparece em primeiro plano. No entanto, ele foca o jantar para mostrar que aquele coletivo nunca esteve preocupado com as questões individuais de seus membros. Esse aspecto é importante para a noção de falha que perseguimos nesta tese, uma vez que a situação narrativa mostra que o indivíduo fracassa tanto coletiva quanto individualmente. Dessa maneira, tanto Joana quanto o narrador, após fracassarem no âmbito de seus grupos, também

falharam pessoalmente, precisando se reinventarem. Na visão do narrador, os sucessivos fracassos de Joana impulsionaram seu suicídio. Já o próprio narrador, ele converteu sua falha em escritura. Sobretudo porque, após presenciar o monólogo do ator, ele encontrara um significado para sua existência falhada. O narrador percebeu que fora abatido artisticamente pelo casal, mas ele conseguiu converter essa experiência em escrita. Assim, seu texto é um testemunho sobre as relações artificiais e fingidas que se manifestam nas reuniões artísticas de Viena, onde uma burguesia entediada volta-se para as artes a fim de parecer engajada intelectualmente.

A relação entre a cidade grande e o indivíduo é um ponto bastante apreciado pelo narrador, para quem Viena é uma “devoradora de gente”. Sobretudo para os aspirantes a artista que vêm do interior, é uma questão de tempo até que Viena os aniquile, fazendo-os fracassar em suas ambições artísticas. O narrador acentua essa percepção, ao descrever os mesmos convidados do jantar durante o enterro de Joana. Segundo o narrador, havia, atrás do caixão de Joana, “somente cadáveres artísticos, todos fracassados, fracassados em Viena, cadáveres artísticos vivos, escritores, pintores, atores, dançarinos e seu séquito” (AA, p. 52). Na narrativa, Joana é apresentada como a personificação do fracasso, pois sua trajetória artística em Viena foi uma sucessão de enganos, os quais, para o narrador, contribuíram para o suicídio da amiga. A crítica sobre os efeitos nefastos da cidade grande se estende também a outros personagens, como o Auersberger, que deixara seu estado natal, Steiermark, para tentar a carreira de compositor em Viena, onde o que conseguiu foi apenas ficar conhecido como “um provável *sucessor de Webern*, e ele ficou sendo para sempre esse *sucessor de Webern*” (AA, p. 33, itálico do autor). A escritora Jeannie Billroth, que enaltece seus feitos literários durante o jantar, diz que se sente a Virginia Woolf de Viena, reiterando, inclusive, que “em seu último romance dera *um passo adiante* de Virginia Woolf, o que eu ouvi porque tenho ouvidos tão bons, especialmente de noite, que o livro dela, enfim, superava de longe *As ondas* de Virginia Woolf” (AA, p. 30, itálico do autor). Esse mundo de aparências é rebatido mentalmente pelo narrador, já que ele não tem coragem de confrontá-lo no plano da realidade. Assim, o narrador comporta-se no jantar como o detentor da verdade, como alguém que conhece a realidade por trás do que é dito pelos convidados.

Apesar da aparente pretensão de Jeannie ao se comparar à Virginia Woolf, esse comentário revela os meandros das reuniões artísticas de Viena, em que o indivíduo recorre a comparações esdrúxulas com artistas canônicos para validar sua própria arte. No caso de Jeannie, não são seus leitores nem a crítica que a aproximam da escritora inglesa, mas ela mesma quem estabelece essa semelhança. O oposto acontece com o Auersberger, cujas

composições a crítica sempre relaciona a Anton Webern (1883-1945), renomado compositor austríaco de música dodecafônica. Assim, o Auersberger não é considerado um artista do ponto de vista de sua singularidade, mas um possível sucessor de Webern. Homenageado no jantar artístico, o famoso ator sequer possui um nome dentro da narrativa. Mesmo elogiado pela imprensa e tendo recebido um prêmio por sua atuação como o Ekdal de *O pato selvagem*, ele segue anônimo, sendo denominado apenas ator do Burg. Vale ressaltar ainda que o ator não pertence ao grupo fixo dos Auersberger. Ele está ali somente naquela noite. Logo, sua fama não possui qualquer relação com o núcleo do casal, mas com outras estruturas que possibilitaram seu desenvolvimento e a confirmação de suas capacidades artísticas.

O próprio narrador é resultado desse aniquilamento promovido pelo mundo artístico de Viena, fato que contribuiu para seu autoexílio. Segundo o narrador, “todos os que ficaram em Viena não se tornaram coisa alguma, todos os que foram para o estrangeiro tornaram-se alguma coisa, isso posso dizer sem rodeios” (AA, p. 52). No entanto, esse comentário não se fundamenta no relato, uma vez que o narrador não fornece informação alguma sobre seu cotidiano em Londres. Inclusive, não se sabe o que ele se tornou no estrangeiro, pois não há menção se, de fato, ele seguiu e consolidou uma carreira artística, apesar de se designar escritor. Ao final, o narrador iguala-se ao ator do Burg, uma vez que inscreve seu anonimato dentro de seu próprio texto. Até mesmo a escrita do narrador autoriza-se após ele aproximar o jantar artístico de um dramaturgo estrangeiro, uma vez que a peça *O pato selvagem* lhe forneceu inspiração para compor seu texto. O lugar que o narrador escolhe para viver seu exílio também revela um traço marcante de sua personalidade problemática, pois, ao enfatizar que Viena promove o apagamento de seus artistas, ele elege Londres como destino, uma cidade ainda maior e onde seria mais difícil de ele, enquanto estrangeiro, tornar-se um artista reconhecido. A escolha pelo destino do exílio mostra-se paradoxal também em *Extinção*, cujo narrador, ao criticar o envolvimento da Áustria com o nacional-socialismo, escolhe viver na Itália, país que também conserva a mesma mácula histórica.

O anonimato do narrador é ainda o índice maior de sua condição falhada, uma vez que, ao se dirigir à casa dos Auersberger, ele não possuía nenhum projeto escritural. Dessa forma, o texto apresentado foi construído às pressas para retratar seu estado psicológico após o jantar, assim como o absurdo de se realizar esse jantar após o enterro de Joana. Costurando pensamentos que tem no momento da escrita com os que teve durante o jantar, o narrador escreve um texto fragmentado em que transparece sua própria condição diletante, motivo pelo qual ele prefere não inserir seu nome. De certa forma, seu anonimato contribui para que ele dê voz à Joana, como também aos presentes no jantar. Assim, escondendo-se em meio ao seu

próprio discurso, o narrador constrói a imagem da amiga falecida, escolhendo fatos de sua vida que teriam contribuído para seu suicídio. Mesmo quando transcreve a fala dos convidados, a escolha do narrador vem comprovar sua visão sobre aquele ambiente e aquelas pessoas. Assim, tanto a morte de Joana quanto o jantar dos Auersberger são subtextos para que o narrador se defronte com sua própria trajetória falhada, que ele disfarça ao longo do texto para mostrar que foi vítima da hipocrisia de seu grupo.

Além disso, pode-se pensar que o narrador não se coloca em questão, porque ele também não consegue retratar a si próprio nem entender o que significou seu percurso, características que apontam a desolação do sujeito problemático diante de sua própria história de vida. A ida ao jantar dos Auersberger poderia revelar o desejo inconsciente do narrador em ouvir o que os outros falariam sobre ele. Isso, no entanto, parece não ter ocorrido, pois ou o narrador não ouviu nada a seu respeito, o que revela sua insignificância para os outros personagens. Ou, se ouviu, ele preferiu não registrar em seu texto para não ofuscar a construção da imagem que ele tenta criar de si mesmo. De qualquer modo, todos no jantar desempenham papéis bastante específicos: enquanto o narrador finge não ver os outros personagens, estes também fingem não o notar. Assim, alheio à realidade externa, o narrador investe no mergulho dentro de si mesmo, tornando seu relato ainda mais subjetivo. A longa passagem a seguir exemplifica o nível de abstração a que chega o narrador:

Eu andei de um lado a outro na cidade, realmente triste com o suicídio da Joana, e de repente fingi um despudorado choque pelo suicídio da Joana diante do casal Auersberger. Como meu estado de choque era fingido, eu também fingira aceitar o convite dos Auersberger para o seu *jantar artístico*, porque tudo diante dos Auersberger no Graben foi fingido, e pensei sentado na *bergère*, que diante deles fingira *estar chocado* pelo suicídio da Joana, e fingi aceitar o seu convite para o *jantar artístico*. Eu fingi tudo. Fingi aceitar seu convite, pensei agora, mas apesar disso aceitei realmente esse convite, a ideia é grotesca, pensei, e me divertia com essa ideia enquanto a remoía. No fundo, pensei sentado na *bergère*, fingi tudo para o casal Auersberger, e agora estou sentado na *bergère* deles, e novamente **finjo todas as coisas; na verdade e na realidade não estou aqui na casa deles na Gentzgasse, estou só fingindo tudo isso.** Sempre fingi tudo para eles, disse a mim mesmo. **Sempre fingi, a vida toda brinquei e fingi, disse a mim mesmo sentado na *bergère*, não vivo uma vida real e verdadeira, vivo e existo uma vida fingida, sempre tive uma vida fingida, nunca real, verdadeira, disse a mim mesmo, e levei essa representação a tal ponto que acabei por acreditar nesse teatro. Respirei fundo e disse para mim mesmo, de um modo que as pessoas na sala de música teriam de ouvir, *você viveu uma vida fingida, não verdadeira, só uma existência fingida, não real, tudo o que lhe diz respeito, e tudo o que você é, sempre foi fingido, nunca real, nunca verdadeiro.*** Mas tive de interromper essa especulação, para não ficar louco, pensei sentado na *bergère*, e tomei outro gole de champanha (AA, p. 55-56, itálico do autor, negrito nosso).

A passagem acima possui um tom confessional em que o narrador assume sempre ter levado a vida de maneira fingida. Antes de tudo, essa confissão é primordial para a proposta desta tese, uma vez que ela apresenta a questão do indivíduo falhado no nível da enunciação. Assim, quando o narrador diz “vivo e existo uma vida *fingida, sempre tive uma vida fingida*”, essa declaração pode ser aproximada da fala “Falhamos a vida, menino!”, proferida pelo personagem João da Ega, no romance *Os Maias*, de Eça de Queirós, conforme apresentamos em nossa introdução. Além disso, esse trecho condensa a situação narrativa e contém toda a problemática do narrador. Deslizando livremente por seus pensamentos, ele adentra em um redemoinho e retorna ao momento em que reencontrou o casal Auersberger que, após comentar sobre o suicídio de Joana, o convidou para o jantar. Segundo o narrador, desse momento em diante, tudo o que ele fez foi fingido. No entanto, mesmo fingindo aceitar o convite, ele compareceu ao jantar, onde continuou atuando de modo fingido, pois todos os convidados e os anfitriões fazem uso da mesma estratégia.

Ao revelar sua existência fingida, o narrador reforça tanto essa característica que compromete a própria fidedignidade de seu texto, permitindo ao leitor desconfiar do que vem sendo apresentado. O trecho acima é capaz de instaurar inúmeras dúvidas, como, por exemplo, a respeito de onde o narrador se encontra. Se ele compareceu ou não ao jantar. Ou se tudo não passou da criação artística do narrador, que, ao saber da morte de Joana, escrevera sobre um jantar qualquer dos Auersberger apenas para apresentar o que se passa nesse ambiente e também para provar a si mesmo que estava vivo. O fingimento também pode ser compreendido como uma estratégia de sobrevivência, pois, para retornar à casa dos Auersberger, o narrador precisava dissimular sua presença para não ser afetado novamente por aquelas pessoas como fora no passado. Essa atitude se mostra ineficaz, uma vez que o narrador deixa a casa completamente atordoado, sem saber para onde ir, vagando pelas ruas de Viena. Mesmo que o fingimento seja o *modus operandi* dos jantares artísticos, ele funciona apenas enquanto as pessoas estão ali reunidas, pois, sozinho, o indivíduo precisa enfrentar seus próprios conflitos existenciais. Nesse sentido, no momento da escritura, o narrador se livra um pouco de seu caráter fingido, ao menos daquele que é colocado em prática no trato social, para vestir o fingimento do escritor, do artista que finge, exagerando as situações que apresenta em seu texto. Desse modo, a vida fingida é um meio que o sujeito encontra para sobreviver em sociedade, para lidar com outros indivíduos, que também se valem desse mesmo artifício. Logo, a vida fingida aponta para um comportamento que o homem aprende e desenvolve em contato com os outros, ou seja, a constituição do indivíduo dá-se por meio de



um processo de formação em que essa característica é aprendida e transmitida, revelando, assim, seu aspecto cíclico.

### **Um réquiem para Joana**

A construção narrativa de *Árvores abatidas* possui semelhança com a obra *O naufrago*, analisada no capítulo anterior, no que tange ao fato de que, em ambas, a narração é motivada pelo suicídio de alguém que fora próximo ao narrador. Sendo assim, o texto também reflete a condição de enlutado do narrador, uma vez que a história principal é entrecortada por informações sobre o passado do suicida, assim como hipóteses sobre o que teria desencadeado sua passagem ao ato. Conforme mostramos em *O naufrago*, na narrativa principal, que compreende a ida do narrador até a casa de Wertheimer à procura de seus manuscritos, o narrador também vai apresentando detalhes da vida do amigo, reconstruindo, assim, seus últimos dias. Do mesmo modo, em um primeiro plano, o foco do narrador de *Árvores abatidas* é abordar o jantar artístico dos Auersberger. No entanto, esse fio narrativo é sustentado pela recente morte de Joana, acontecimento que, inclusive, é responsável por reaproximar o narrador do grupo dos Auersberger. Dessa forma, na visão do narrador: “Programou-se um *jantar artístico* para aquele ator, disse para mim mesmo, mas no fundo tudo não é senão uma espécie de Réquiem para Joana” (AA, p. 35). Esse comentário reflete o modo como o narrador enxergou o encontro daquela noite. Enquanto o jantar foi realizado para recepcionar o ator, ele também serviu para celebrar o fracasso artístico de Joana, sepultada naquele mesmo dia. Assim, comemoraram-se simultaneamente dois eventos: a vida nos palcos e a morte nos palcos da vida, em um festim intencionalmente diabólico<sup>28</sup>, fingido pelo grupo de diletantes que se voltaram para seu cotidiano banal, utilizando a arte como disfarce de suas existências miseráveis e para não terem que refletir sobre a solidão, a morte e o suicídio de Joana, assuntos da esfera do humano.

Assim, o retorno do narrador ao jantar dos Auersberger é marcado pela história trágica de Joana. Contudo, ao comparecer a esse jantar, o narrador também compactua com essa espécie de réquiem, realizando seu luto em um ambiente hostil à memória da amiga, permeado de fingimento e de conversas fúteis. Desse modo, ao recuperar a história de Joana via memória, o narrador presentifica essa personagem no jantar artístico, trazendo-a de volta à cena, a um espaço do qual ela também já participara. O texto do narrador homenageia Joana e,

---

<sup>28</sup> Alusão ao filme *Festim diabólico* (*Rope*, 1948), de Alfred Hitchcock, em que dois jovens, após assassinares um amigo, realizam um jantar, servindo a refeição sobre o móvel onde o corpo está escondido.

ao mesmo tempo, a utiliza como modelo para refletir sobre as condições nefastas que circundam a vida dos artistas de Viena. Embora aos olhos do narrador os convidados do jantar sejam artistas fracassados, é a experiência falhada de Joana que o convida a contar a história da recepção do ator do Burg. A homenagem ao ator contrapõe-se, portanto, à derrocada de Joana, sendo o jantar o palco onde se dá essa contraposição, ou seja, enquanto o ator é enaltecido, à Joana cabe o esquecimento. A narrativa falhada de Joana contribui também para o entendimento da constituição do próprio narrador, uma vez que ambos foram bastante próximos na juventude e compartilhavam das mesmas aspirações artísticas. A opção pelo autoexílio aponta o fracasso artístico do narrador em Viena, mas se apresenta também como uma solução para que ele não tivesse o mesmo destino da amiga.

O percurso artístico de Joana inicia quando ela deixa a cidadezinha de Kilb para tentar uma carreira de atriz ou bailarina em Viena, caminho de tantos outros aspirantes à artista: “Os jovens correm para a capital, e lá se desgraçam no mais puro sentido da palavra. Onde tudo tinham esperado, desmoronam-se diante da hostilidade da sociedade, [...] da grande cidade de Viena, devoradora de gente” (AA, p. 32-33). Joana é, na verdade, o nome artístico de Elfriede Slukal que, por soar muito austríaco, um amigo a aconselhara a mudar para Joana, pois, segundo ele, esse nome seria exótico em Viena. Esse artifício revela os bastidores do ambiente artístico da capital, onde o indivíduo precisa camuflar suas origens e assumir uma denominação mais melódica aos ouvidos da cidade grande. Além disso, escancara também a ideia de que o artista se faz a partir do nome, antes mesmo de provar seus talentos ou das oportunidades que lhe serão apresentadas: “Mas ela errou totalmente, pensei sentado na *bergère*, também com o nome Joana, Elfriede Slukal não fez carreira, como se vê” (AA, p. 23). Na visão do narrador, nem a mudança de nome salvaria Elfriede do fracasso, pois, com o tempo, essa condição foi se revelando inerente à sua pessoa. Em contrapartida, no romance *O naufrago*, o apelido “naufrago” define uma condição pré-existente em Wertheimer, ou seja, sua existência fracassada já se manifestava, sendo, então, enxergada e nomeada por Glenn Gould. Embora o processo de nomeação cumpra objetivos específicos circunscritos aos enredos de *O naufrago* e de *Árvores abatidas*, ao final, seu efeito iguala-se, uma vez que tanto Wertheimer quanto Joana tornaram-se prisioneiros de uma nomeação criada por um amigo. Assim, desejando se tornar artista, Joana fracassa com o nome que a tornaria famosa, ao passo que Wertheimer, ao fracassar, confirma a designação que recebera.

Enquanto Joana planejava uma carreira a partir da escolha de seu nome artístico, o ator sequer tem o seu nome revelado na narrativa, sendo designado apenas como “ator do Burg”, designação que recupera seu ofício e seu local de trabalho, o Burgtheater de Viena. Nesse

registro, reside a ironia do narrador que, embora mencione se tratar de um ator famoso, escolhe não o nomear em seu texto, ressaltando, assim, que, para os Auersberger, importava mais o fato de o ator pertencer ao Burgtheater do que seu próprio nome. Por outro lado, ao não inserir o nome do ator, o narrador revelaria sua intenção de escrever um texto sobre Joana, lembrando, assim, a trajetória falhada da amiga, em vez de celebrar a fama do ator. Joana é, portanto, a personificação da árvore abatida, a personagem que sucumbe no jogo das vaidades artísticas, mas que serve de inspiração para a escrita do narrador. Essa escolha do narrador confirma nossa tese, ou seja, de que o narrador busca estetizar a experiência falhada. Logo, o texto apresenta a existência falhada de Joana para também, nas entrelinhas, tratar das falhas do próprio narrador. Essa situação é análoga à do romance *O naufrago*, em que o narrador fracassara ao escrever sobre Glenn Gould e, ao final, seu texto pode ser interpretado como sendo sobre Wertheimer e sua experiência falhada, visão que corrobora o nome do projeto escritural do suicida, assim como o próprio título da narrativa.

Conforme já destacamos, a dinâmica dos Auersberger consistia em se aproximar de jovens artistas, a fim de sustentar a imagem de que eram apoiadores das artes. Assim, o interesse do casal por Joana justificava-se pelo fato de ela e seu marido Fritz também reunirem personagens da cena artística em sua casa, denominada pelo narrador ateliê da Sebastianplatz. Contudo, de acordo com o narrador, “Joana não era a melhor amiga dos Auersberger, como se dissera muitas vezes, mas com certeza a amiga artista do ateliê da Sebastianplatz, pensei sentado na *bergère*” (AA, p. 26). No romance, dois endereços constituem o roteiro artístico da Viena nos anos 50: a casa dos Auersberger na Gentzgasse e o ateliê de Joana e Fritz na Sebastianplatz. Esses dois espaços contribuíram para a formação do jovem narrador que, no texto, deixa clara a diferença entre eles. Enquanto o ambiente dos Auersberger é descrito como castrador e diletante, um simulacro das artes, o ateliê da Sebastianplatz é apontado como um espaço libertário:

Eu considerava a Sebastianplatz meu lar, o grande ateliê em que eu sempre podia fazer o que bem entendesse; Fritz e sua esposa Joana, nascida Elfriede, tinham sido um *centro artístico* em Viena, em que se concentrava a chamada arte dramática e arte plástica num casamento ideal (AA, p. 67).

Nesse período, como Fritz e Joana iniciavam suas carreiras, eles congregavam artistas que também estavam produzindo, o que tornava o ateliê um ambiente profícuo para jovens artistas. Inversamente, a particularidade dos Auersberger era recepcionar artistas que gozavam de certa fama, como o ator do Burg. Logo, os jantares artísticos não eram um espaço de fomentação às artes, mas sim um reduto burguês diletante.

Percebe-se a diferença entre esses espaços na própria nomeação que o narrador confere a eles. Assim, enquanto ateliê recupera a ideia de arte prática, onde os indivíduos contribuem com o fazer artístico uns dos outros, jantar artístico remete a um encontro burguês, onde os participantes se reúnem à mesa apenas para regurgitarem suas concepções artísticas, permanecendo na esfera da divagação. Embora o narrador diga que considerava o ateliê de Joana um espaço mais interessante que os jantares dos Auersberger, sua personalidade não condizia com a atmosfera daquele lugar, uma vez que o narrador não era inclinado à ação como os artistas que, de fato, ali estavam experimentando seu fazer artístico. Não é por acaso que, em seu texto, o narrador retrate mais o núcleo dos Auersberger que o ateliê de Joana, pois o jantar artístico diz muito mais acerca de sua condição contemplativa. Desse modo, o complexo do narrador reside, sobretudo, em se reconhecer mais como pertencente ao contexto dos jantares artísticos que ao ateliê de Joana. Apesar de criticar o jantar dos Auersberger, o texto do narrador acaba, por fim, conferindo mais valor a suas experiências nesse lugar que no espaço que ele designa como sendo, de fato, o centro artístico de Viena, ou seja, o ateliê de Joana.

Apesar de sua popularidade no meio artístico, Joana não conseguiu emplacar uma carreira, sobretudo, porque ela vivia uma crise que consistia em não se decidir se queria ser atriz ou bailarina, definindo-se, ao final, como coreógrafa. Foi nesse período de sua crise artística que Joana se casara com Fritz. Segundo o narrador, o maior problema de Joana foi que, após o casamento, ela se esquecera de si mesma e se voltara inteiramente ao marido: “Ela fez de Fritz o que tinha querido fazer de si mesma, mas não tinha podido fazer, uma personalidade artística reconhecida, famosa, sim, realmente famosa no mundo inteiro. Forçou Fritz a subir porque não podia forçar a si mesma a subir” (AA, p. 71). Nesse trecho, percebe-se que o narrador constrói a imagem de Joana como uma mulher que se tornara tão devotada ao marido que investira suas forças para torná-lo um artista renomado, distanciando-se, assim, de suas próprias ambições artísticas. No auge da fama, quando Fritz tornara-se um tapeceiro reconhecido internacionalmente, ele a abandona para se casar com a melhor amiga dela, fato que o narrador considera como o início da derrocada de Joana.

Nesse ponto, é possível aproximar os personagens Wertheimer, de *O naufrago*, e Joana pelo modo como eles lidaram com a sensação de fracasso artístico. Wertheimer transferiu suas frustrações para a irmã, criando, no texto, a impressão de que eles mantinham uma relação incestuosa com indícios de relacionamento abusivo. Como apontamos no capítulo anterior, Wertheimer cultivava um jogo sádico que consistia em acordar a irmã de madrugada para que ela tocasse piano até que ele adormecesse. No dia seguinte, Wertheimer a

humilhava, dizendo que ela não sabia tocar, atitude que remete ao modo como o personagem enxergava sua experiência malsucedida no Conservatório Mozarteum. Em *O naufrago*, o narrador ressalta que não fora somente a morte de Glenn Gould que contribuía para o suicídio de Wertheimer, mas antes o fato de sua irmã ter se casado e se afastado dele.

Em *Árvores abatidas*, Joana empenhara-se em construir a carreira artística do marido como forma de não olhar para si e de não ter que enfrentar suas próprias frustrações. Todavia, com o fim do casamento, ela não conseguia se dedicar a novos projetos. Tanto seu Estúdio do movimento, quanto o relacionamento com John não despertavam o interesse de Joana, que se entregara ao alcoolismo. Sobre John, o namorado de Joana, o narrador comenta que, “na realidade ele se chamava *Friedrich*, o que a Joana detestava, e desde o começo *não o chamara de Friedrich mas de John*, e então ele fora *John* para todo mundo” (AA, p. 64, itálico do autor). Friedrich também vem do interior, mas é um sujeito comum, um agente comercial, portanto, não precisaria de um nome artístico. Na atitude de criar um nome para o namorado, pode-se notar que Joana realiza com Friedrich algo que fora feito com ela quando se mudou para Viena, ou seja, trocar o nome por outro que pareça mais agradável aos ouvidos da cidade grande.

Essas duas obras também dialogam no modo como é representada a cena da passagem ao ato dos personagens Wertheimer e Joana. Em *O naufrago*, após a morte de Glenn, Wertheimer escolhe se enforcar em frente à casa da irmã, o que confirma a impressão do narrador de que se tratara de um suicídio calculado. Em *Árvores abatidas*, o suicídio de Joana também se dá por enforcamento e possui elementos que indicariam sua preparação. Contrariando a opinião comum de que pudesse se matar no ateliê da Sebastianplatz, cenário de seu casamento com Fritz, Joana se enforca na casa dos pais, em Kilb: “A saudade da casa paterna a [Joana] levava a Kilb, ouvi dizer várias vezes, de Viena para Kilb, do *pântano da cidade grande* para o *idílio do campo*” (AA, p. 18, itálico do autor). Ao tecer essas comparações, o narrador evidencia que Joana nunca se sentira pertence a Viena, cidade que, como um pântano, devora aqueles que tentam se equilibrar sobre ela. Fracassando tanto em sua carreira artística quanto na vida pessoal, Joana retornara a suas origens, ao lar idílico, e comprovara a visão do narrador de que Viena é uma “devoradora de gente”. De Kilb, onde sonhava com a vida em Viena, Joana faz o caminho inverso, para se encontrar com a morte. Do mesmo modo que o texto de *O naufrago* preenche a lacuna deixada pelos manuscritos perdidos de Wertheimer e explora sua vida falhada, o texto de *Árvores abatidas* também serve para apresentar a existência falhada de Joana.

### CAPÍTULO III

#### A ESCRITA DA VIDA FALHADA. ANÁLISE DE *EXTINÇÃO – UMA DERROCADA*

“E quem dirá se nós mesmos seguimos o caminho correto? Nós mesmos não somos as pessoas mais felizes do mundo. E estivemos sempre em busca do ideal, sem encontrá-lo” (EXT, p. 45).

Neste terceiro capítulo, tratamos de *Extinção – Uma derrocada* (*Auslöschung – Ein Zerfall*), de 1986, último romance que Thomas Bernhard publicou em vida. Se em *O naufrago* e em *Árvores abatidas*, a falha de seus respectivos narradores está centrada no fracasso de suas aspirações artísticas, em *Extinção* a existência falhada do narrador encontra resquícios em sua própria arqueologia familiar. Nesse romance, o narrador não reforça uma imagem de artista, embora ele reflita sobre muitas questões de que se ocuparam os artistas na modernidade. O caráter problemático desse narrador se concentra em seu embate com a família, a primeira instituição burguesa com a qual o sujeito trava contato. Sendo assim, para tratarmos da noção de falha que atravessa esse narrador, além da categoria de indivíduo problemático conceituada por Lukács, a qual apresentamos em nossa introdução, trazemos aqui também a contribuição da crítica francesa Marthe Robert. Em *Romance das origens, origens do romance* (2007), Robert denomina de “romance familiar” as narrativas em que a problemática do indivíduo está vinculada à sua configuração familiar. Nota-se, nesse caso, um sujeito que remonta suas memórias, sobretudo as do tempo de infância, para justificar quem ele é no presente. Recorrendo ao seu passado em família, o indivíduo dá voz à criança que imagina ter sido um dia e apresenta uma série de acontecimentos que considera importantes para a compreensão de sua existência. Assim, essa criança imaginária conta ao seu sujeito adulto:

[...] *uma história que na realidade não é senão um arranjo tendencioso da sua, uma fábula biográfica concebida expressamente para explicar a inexplicável vergonha de ser malnascida, desfavorecida, mal-amada; e que lhe oferece também o recurso de se lamentar, se consolar e se vingar num mesmo movimento da imaginação em que não se sabe o que prevalece no final, a piedade ou a renegação* (ROBERT, 2007, p. 36).

Em *Extinção*, o narrador enfatiza seu passado ao lado da família para explicar quem ele se tornou no presente, criando, assim, um relato em que ele tenta se vingar de suas origens. Em seu romance familiar, o narrador enxerga-se como alguém que foi mal-entendido e que, por isso, não lhe restou outra alternativa senão se consolar no exílio, afastando-se de seu

núcleo familiar. Embora Robert (2007) empregue a expressão “romance familiar” para tratar de certo tipo de narrativas literárias, a autora destaca que tal expressão fora criada por Freud, em seu breve artigo “Romances familiares” (1909) (*Der Familienroman der Neurotiker*)<sup>29</sup>. Portanto, Freud conceitua o “romance familiar” a partir de sua escuta clínica, e Robert (2007) empresta essa categoria para analisar o texto literário. Segundo Freud, um dos movimentos mais necessários ao desenvolvimento do indivíduo é o momento em que ele se liberta da autoridade dos pais. Apesar de se presumir que, nessa liberação, “todos os que atingiram a normalidade lograram-na pelo menos em parte”, haveria, no entanto, “uma classe de neuróticos cuja condição é determinada visivelmente por terem falhado nessa tarefa” (FREUD, 1996, p. 219). A saída do complexo de Édipo pode se mostrar falha para aqueles indivíduos que apontam em sua trama familiar a origem das vicissitudes de sua própria vida. Assim, a posição assumida pelo indivíduo diante de alguns acontecimentos poderia revelar, por exemplo, fatos pregressos em que ele, enquanto criança, sentiu-se negligenciado pelos pais. Para Freud, o afastamento do indivíduo de seus pais é um estágio que “pode ser descrito como o ‘romance familiar do neurótico’, sendo raramente lembrado conscientemente, mas podendo quase sempre ser revelado pela psicanálise, já que uma atividade imaginativa estranhamente acentuada é uma das características essenciais dos neuróticos” (FREUD, 1996, p. 220). O romance familiar é então um expediente imaginário lançado pelo sujeito para enfrentar as crises que compõem o percurso da vida adulta. Assim, o indivíduo cria para si mesmo um enredo no qual os componentes de sua trama familiar atuam ainda diretamente sobre suas escolhas e seus comportamentos. Freud enfatiza que esse fenômeno é uma experiência normal na vida infantil, mas que pode se tornar patológico no adulto, caso este continue acreditando nele.

Décadas mais tarde, em *O mito individual do neurótico ou Poesia e verdade na neurose* (1953), Jacques Lacan retoma o conceito freudiano de romance familiar, passando agora a designá-lo de mito individual, pois reconhece a existência de uma estrutura subjetiva básica sustentada pelo sujeito para tentar explicar quem ele é e qual seu papel no mundo. O exemplo que Lacan vai utilizar para ilustrar o que apresenta como mito individual é o famoso

---

<sup>29</sup> Esse artigo foi publicado pela primeira vez no livro *O mito do nascimento do herói (Der Mythos der Geburt des Helden)*, de Otto Rank, em 1910. Nessa época, o artigo de Freud não possuía título, nem constava em uma seção separada no livro. Freud deu esse pequeno ensaio a seu discípulo, que vinha se especializando na análise das mitologias. Assim, Rank inseriu esse artigo ao longo de seu texto com palavras de agradecimento a Freud. Contudo, a descoberta do “romance familiar” deu-se bem antes disso, havendo ocorrências a ele em cartas trocadas entre Freud e seu amigo Wilhelm Fliess em 1897 e 1898 (Cf. ROBERT, 2007, p. 34 e FREUD, 1996, p. 217).

artigo de Freud “O homem dos ratos” (1909)<sup>30</sup>. Nesse texto, Freud analisa o caso de um homem que o procurou porque enfrentava um processo de angústia por não conseguir pagar uma dívida. Ouvindo as queixas de seu paciente, Freud percebe que, por trás do que era apresentado, havia uma espécie de reencenação de uma história que o próprio paciente menciona, em que seu pai falhara ao não honrar uma dívida. O esquema que o paciente cria para saldar sua própria dívida é tão fantasioso que o paralisa, motivando sua angústia. Ele entregaria o dinheiro a uma pessoa que passaria a outras até chegar ao real destinatário. Lacan (2008, p. 25) aponta então que “esse roteiro fantasístico apresenta-se como um pequeno drama, uma gesta, que é precisamente a manifestação do que chamo o mito individual do neurótico”. Assim, a angústia do “Homem dos Ratos” possui relações diretas com sua constelação familiar, pois, no mito que ele cria sobre si mesmo, ele tenta agir de um modo que suas escolhas não prejudiquem as pessoas que ele ama, como por exemplo, seu pai, mesmo que este já estivesse morto quando o jovem procurou a ajuda de Freud.

Lacan adota a noção de mito individual do antropólogo Claude Lévi-Strauss que, em “A eficácia simbólica” (1996, p. 224), afirma que “todo mito é uma procura do tempo perdido. Esta forma moderna da técnica xamanística, que é a psicanálise, tira, pois, seus caracteres particulares do fato de que, na civilização mecânica, não há mais lugar para o tempo mítico, senão no próprio homem”. De acordo com Lévi-Strauss, o surgimento da psicanálise reflete o próprio processo de individualização do ser humano, que foi se afastando de uma ideia de coletividade para se concentrar na esfera individual, processo pelo qual o mito também passou. Sendo assim, cada indivíduo recorre a sua história particular, sobretudo ao tempo perdido da infância, para buscar explicações para suas dúvidas e seus sofrimentos, e não mais a uma coletividade como faziam as sociedades primitivas. Dessa maneira, cada sujeito reúne elementos de seu próprio passado para construir seu mito individual. Uma vez que o mito individual diz respeito à singularidade de cada sujeito, somente este pode falar sobre seu mito, tramado para tentar compreender a realidade caótica à sua volta.

Esse pequeno preâmbulo é crucial para a análise que empreendemos sobre o narrador de *Extinção*, pois seu relato é assumidamente uma forma de ele abordar seu complexo em relação à família e evidenciar seu mito individual criado para se distinguir de seu núcleo. Sua

---

<sup>30</sup> Lacan compara esse caso com um episódio da autobiografia de Goethe, *Poesia e verdade*, daí o título de seu texto *O mito individual do neurótico ou Poesia e verdade na neurose*. Nesse episódio, Goethe recorda-se que, quando jovem, sua amada Lucinda o amaldiçoara ao vê-lo beijar sua irmã. Para escapar dessa maldição, Goethe vai utilizar alguns disfarces para se aproximar de sua nova pretendente, Frederica de Brion. Primeiro, ele aparece para ela disfarçado de estudante de teologia e depois, de empregado de hospedaria. Lacan conclui que os disfarces utilizados por Goethe não serviram para quebrar a maldição, mas contribuíram para aumentar sua inibição, causando o distanciamento de seu objeto de desejo, do mesmo modo como ocorre no caso do “homem dos ratos”.



escrita surge após a morte de seus pais e a sua assunção ao posto de herdeiro, posição que lhe traz pensamentos dúbios sobre o que fazer com um espaço que o oprimiu. A escolha pelo exílio mostra-se frustrada, uma vez que o narrador não conseguiu se desvencilhar de seus traumas familiares. A noção de falha desse indivíduo reside, sobretudo, em sua inaptidão por não conseguir se recriar, uma vez que ele ainda se encontra emaranhado em sua trama familiar. Dessa maneira, ele cria um projeto de escrita cujo objetivo é trabalhar suas memórias. Logo, sua escrita não trata somente do que ele considera maligno em suas origens, mas ela é também um modo de ele estetizar a falha de suas próprias experiências. Como nas outras narrativas que analisamos, aqui também o protagonista não deseja publicar um livro de memórias ou uma autobiografia, mas apenas tornar a escrita um veículo de elucubração e acerto de contas com seu próprio passado.

### **Ponto de vista e estrutura do texto**

O fio narrativo de *Extinção* é bastante simples e linear, apesar de sustentar uma gama complexa de situações e lembranças. O romance possui dois capítulos denominados “O telegrama” e o “O testamento”, cada um deles composto por um único parágrafo. Os fatos apresentados na narrativa principal transcorrem cronologicamente em dois dias. O livro começa com o narrador chegando ao seu apartamento em Roma, onde lê um telegrama enviado por suas irmãs comunicando a morte de seus pais e do irmão mais velho. O narrador parte então para Wolfsegg, na Áustria, onde vai participar das cerimônias fúnebres e assumir o posto de herdeiro universal dos bens da família. No primeiro capítulo, a notícia das mortes favorece a instauração do monólogo interior, em que o narrador, valendo-se das fotografias dos familiares, vai apresentar suas origens. O segundo capítulo apresenta outro andamento. Ele é mais dinâmico e investe em uma sensação de presentificação, pois o leitor parece acompanhar a chegada do narrador em Wolfsegg, suas conversas com outros personagens e o velório e enterro de seus familiares. Assim, o leitor tem a impressão de que esses fatos estão sendo transmitidos à medida que eles estão ocorrendo. No entanto, a leitura é orientada por duas inserções anônimas que aparecem no início e no final do texto, mais especificamente no primeiro e último períodos. Transcrevemos abaixo esses dois respectivos momentos:

Depois da conversa com meu aluno Gambetti, com quem no dia 29 me encontrei no Pincio para combinar as datas das aulas de maio, **escreve Franz-Josef Murau**, e impressionado mais uma vez, após meu retorno de Wolfsegg, por sua inteligência superior, sentia-me de tal modo revigorado e entusiasmado, de humor cada vez melhor só de pensar em estar morando há tempos em Roma, e não mais na Áustria, que em vez de voltar a pé à Piazza

Minerva pela Via Condotti, como costume fazer, cruzei a Flaminia e a Piazza del Popolo percorrendo toda a extensão do Corso até chegar a meu apartamento, onde por volta das duas da tarde recebi o telegrama que me participava a morte de meus pais e de meu irmão Johannes. *Pais e Johannes mortos em acidente. Caecilia, Amalia* (EXT, p. 7, itálico do autor, negrito nosso);

Já dois dias depois do enterro tive essa conversa com Eisenberg, meu irmão espiritual, e Eisenberg, em nome da Comunidade Israelita, aceitou minha doação. **De Roma, onde agora estou de volta e onde escrevi essa Extinção**, e onde permanecerei, **escreve Murau (nascido em 1934 em Wolfsegg, morto em 1983 em Roma)**, agradeço-lhe por aceitar (EXT, p. 476, negrito nosso).

Essas duas inserções anônimas indicam que o autor do relato se chama Franz-Josef Murau e que este já está morto. Sem essa informação, o narrador ficaria no anonimato, uma vez que seu nome não aparece ao longo do texto, o que igualaria essa narrativa à situação apresentada nos dois outros romances analisados anteriormente. Além disso, essas inserções comprovam também o caráter escritural do relato, ou seja, o que vinha sendo transmitido já tivera um desfecho e o narrador escrevera seu texto depois de retornar a Roma. Logo, o relato não era simultâneo ao transcorrer dos fatos, como o leitor é levado a crer ao acompanhar o narrador de Roma a Wolfsegg. Desse modo, em *Extinção*, o tempo da narração e o tempo da narrativa não se misturam. Enquanto nos romances analisados nos Capítulos I e II seus respectivos narradores controlavam o relato a partir do tempo da narração, simulando que o tempo da narrativa ainda estava em aberto, em *Extinção* tal expediente não se efetiva da mesma maneira. Isso se deve ao fato de, no início do relato, aparecer a estrutura “escreve Franz-Josef Murau”, indicando que se trata de um texto que já foi escrito. No entanto, como essa marca é discreta, ela não chama tanto a atenção do leitor, o qual a ignora e compactua com a ideia de que a transmissão dos eventos é realizada à medida que o narrador os relata.

Entretanto, quando essa marca retorna no final do livro, ela traz novas informações: “De Roma, [...] **onde escrevi essa Extinção**, [...] **escreve Murau** (nascido em 1934 em Wolfsegg, **morto em 1983** em Roma)” (EXT, p. 476, negrito nosso). A informação “onde escrevi essa *Extinção*” revela que o relato era, na verdade, a concretização do projeto escritural que o narrador vinha apresentando ao longo do relato, ou seja, a escrita que ele mencionava escrever futuramente já estava sendo realizada. Como veremos mais adiante, o narrador diz que vai escrever um texto chamado *Extinção* em que ele vai apagar via memória e escrita tudo o que se refere a Wolfsegg, incluindo ele próprio. Assim, após apresentar inúmeras extinções ao longo do texto, culminando com a doação de Wolfsegg, o narrador apresenta a sua própria extinção. E, novamente, a estrutura “escreve Murau” surge ao final do

romance, confirmando mais uma vez o aspecto escritural do texto, mas também apresentando a última extinção que precisava ser concretizada dentro do projeto escritural, ou seja, a do próprio criador do texto.

A inserção de uma voz anônima em terceira pessoa dentro de um relato em primeira pessoa é um fato que merece ser mais aprofundado. Para Eva Marquardt (*apud* FLORY, 2006, p. 173), tal expediente teria a função de referenciar que o discurso apresentado ao longo do texto é de autoria de Franz-Josef Murau. Assim, Marquardt enxerga a voz em terceira pessoa como sendo a moldura do texto, pois, para ela, o romance é constituído por uma narrativa primária, composta por uma voz em terceira pessoa, e uma narrativa secundária, regida pela voz do narrador em primeira pessoa. Contudo, essa voz anônima não pode ser encarada meramente como a moldura do texto, pois, como se pode observar nos trechos acima, ela aparece depois de iniciado o relato do narrador. Do mesmo modo, ela retorna, ao final, mas antes de o narrador ter concluído seu texto. Portanto, essa voz anônima é parte integrante do texto de Murau. Assim, arrastando-se ao longo do romance, essa voz abre o texto, permanece reverberando ao longo dele e retorna para encerrá-lo. Caso se tratasse de uma moldura, essas vozes se encontrariam separadas do corpo do texto, ajustadas como marcas pré-textual e pós-textual.

Refletindo ainda sobre a autoria dessa voz anônima, Marquardt (*apud* FLORY, 2006, p. 174) levanta algumas hipóteses sobre quem poderia ter informado a morte de Murau. Para ela, essa informação poderia ter sido incluída por algum de seus amigos, como a poetisa Maria ou o próprio Eisenberg, personagem para quem o narrador doa sua herança. Ou ainda, essa voz poderia ser de seu aluno Gambetti, personagem a quem o narrador mais se refere dentro do texto, e com quem ele menciona ter convivido diariamente nos últimos anos. Além disso, como sua extinção está prevista em seu projeto de escrita, o próprio narrador poderia ter se suicidado após apresentar o fim de Wolfsegg, fato também bastante plausível dentro da obra de Bernhard. No entanto, tudo isso são apenas meras especulações para se tentar compreender o desfecho do narrador, uma tentativa que se revela insignificante, pois desconsidera o próprio teor da narrativa, que investe na ideia de apagamento. No título original, *Auslöschung* é uma palavra que deriva do verbo *auslöschen* e comporta o sentido de extinção, mas também de apagamento. Assim, nossa compreensão vai mais ao encontro do que é apresentado por Flory, que considera um equívoco:

[...] tentar atribuir aquela voz a um personagem específico, num romance que procura, antes de tudo, extinguir estas vozes, e não afirmá-las. É mais plausível entender esta instância como parte indissociável da constituição

íntima do próprio narrador Murau, que se vê de fora e estrutura o romance com mestria, num jogo incessante que depende do ponto de vista externo e interno [...] (FLORY, 2006, p. 174).

É, portanto, a própria constituição do narrador que permite entender essa voz anônima como sendo mais um de seus artificios. Em seu texto, o narrador cria duas personalidades distintas. A imagem do indivíduo confrontador que impera no primeiro capítulo é desbancada por uma outra, pois, quando chega em Wolfsegg, o narrador se mostra o oposto, sempre distante e evitando confrontar os personagens. Logo, o narrador também escolhe se esconder atrás dessa voz anônima para não se comprometer com o que ele mesmo escreveu. É Murau em primeira pessoa quem apresenta seu projeto de escrita e, ao final, leva o leitor a crer que o texto lido já era “essa *Extinção*” programada para ainda ser escrita. Contudo, é também Murau em terceira pessoa quem se olha de fora e organiza os acontecimentos recentes, relacionando-os com suas memórias. O recurso à voz externa é também uma solução para se representar a morte de um narrador em primeira pessoa, possibilitando a Murau cumprir seus objetivos escriturais. Entretanto, o comunicado de que Murau está morto desestabiliza o pacto que o leitor havia firmado, pois, se considerarmos essa voz anônima como um artifício do próprio Murau para apresentar sua morte, esse fato causa estranhamento, uma vez que ele permite um morto falar. Independentemente de especulações desse tipo, o objetivo do relato é antes de tudo apresentar o processo de composição do narrador. Assim, o relato concentra-se no modo como o narrador vai elaborando sua escrita, apresentando as memórias que um dia irão integrar seu texto, sendo que este procedimento já está sendo realizado. Essa atitude presentifica o passado e possibilita ao narrador estetizar suas falhas.

Apesar de seu caráter escritural, o relato apresenta pequenas correções deixadas pelo narrador, as quais apontam para o tempo da escrita do texto. Isso pode ser percebido na passagem abaixo, quando o narrador ainda se encontra em Roma, analisando as fotos da família:

[...] ambas as fotos me pareciam como que tremendamente características das pessoas retratadas, tanto dos meus pais quanto de meu irmão. Estes **são eles**, disse comigo, como realmente são, estes **eram eles**, como realmente eram. [...] Aqui não tenho pais idealizados, disse comigo, aqui tenho meus pais como **eles são**, como **eles eram**, **corrigi-me** (EXT, p. 21-22, negrito nosso).

Talvez porque ainda estivesse muito abalado com a notícia das mortes, o narrador tenha se confundido ao se referir aos familiares no presente, fato que soaria normal, caso o relato estivesse sendo transmitido simultaneamente. Contudo, o narrador não só altera “eles

são” para “eles eram”, como acrescenta a estrutura “corrigi-me”, que obviamente também poderia ser plausível em uma fala em tempo real, dado o caráter recente dessas mortes. O mesmo recurso aparece também no segundo capítulo, quando Murau, ao abrir o guarda-roupas do pai, aponta que: “como **meu pai** é muito mais baixo que eu, *era, corrigi-me*, não posso usar esses ternos” (EXT, p. 368, itálico do autor, negrito nosso). Nesse momento, o narrador já está mais habituado com o fato das mortes, uma vez que ele vira toda a preparação para o funeral. Entretanto, novamente ele aparece corrigindo a si mesmo ao falar do pai como se este ainda estivesse vivo. Uma vez que o texto foi escrito em Roma, após o enterro, o narrador poderia ter escolhido a grafia no passado, em vez de deixar essas rasuras no texto. No entanto, esses dois exemplos que apresentamos refletem a ironia do próprio narrador que prefere deixar essas marcas como pistas para que o leitor possa duvidar do teor de presentificação do relato. Ademais, essas rasuras evidenciam também a falha da concepção escritural do narrador, que tenta apagar da memória os familiares, mas é traído por sua própria escrita ao registrar o que primeiro veio à sua mente. Assim, ao deixar registradas suas correções, o narrador revela que, ao menos no plano escritural, tudo o que diz respeito a suas origens pertence agora somente ao passado.

Existem ainda no texto algumas antecipações responsáveis por confirmar o aspecto ulterior do relato, evidenciando que o narrador possui amplo conhecimento acerca da história que está contando, diferentemente da situação narrativa que ele deseja imprimir, ou seja, de que desconhece o desdobramento dos fatos. Como mostramos acima, no trecho referente ao primeiro período do texto, o telegrama que o narrador recebe diz apenas que seus pais e seu irmão morreram, sem apresentar a causa. Entretanto, poucas páginas adiante, o narrador menciona que “a morte deles, só pode ter sido um acidente de automóvel, disse comigo” (EXT, p. 12). Mesmo que esse pensamento tenha ocorrido quando o narrador tentava assimilar a ideia das mortes, ele já antecipa a real causa delas, mas não desenvolve essa suposição. Somente em Wolfsegg é que o narrador vai de fato descobrir que os familiares morreram em um acidente de carro. Quando vai ao velório, Murau também fica surpreso com o fato de apenas o caixão de sua mãe estar lacrado, o que o leva a dizer: “o corpo de minha mãe estava num estado que tornava impossível ser velado aberto. Mais tarde me disseram que minha mãe, como eu supunha, ficara de tal forma mutilada no acidente” (EXT, p. 291). Apesar de antecipar a razão de o caixão se encontrar fechado, Murau destaca que, nesse momento, ainda desconhecia os pormenores do acidente. O narrador vem a saber alguns detalhes por meio dos jornais que estampavam fotos impressionantes do acidente – uma delas, inclusive, mostrava sua mãe com a cabeça separada do corpo. Mais adiante, quando as irmãs

o informam sobre o acidente, Murau as ouve sem dizer que já tinha tomado conhecimento de tudo pelos jornais.

Como último exemplo de antecipação dos fatos, podemos citar o momento em que Murau, ao discorrer sobre a vestimenta das pessoas no velório, menciona o arcebispo italiano Spadolini, que ainda não havia chegado: “Justo Spadolini não apareceu de preto, ele vestia um casaco cinza-esverdeado, chamado de meia-estação [...]. Mas de Spadolini volto a falar mais tarde” (EXT, p. 361). Murau recua ao começar a descrever a roupa de Spadolini, pois percebe que ele ainda não estava na cena, o que desestabilizaria a ideia de transmissão simultânea que o narrador deseja manter no relato. De qualquer forma, o narrador segue falando sobre esse personagem, causando expectativas quanto a sua chegada: “Spadolini ainda não chegou” (EXT, p. 373). Semelhante ao narrador de *Árvores abatidas*, que aguarda a chegada do ator do Burg e dorme quando isso ocorre, o narrador de *Extinção* também não nota a chegada do arcebispo, comunicando apenas que “Spadolini já estava com minhas irmãs” (EXT, p. 402), sem precisar há quanto tempo ele já se encontrava no local. Nesses dois romances, a chegada de personagens tão aguardados é um fato risível, uma vez que os narradores mostram que a expectativa criada não condiz com a recepção, pois eles sequer percebem a entrada deles. No caso de *Extinção*, a menção à cor da roupa de Spadolini comprova mais uma vez que a narração não é simultânea ao desenrolar dos fatos, pois não teria como o narrador saber o que o arcebispo vestiria, nem se ele participaria do velório.

Mesmo antecipando alguns detalhes, o que não deve ser encarado como um mero descuido, Murau prefere retardá-los, para que a cronologia de sua história se ajuste a seu projeto de escrita, pois não é somente a extinção de seus pais e de Wolfsegg que estão previstas nesse projeto, mas também todas as memórias dolorosas do narrador. Assim, as antecipações lançam um detalhe que, ao ser adiado no momento, favorece o afloramento das lembranças do narrador. Com isso, o projeto de extinção vai sendo cumprido meticulosamente, em uma simulação que leva o leitor a perceber o que, de fato, era o relato somente ao final do romance.

Outra característica importante na estrutura desse romance é o fato de Murau possuir um interlocutor, função desempenhada por seu aluno Gambetti. Esse personagem é mencionado praticamente em todas as páginas. Quase todo o relato é composto por conversas que Murau teve com Gambetti em um tempo indeterminado. Contudo, o narrador nunca registra a fala de seu aluno, marcando, em poucos momentos, apenas sua risada diante de alguns de seus comentários. Gambetti é, portanto, um narratário, cuja presença se constitui na ausência, uma vez que ele não faz parte da ação principal, o que, inclusive, pode levar o leitor

a suspeitar de sua existência, pensando que se trata de um artifício estilístico do próprio narrador. Assim, a presença de Gambetti é meramente virtual e se resume a recursos linguísticos, como “disse a Gambetti” e “disse a ele”, utilizados à exaustão pelo narrador. Sobre essas marcas textuais, o crítico Jonathan Long, em *The novels of Thomas Bernhard* (2001), afirma que:

Elas estão localizadas em um período intermediário entre o nível temporal principal e o passado mais distante da infância e início da maioridade de Murau, e elas atuam dentro da economia narrativa para indicar que a narrativa completa, *Extinção*, é o resultado de numerosas ações narrativas fragmentadas e temporárias que não podem ser – ou ao menos não *estão* – incorporadas dentro de uma macronarrativa predominante (KORTE; GÖBLING; FINNERN *apud* LONG, 2001, p. 174, tradução nossa)<sup>31</sup>.

Desse modo, Gambetti é o personagem para quem o narrador contou sobre seu passado, inclusive sobre sua ideia de escrever o projeto *Extinção*. As conversas entre ele e Murau não possuem um tempo determinado na estrutura do relato. Elas podem ter ocorrido tanto antes do retorno do narrador a Wolfsegg para o participar do funeral, que é a narrativa principal, quanto depois desse retorno, uma vez que a narrativa principal é escrita após seu desfecho. De qualquer forma, Murau recorre a esse narratário para simular que seu texto também é fruto das inúmeras conversas que eles tiveram, ou melhor, dos desabafos do narrador com seu aluno. Por outro lado, comparando com as outras narrativas que analisamos, como em *Extinção* o espaço do exílio é mais abordado, é plausível que o narrador mencione pessoas com quem ele se relaciona ali. Diferentemente do que ocorre nos romances *O naufrago* e *Árvores abatidas*, cujas situações narrativas apenas informam o paradeiro de seus narradores, a recordar, Espanha e Londres, a situação narrativa de *Extinção* concentra-se nas comparações que o narrador traça entre Roma e Wolfsegg. Mesmo que, nessas três narrativas, o exílio possa ser entendido como uma alternativa encontrada pelo narrador para lidar com o fracasso vivido na Áustria, no caso de *Extinção*, essa sensação é atenuada pela amizade que o narrador demonstra cultivar com Gambetti. Assim, no exílio, Murau parece ter encontrado em Gambetti alguém com uma personalidade parecida com a sua, o que justificaria o narrador incluí-lo em seu texto.

---

<sup>31</sup> “They are located at an intermediate stage between the primary time level and the more distant past of Murau’s childhood and early adulthood, and they function within the narrative economy to show that the completed narrative, *Auslöschung*, is the result of numerous fragmentary and provisional narrative acts that cannot be – or at least are not – integrated into an overarching macronarrative” (KORTE; GÖBLING; FINNERN *apud* LONG, 2001, p. 174).

## **O romance familiar de Murau**

Grande parte do que Murau relata a respeito de sua família é fruto de sua própria experiência, a partir do que ele vivenciou ao lado dela e do que ele compreendeu dessa relação. Portanto, seu discurso carrega a marca do filho ressentido que olha para os pais e avalia a educação que recebeu deles. No caso de Murau, essa avaliação é sempre depreciativa, pois ele aponta somente os erros, lamentando o lugar que ele sente ocupar em seu romance familiar. Contudo, uma parte significativa do que Murau sabe sobre sua família, ele tomou conhecimento por meio de seu tio Georg, único familiar de quem o narrador gosta de fato e faz questão de marcar isso em seu texto. O tio Georg é o personagem que colocou o jovem Murau a par dos bastidores da família, do modo como as relações foram sendo criadas e sustentadas. Devido ao amor que sente pelo tio, Murau sempre aderiu facilmente ao que ele lhe contava, sobretudo, porque a visão de Georg ia ao encontro das opiniões que o próprio narrador possuía sobre a família. Assim, a natureza problemática de Murau é respaldada pela única voz em quem ele confiava em seu núcleo familiar, o que reflete, inclusive, no fato de o tio ser nomeado e enaltecido no texto, ao passo que seus pais sequer têm os nomes mencionados, sendo designados simplesmente como mãe e pai, e recebendo as mais duras críticas do narrador.

Dessa forma, Murau visa construir a imagem de si mesmo como um filho que sempre foi contestador, enfatizando ter herdado essa característica de seu tio Georg. Em primeiro plano, o texto de Murau revela a problemática que ele enxerga na família e a posição contestadora que ele assumiu para poder se autoafirmar dentro dela. Em segundo plano, o caráter problemático de Murau emerge de seu próprio discurso, nos comentários que ele faz sobre a família, pois, ao criticá-la, o narrador apresenta a ambivalência de afetos que compõem sua personalidade, revelando-se, assim, um indivíduo que, apesar de lamentar ter nascido onde nasceu, também é grato a esse ambiente por lhe ter possibilitado se tornar a pessoa que é.

Como desde a infância Murau sempre teve problemas de relacionamento com a mãe e o tio Georg também não simpatizava com a cunhada, essas duas visões se unem prontamente, contribuindo para que a personagem da mãe seja a mais atacada pelos comentários ácidos do narrador. O tio Georg é o responsável por transmitir a Murau informações sobre sua própria genealogia, ao lhe contar a história pregressa de seus pais: “Meu irmão, seu pai, disse uma vez, é um caráter fraco. Um homem de fato amável, mas insuportável. E sua mãe, minha cunhada, é uma pessoa ambiciosa, que se casou com seu pai só por interesse. Afinal ela veio



do nada. [...] Sua mãe o tem completamente nas mãos” (EXT, p. 37-38). Esse comentário do tio Georg resume a própria personalidade do narrador que parece ter herdado o caráter fraco de seu pai. Isso pode ser observado tanto no fato de Murau ter deixado Wolfsegg para fugir dos domínios de uma mãe que ele considerava extremamente castradora, quanto em seu próprio comportamento misantropo.

Outro aspecto que também ressalta sua fraqueza pode ser notado no modo como ele fala de sua saúde: “minha atrofia física, [...] minhas próprias doenças incuráveis, como todos eles [os médicos] diziam, minhas próprias doenças fatais” (EXT, p. 151). Essa sensação de possuir doenças fatais reforça a indisposição de Murau para o mundo prático, fato que ele resolve se exilando na Itália. Apesar disso, o narrador menciona que os médicos já descobriram a origem de sua saúde debilitada: “Meu clínico em Roma me incutiu, de fato, um temor incurável, pensei, me convenceu de que teria pela frente uma vida curta [...]” (EXT, p. 454). Em alguns momentos, o narrador afirma que tem pouco tempo de vida e que, por isso, deve iniciar logo seu projeto de escrita, o qual ganha urgência com a morte de seus pais e de seu irmão e também com sua ascensão a herdeiro. Pode-se dizer que o momento em que o narrador se mostra mais parecido com a mãe é ao final do romance, quando, movido por uma ambição prática, ele resolve doar sua herança, concluindo, assim, o legado de Wolfsegg.

O narrador endossa a visão do tio Georg de que sua mãe, por ser menos abastada, casara-se com seu pai apenas por interesse. No entanto, Murau revela também que a intenção de seu pai era, antes de tudo, ter um herdeiro, uma vez que, como um bom administrador, ele desejava um filho que o assumisse nos negócios da família: “Homens como meu pai não querem um filho, querem um herdeiro, [...] eles precipitam o casamento com uma mulher que só conheceram faz pouco tempo e sobre a qual não sabem quase nada. [...] estando ali o herdeiro, a mulher não lhe interessa mais” (EXT, p. 215-216). Mesmo nunca desejando ter filhos, a esposa cedeu ao marido apenas para lhe satisfazer o desejo por um herdeiro. Assim, Johannes, o primogênito, foi sempre tratado como “o nosso herdeiro” de Wolfsegg. Murau é, portanto, o segundo filho e sabe que sua mãe desejou abortá-lo, sendo então desencorajada pelo médico. O narrador lembra-se, inclusive, que, na infância, a mãe o “[...] apresentou sempre como indesejado, [...] muitas vezes me definiu também como *a criança mais supérflua que se pode imaginar*” (EXT, p. 213, itálico do autor). O fato de a mãe dizer que Murau não fora uma criança desejada contribuiu para que ele se tornasse um filho contestador, imagem que ele exacerba em seu relato, a fim de superar essa memória de que foi uma criança supérflua.

A visão que Murau criou de sua mãe é que ela nunca se enquadrou no protótipo da mãe amorosa e dedicada aos filhos, tendo se empenhado nesse papel apenas com o primogênito, pois “também com minhas irmãs, que vieram depois de mim, ela não foi feliz, se é que essa mãe feliz sequer exista” (EXT, p. 212). Assim, apesar de reconhecer que o casamento de seus pais não foi o desdobramento de um enredo amoroso, mas apenas um meio para seu pai conseguir um herdeiro, e que a maternidade de sua mãe foi compulsória, o narrador não se revolta tanto contra a figura paterna quanto se revolta contra a materna. Desse modo, o texto do narrador é sua reivindicação por uma atenção que ele sente que nunca teve da mãe. Mesmo enxergando-a como uma vítima do sistema patriarcal, Murau permanece ferrenho na sua posição de filho idealmente abortado, rejeitado e segundo herdeiro, responsabilizando unicamente sua mãe por todas essas denominações que sempre o angustiaram.

Os pais designaram Murau como segundo herdeiro, lugar que, de acordo com o narrador, ele nunca teve interesse em ocupar, pois sempre foi mais ligado às questões intelectuais que ao mundo administrativo. Essa dicotomia entre mundo das ideias e mundo prático é reforçada pelo narrador para diferenciá-lo de seu irmão Johannes: “Enquanto eu, seguindo o exemplo de nosso tio Georg, passava a maior parte do tempo em nossas bibliotecas, ele [Johannes] era encontrado a maior parte do tempo nos estábulos” (EXT, p. 63). Percebe-se aqui a inclinação do narrador para o universo da leitura, portanto, ao mundo contemplativo, em contraposição a Johannes que, desde cedo, procurava se inteirar dos assuntos práticos da propriedade. Outra comparação de que o narrador também se vale para marcar as diferenças entre ele e o irmão remonta ao universo infantil, a uma espécie de projeção imaginária que a criança utiliza para construir uma imagem de si mesma a partir de seus genitores: “em tudo ele [Johannes] era, de fato, mais semelhante a nosso pai que a nossa mãe, enquanto eu, desde o princípio, fui mais parecido com nossa mãe, ao menos no tocante à rapidez, à inquietação, no tocante à curiosidade e à perspicácia” (EXT, p. 68). Embora o narrador faça questão de se filiar como herdeiro intelectual do tio Georg, nesse último trecho, Murau reivindica semelhanças com a mãe. Essas características que o narrador ressalta na figura materna são as mesmas que ele aponta como os traços malignos da personalidade dela. Entretanto, ao dizer que sempre foi mais parecido com a mãe, essas características tornam-se agora virtudes para o narrador. Desse modo, a inquietação surge como um bem herdado, cujo valor se encontra no próprio caráter contestador de Murau, evidenciando a rivalidade que ele cultivava com a mãe por ela ser a personagem que comandava a casa, tomando a frente de um marido ausente e passivo. Quanto à perspicácia que também herdara de sua mãe, essa

característica certamente é a que mais se sobressalta na constituição do narrador, uma vez que seu relato é a visão de um sujeito que revela suas percepções sobre sua configuração familiar. Contudo, o narrador também emprega seu caráter perspicaz para responsabilizar sua trama familiar pelas falhas de sua própria existência, a fim de causar no leitor a impressão de que ele jamais conseguiu se livrar de suas memórias familiares, pois estas resultaram em traumas que o impossibilitaram de ter uma vida mais equilibrada.

Em uma de suas divagações, o narrador confessa um desejo mórbido de vir a ocupar a posição de herdeiro, destoando, assim, da maioria de suas falas desdenhosas sobre essa questão: “Toda minha vida tive a sensação de que eu só existisse para que um belo dia eles pudessem [...] recorrer a mim. E não se enganaram, como demonstra a tragédia [...]. Mas eles foram mortos [...] junto com seu primogênito, sem entrar no gozo do segundo herdeiro” (EXT, p. 372). Nessa passagem, pode-se perceber a existência duplamente falhada de Murau. Primeiro, porque ele assumiria a administração de Wolfsegg, caso o irmão faltasse. Além disso, ele considerava essa possibilidade em um cenário em que os pais estivessem vivos e o requisitassem, rendendo-se, assim, ao indesejado segundo herdeiro. Embora a situação tenha se mostrado diferente do que imaginava, o narrador assume compulsoriamente a posição de herdeiro: “na palavra *segundo herdeiro* farejei minha chance. Mas como aproveitá-la? pensei” (EXT, p. 372, *italico do autor*). Esse questionamento pode ser entendido como a segunda falha existencial de Murau no que se refere a Wolfsegg, uma vez que, ao assumir o posto de herdeiro, ele não pode exercê-lo para seus pais, pois estes estão mortos. Portanto, o narrador não pode provar para eles que o segundo herdeiro era tão apto quanto ou mais apto que o primogênito para desempenhar essa função. Porém, resta a dúvida sobre o modo como Murau conduziria a administração de Wolfsegg: se ele, de fato, seguiria o caminho do pai ou se manteria sua postura confrontadora. Como a situação não ocorreu de acordo com o que o narrador imaginava, ele doou sua herança para se livrar das tarefas administrativas, recusando, mais uma vez, assumir compromissos com o mundo prático. Além disso, a decisão de doar Wolfsegg também é uma forma de o narrador expurgar o mal que esse lugar carregava e que ainda evocava.

No romance, a família Murau era tradicional na região de Wolfsegg, destacando-se nos setores da agricultura e da mineração. O narrador resume esse lugar como um reduto católico e nacional-socialista e aponta, inclusive, que sua família apoiara o nazismo, cujas ideias foram introduzidas ali pelo grupo dos caçadores e por sua mãe. Segundo Murau, foi sua mãe quem convenceu seu pai a aderir ao nacional-socialismo, visando as vantagens econômicas que esse regime poderia lhes proporcionar, atitude que vem confirmar a visão do

tio Georg de que a mãe de Murau era uma pessoa ambiciosa. Em seu relato, o narrador atribui à mãe a responsabilidade pelo mal que se instalara em Wolfsegg com a adesão da família ao nazismo: “minha mãe [...] foi uma nacional-socialista histérica durante todo o domínio nazista, [...] uma *Mulher Alemã*, como ela própria se definiu” (EXT, p. 143). Com o fim da guerra, a família saiu completamente ilesa da situação e se colocou ao lado dos norte-americanos, o que, para o narrador, revela que “eles [a família] sempre se ajustaram à situação política do momento, e todos os meios lhes convinham para auferir vantagens, fosse qual fosse o regime” (EXT, p. 144-145). A convivência de sua família com o nazismo é um dos fatos que mais atordoa o narrador, sendo um dos principais motivos que o levou a doar sua herança para a Comunidade Israelita de Viena, uma tentativa de expiar a culpa dos pais. Contudo, Murau enfatiza que, “embora a era nacional-socialista havia muito tivesse acabado, fui educado segundo os preceitos nacional-socialistas, e católicos também, portanto com um método austríaco híbrido e autoritário que teve efeitos cruéis e pavorosos sobre o adolescente” (EXT, p. 214). Assim, o percurso do jovem Murau foi marcado por uma educação que conservava ainda os resquícios da ideologia nacional-socialista tanto na escola quanto em sua casa.

O modo que Murau encontrava para compensar essa atmosfera autoritária era se refugiar nas cinco bibliotecas que havia na propriedade, as quais foram idealizadas por seu tataravô, um indivíduo definido por tio Georg como “*um doido pelas coisas do espírito*”, que decidiu “instalar bibliotecas em nossos prédios, e com pleno conhecimento da literatura, em vez de construir salões por toda parte, que só serviam para espalhar o tédio e a estupidez” (EXT, p. 43). Esse antepassado remete à época em que a Áustria, sobretudo a Viena do século XIX, figurava como centro cultural da Europa. No relato, esse período contrapõe-se à mentalidade nacional-socialista dos pais do narrador, os quais “mantinham [as bibliotecas] sempre reluzentes, para poder mostrá-las a suas visitas” (EXT, p. 18). Essas bibliotecas serviam apenas para que a família as exibisse como mera herança cultural, sem que esse espaço cumprisse sua função original. Como mencionamos no Capítulo I, esse artifício também aparece em *O naufrago*, cujo narrador informa que, em sua família, “ninguém era musical, eram todos antiarte” (NAU, p. 20), apesar de possuírem um “centro artístico”, um canto da casa onde ostentavam um piano. Em *Extinção*, o narrador diz: “meu pai não lia livros, minha mãe limitava-se a folhear de vez em quando livros de ciência natural, para deleitar-se com as gravuras de cores magníficas que ornaram esses livros. Minhas irmãs nunca punham os pés nas bibliotecas” (EXT, p. 19). Tanto em *O naufrago* quanto em *Extinção*, a cultura e o conhecimento resumem-se a meros objetos e espaços, os quais são exibidos por

uma burguesia que deseja passar uma imagem de ilustrada. No romance *Extinção*, as bibliotecas viviam fechadas e ninguém as frequentava, exceto o tio Georg e o próprio narrador.

As bibliotecas eram também temas constantes das discussões entre o narrador e sua mãe, a qual o proibia de frequentá-las, pois ela preferia que Murau passasse o tempo no pavilhão dos caçadores, como fazia seu irmão Johannes. No contexto de Wolfsegg, o grupo dos caçadores representa uma ideia de virilidade, com a qual os pais desejavam que os garotos Johannes e Murau tivessem mais contato, a fim de se familiarizarem com as questões administrativas da propriedade. Entretanto, Murau detestava os caçadores, pois eles “tinham uma diversão sórdida e infame que consistia em contar incessantemente piadas sem graça e de todo vulgares” (EXT, p. 191), e, a essa altura, o narrador já estava seduzido pelo universo da leitura, preferindo se dedicar à literatura. Sua mãe, no entanto, dizia que Murau ia à biblioteca somente para cultivar “*pensamentos aberrantes*”, expressão que o garoto não compreendia e que sua mãe não lhe explicava o que queria dizer com isso. Uma vez que a mãe era simpatizante da ideologia nazista, pode-se interpretar sua frase “*pensamentos aberrantes*” em sintonia com a ideia de “arte degenerada” (*entartete Kunst*), pensamento amplamente difundido durante o período nacional-socialista para censurar toda arte que fosse contrária ao ideário do regime, sobretudo a arte moderna.

Apesar de a grande maioria das críticas de Murau ser endereçada à mãe, em seu relato, ele cita apenas uma briga que eles tiveram e que o marcou profundamente. O motivo foi que o narrador, então ainda uma criança, passara a tarde toda lendo na biblioteca e se esquecera do horário do jantar. Ao aparecer diante da família, Murau foi interpelado pela mãe que o “fitou nos olhos e disse:  *você é um monstro!* Ou muito me engano, ou você esteve na biblioteca! E o que andou fazendo por lá? Ficou de novo cultivando seus *pensamentos aberrantes*, ela disse” (EXT, p. 196, itálico do autor). A cena se estende e, mesmo diante das justificativas do garoto, a mãe se irrita e o agride, como pode ser conferido abaixo:

[...] [eu] lhe respondi: estive lendo o *Siebenkäs*. A essa alegação minha, ela levantou num pulo e me deu um tapa e mandou para cama. A verdadeira punição consistiu em que eu não pudesse mais sair de meu quarto por três dias, minha mãe o trancara e me deixara os três dias inteiros sem comida alguma. [...] durante os três dias inteiros nada mais fiz senão berrar. Lá fora, minhas duas irmãs [...] gritavam ininterruptamente, com extremo sadismo, *Siebenkäs, Siebenkäs, Siebenkäs* (EXT, p. 197).

A mãe retoma esse episódio anos mais tarde, ao visitar o filho em Roma, o que mostra que ela também não se esquecera daquele dia em que o castigou. Passeando com Murau, ela,

de repente, o interpelou: “o que era afinal aquele *Siebenkäs* com que eu caçoara dela décadas antes” (EXT, p. 199). Perplexo com essa pergunta, o narrador esclareceu à mãe que *Siebenkäs* era o nome de um livro do escritor alemão Jean Paul: “Ah, ela disse então, se eu soubesse disso! Pensei que *Siebenkäs* fosse uma invenção sua contra mim, uma tramoia sórdida. [...] Então *Siebenkäs* é um livro e Jean Paul é um escritor, repetira ainda diversas vezes minha mãe [...]” (EXT, p. 199-200). Apesar de risível, a fala da mãe revela a ignorância que acometia a família do narrador, a qual possuía uma vasta biblioteca e não conhecia o que havia dentro dela. O caráter risível também se manifesta no excerto expandido, quando as irmãs utilizam o *Siebenkäs* como uma palavra para ridicularizar o narrador que então se encontrava de castigo. Na cena em que descobre o real sentido de *Siebenkäs*, ressoa a imagem de uma mãe que, apesar de ser descrita como perversa e ignorante, empenha-se em esclarecer um fato que possivelmente também a traumatizara. Por outro lado, nessa mesma cena, aparece também a imagem de um Murau que era visto como uma criança mentirosa e que se utilizava das palavras que aprendia nos livros para atacar a mãe. Nesse diálogo, ela ainda pede para Murau lhe explicar outras palavras que ela também não compreendia quando ele dizia:

E Kafka, também é um escritor? É, Kafka também é um escritor. Que pena, ela disse então, achava que fosse tudo invenções suas. [...] Ela não podia se conformar que Jean Paul e Kafka fossem escritores que haviam escrito o *Siebenkäs* e *O processo*, e não invenções minhas contra ela (EXT, p. 200).

Essas explicações que o narrador, agora adulto, forneceu a sua mãe servem para ele comprovar para si mesmo que conseguiu se destacar de sua família, ao menos intelectualmente. Mesmo que Murau não fosse reconhecido por seu núcleo familiar como intelectual, papel que ele se empenhou em construir, ele busca reafirmar essa imagem de si mesmo em seu texto. Por outro lado, esse imbróglgio em torno de nomes de obras e autores, os quais sugeriam à mãe que o filho estivesse zombando dela, reflete também a crise da comunicabilidade na família do narrador, pois essa situação já poderia ter sido explicitada anteriormente. No entanto, a escrita faz-se necessária para que o narrador, em seu processo de luto, rememore esse tipo de acontecimento e apresente seu ponto de vista para outras situações do passado, as quais também ficaram mal resolvidas. Desse modo, a escrita é para o narrador uma forma que ele encontrou para ruminar as pendências do passado. Nesse sentido, apesar de apresentar a confissão de sua mãe que não compreendia seu universo literário, o narrador reúne, em seu texto, inúmeros outros assuntos que não puderam ser debatidos com seus interlocutores, restando, ao final, apenas a sua versão. Esse caráter narcisista do narrador é extrapolado em sua decisão pelo exílio, que figura como uma alternativa para que Murau

não tivesse que enfrentar discursos que fossem contrários ao seu modo de pensar. Assim, como nas duas outras obras que analisamos, o exílio se apresenta ao narrador como um recurso para que ele não tenha que lidar com as falhas de sua autoimagem, a qual não é reconhecida por seus.

O texto do narrador possui um tom confessional do qual ele se vale para projetar, sobretudo, a imagem de um filho que, apesar de se sentir renegado, conseguiu se constituir a partir de suas próprias escolhas. Dessa forma, seu discurso carrega as lamentações de um indivíduo que sente que os pais não compreenderam sua natureza e que, por isso, não se empenharam em criar formas de lidar com ele: “Meus pais, creio, nunca foram justos comigo, pois já na primeira infância haviam tido a sensação de que eu provavelmente lhes fosse superior, não sei dizer ao certo o que lhes inspirou esse receio” (EXT, p. 192-193). Esse trecho contempla a percepção do indivíduo problemático sobre sua trama familiar, pois Murau reclama ter sido injustiçado pelos pais apenas porque estes possuíam a sensação de que o filho lhes fosse superior. Contudo, o narrador conclui que não é capaz de desenvolver essa ideia, que figura como mais uma reclamação vaga de um filho que, na verdade, não se enxerga como integrante da família em que nasceu. Assim, a sensação que o narrador imagina que os pais tinham dele é, antes de tudo, uma sensação própria do narrador, que despreza a família porque se considera superior a ela. No fundo, todas as queixas de Murau incidem no fato de que ele se imagina um sujeito malnascido, apesar de reconhecer que sua origem foi importante para que ele se tornasse a pessoa que é em Roma:

Eu não seria quem sou se Wolfsegg fosse outra. [...] em Roma, posso me definir como um homem perfeitamente feliz, disse a Gambetti, não tenho nenhum motivo para falar constantemente de Wolfsegg como de uma catástrofe. É provável, disse então a Gambetti, que o faça todavia por um sentimento de culpa, pela simples razão de ser independente de Wolfsegg como ela é, com uma impiedade, tenho de admitir, um tanto inveterada. Odiamos, como sabemos, quem nos sustenta, e portanto odeio Wolfsegg mais ou menos por essa razão, disse a Gambetti, pois é Wolfsegg que me sustenta, tenha direito a isso ou não, pouco importa. É que só odiamos quando e porque não temos razão (EXT, p. 79).

Essa passagem recupera uma conversa entre Murau e seu aluno Gambetti e é exemplar para se pensar a constituição do narrador, uma vez que ele inicia tributando o homem feliz que se tornou em Roma a suas origens, ao fato de ter nascido e se desenvolvido na Wolfsegg que ele experienciou. Por esse motivo, não haveria, segundo Murau, razões para ele se referir a Wolfsegg como a catástrofe de sua vida. O narrador segue, no entanto, afirmando que, se fala de Wolfsegg enquanto uma catástrofe, isso se deve a seu sentimento de culpa por ter se

tornado independente desse lugar, o que soa estranho, pois o propósito de sua ida a Roma era justamente para que ele alcançasse independência. Assim, essa afirmação parece anular a declaração anterior, ou seja, de que ele se tornara feliz no exílio. No trecho acima, Murau fornece um belo exemplo da complexidade de sentimentos que nutre por suas origens, uma vez que ele reconhece odiar Wolfsegg por saber que esse lugar ainda o sustenta.

Em primeiro lugar, Wolfsegg sustenta o narrador psicologicamente, pois, mesmo em Roma, todos os seus pensamentos são ocupados por Wolfsegg. As aulas que ele oferece a Gambetti acabam se tornando um espaço para que Murau introduza sua problemática sobre a família. A isso, soma-se também o fato de Murau ter escrito *Extinção* para tratar de suas origens. Em segundo lugar, Wolfsegg também o sustenta financeiramente, uma vez que Murau não trabalha formalmente em Roma. Ele recebe algum dinheiro por sua atividade docente, que ele exerce sem ter formação para isso, apenas baseado em seu conhecimento literário e pelo prazer que a companhia de Gambetti lhe proporciona. Desse modo, são os pais quem enviam mensalmente uma boa quantia de dinheiro ao narrador, a fim de que ele possa manter seu alto estilo de vida, morando nos endereços mais caros da capital italiana. O hábito dos pais de enviar dinheiro a Murau denota uma preocupação com o sustento de um filho já adulto, o que vai de encontro à apresentação perversa que o narrador realiza deles. Entretanto, essa atitude dos pais revela também que o narrador não se tornou tão independente de Wolfsegg quanto ele deseja aparentar. Essas idiossincrasias do narrador corroboram para que o leitor possa enxergar seu texto como a fala de um indivíduo mimado que sobrevive às custas das estruturas que ele próprio critica. Desse modo, seu texto exagera em uma lamentação verborrágica e, em poucos momentos, pode-se perceber que o narrador recua nas críticas que dirige à família. O trecho abaixo é um desses raros momentos. Nele, o narrador reconsidera a descrição que realiza sobre sua mãe:

Mas não teria sentido algum lhe [à mãe] jogar nas costas a culpa desse mal, como nós fazemos, porque não temos outra escolha, porque pensar de outra maneira seria muito difícil para nós, [...] nós simplificamos a coisa e dizemos, *ela é uma pessoa malvada, nossa mãe*, e tomamos isso como pressuposto pelo resto da vida (EXT, p. 218-219, *itálico do autor*).

Aqui o narrador arrefece momentaneamente e assume que não pode culpar a mãe por sua trajetória e por seus traumas, ponto de vista que se contrapõe ao que ele se empenha em criar em seu relato. Contudo, Murau cria um discurso que comunga com a visão que a grande maioria dos filhos possui a respeito de suas próprias mães. Para isso, o narrador utiliza o recurso à primeira pessoa do plural a fim de conferir a seu comentário o estatuto de verdade



universal, como se, falando de sua mãe, Murau contemplasse todas as mães e seus filhos ressentidos. Desse modo, o leitor adere mais facilmente ao que o narrador apresenta sobre a figura materna. Assim, segundo Murau, não resta aos filhos outra alternativa a não ser responsabilizar suas mães pelos infortúnios que se apresentam em suas vidas. Reconhecendo o caráter simplista desse pressuposto, o narrador afirma que os filhos tornam suas mães figuras malvadas para que eles possam culpabilizá-las pelo mal com o qual eles se deparam, mesmo em sua vida adulta. A passagem acima é bastante longa e pode ser interpretada como uma espécie de tratado de Murau sobre as mães. O próprio narrador comenta que já considerou reunir seus pensamentos sobre a figura materna em um livro, cujo título seria *As mães*. Todavia, ele imagina que, se o publicasse, ele seria declarado mentiroso ou maluco, pois as mães possuem um lugar sagrado no imaginário coletivo que não permite que elas sejam rebaixadas.

Destacamos mais um pequeno trecho da passagem supracitada o qual revela a desorientação do narrador a partir da figura da mãe: “As mães se esquivam de toda responsabilidade em relação aos filhos que elas lançam no mundo, essa é a verdade, Gambetti” (EXT, p. 219). Pode-se dizer que essa frase orienta o estar no mundo do narrador. O verbo “esquivar” recupera a informação de que Murau sabe que é fruto de um aborto que não pôde ser concretizado. Ao mesmo tempo, “esquivar” também remete à ideia de que o narrador se sentia desprezado pela mãe durante a infância, pois ela dedicava toda a atenção ao primogênito. Além disso, ao decidir se exilar, Murau foi quem se esquivou do cotidiano ao lado da mãe, uma atitude que, embora possa sugerir certo grau de maturidade, é subvertida na frase acima para que mais uma vez Murau possa responsabilizar a mãe por seu desejo de isolamento. Assim, a condição do narrador constituiu-se pela busca de algo que ele não consegue dimensionar. Nessa busca, ele remonta suas memórias sobre a mãe e sobre Wolfsegg, negando-os, mas sem apresentar um plano para seguir vivendo. É na experiência com a morte que o narrador volta a buscar essas memórias para tentar compreender um pouco mais sobre si mesmo, porém, em sua escrita, ele refaz o percurso do filho que ainda clama pela atenção da mãe.

### **A busca por independência no exílio**

No relato de Murau, Roma configura-se como uma espécie de paraíso, um lugar que se opõe ao universo repressor de uma Wolfsegg católica e nacional-socialista e onde o narrador poderia viver conforme suas próprias regras. Em certa medida, a saída de Murau da casa dos

país remete a algumas características do *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe, uma das obras paradigmáticas do romance moderno. O personagem Robinson é um jovem que, dando vazão às suas vontades, parte para os mares, a fim de conhecer outros lugares e escapar do destino burguês ao qual estava predestinado ao lado da família. Após naufragar, ele passa a habitar uma ilha inóspita, onde coloca em prática seus conhecimentos técnicos para recriar esse espaço, a fim de poder garantir sua sobrevivência. Após vinte anos sozinho nessa ilha, a solidão de Robinson é aplacada pelo aparecimento de um nativo, a quem ele denomina Sexta-feira. Empreendendo suas habilidades de colonizador, Robinson ensina sua língua e sua cultura a Sexta-feira, diminuindo, assim, as distâncias entre eles e estabelecendo um vínculo de amizade.

Guardadas as devidas proporções entre o contexto espaço-temporal de Daniel Defoe e Thomas Bernhard, pode-se pensar em uma aproximação entre o percurso de Robinson e de Murau. Essa aproximação possibilitaria reconhecer, em *Extinção*, não só uma vinculação, mas também uma atualização da metáfora robinsoniana da busca do indivíduo por sua própria autonomia. Isso porque, enquanto Robinson age para escapar de seu cotidiano, Murau não consegue agir para realizar o mesmo expediente. Em *Extinção*, a saída da casa paterna não é uma decisão que parte de Murau, mas sim uma ideia que lhe é apresentada pelo tio Georg. Desse modo, Murau não é um indivíduo dotado de iniciativa, mas antes alguém que, por não possuir planos, aceita o que outra pessoa planejou para ele. Em seu exílio em Roma, o narrador sobrevive com uma espécie de mesada que recebe de seus pais, assim, ele também não é um indivíduo que precisa se preocupar com sua subsistência. Roma é um destino utilizado pelo narrador para pensar no passado e no espaço que deixou para trás, ou seja, sua estadia na Itália serve para ele dar vazão a suas memórias sobre Wolfsegg. Desse modo, não há um envolvimento muito intenso do narrador com o país estrangeiro. Murau encontra no italiano Gambetti uma parceria para amenizar a solidão que sente em Roma. Seus encontros têm como finalidade as aulas de literatura alemã que o narrador oferece ao rapaz. Com isso, a relação entre eles também é uma forma de Murau realizar com Gambetti um processo de aprendizagem que o tio Georg desenvolvera com ele. Assim, o narrador tenta repetir em Roma uma fórmula que ele acredita ter sido bem-sucedida em Wolfsegg. Esses aspectos serão discutidos ao longo dessa seção.

Desde a infância, o narrador fora muito influenciado por seu tio Georg, o irmão mais velho de seu pai. Para o pequeno Murau, havia dois mundos em Wolfsegg: “o de meus pais, que sempre achei desinteressante [...] e o do meu tio Georg, que parecia consistir só de aventuras formidáveis, no qual nunca era possível entediar-se” (EXT, p. 35-36). Enquanto

seus pais preocupavam-se apenas com as questões administrativas de Wolfsegg, seu tio empenhava-se em viver livremente e em ampliar seus conhecimentos. Em seu relato, o narrador reforça que sempre fora contestador. Assim, já na infância, ele rejeitava o modelo imposto pelos pais, ao passo que seu irmão Johannes seguia esse modelo sem oferecer qualquer resistência. O tio Georg figurava como uma espécie de herói para o garoto Murau, despertando nele os interesses pelo conhecimento e pela literatura. A diferença entre os pais e o tio resume-se na chave mundo prático *versus* mundo contemplativo, e o pequeno narrador já havia escolhido um lado dessa balança ao se identificar com o tio Georg.

Notando que Murau não possuía afinidades com o universo de Wolfsegg, Georg utiliza sua própria experiência pessoal para convencer o sobrinho a abandonar a casa paterna. No passado, depois de receber sua parte na herança, Georg deixou Wolfsegg para viver na Riviera Francesa, onde passara a se dedicar à literatura, ao mar e às plantas. Desse modo, o tio estimula o narrador a seguir o mesmo caminho, dizendo-lhe para considerar que “além de Wolfsegg e fora da Áustria existia algo a mais, algo ainda mais grandioso” e que apenas “os imbecis acreditam que o mundo termina onde eles próprios começam” (EXT, p. 26-27). Com isso, o tio vai aconselhando e criando estratégias para Murau se distanciar gradualmente de Wolfsegg. Antes de tudo, o narrador deveria se libertar interna e externamente da influência dos pais, para então encontrar um lugar onde pudesse se desenvolver plenamente e atingir sua emancipação:

Tem de ignorar as ideias e opiniões dos seus em Wolfsegg e sair de Wolfsegg contra a vontade deles, não seguir o conselho deles, que só têm por objeto te acorrentar a Wolfsegg pelo resto da vida, [...] tem de fazer exatamente o contrário do que te aconselham [...], pois as ideias deles são opostas às suas, e portanto contrárias a seu desenvolvimento. [...] Você está em condições de se tornar autônomo deles, de se tornar independente, dissera meu tio Georg (EXT, p. 103).

Murau segue essas orientações do tio e deixa a casa paterna, mas sem um destino certo, passando por vários lugares, como Viena, Paris e Ancara. O narrador menciona, inclusive, ter frequentado a Universidade de Oxford, mas não explicita qual curso realizou ou se chegou a concluí-lo. Murau parece utilizar esse argumento para justificar aos pais sua decisão de sair de casa. O relato também carece de informações sobre como se deu sua saída de Wolfsegg, como por exemplo, o que Murau alegou aos pais para realizar esse empreendimento. Tanto em *Extinção* quanto em *O naufrago*, a decisão dos narradores por continuarem os estudos reflete a inaptidão dos filhos para o mundo dos negócios da família. Assim, do mesmo modo que o narrador de *O naufrago* se matricula no Mozarteum para

estudar piano e fugir de seu cotidiano familiar, o narrador de *Extinção* utiliza os estudos em Oxford também para se livrar das responsabilidades ordinárias de Wolfsegg. No entanto, Murau criara nos pais uma expectativa de que, depois que concluísse os estudos, ele retornaria a Wolfsegg para se juntar ao irmão e continuar aprendendo como administrar os bens que eles herdariam. Apesar de enfatizar que se sentia renegado pelos pais, o narrador estava incluído nos planos deles, pois o previsto era que ele e o irmão assumiriam a administração de Wolfsegg.

Após peregrinar por diversas cidades, Murau acatou a mais uma sugestão do tio Georg e decidiu, por fim, residir em Roma, uma cidade que, apesar de achar barulhenta e malcheirosa de início, ele reconhece que ela lhe “trouxe a renovação de minha existência, por assim dizer a guinada espiritual” (EXT, p. 150). Em Roma, o narrador mora nos arredores da histórica Piazza Minerva, em um apartamento repleto de livros, onde poderia se dedicar à literatura sem as recriminações da mãe. Embora discorra longamente sobre os benefícios de sua mudança para Roma, em algumas passagens, o narrador também deixa transparecer uma latente insatisfação com esse lugar, contrariando seus comentários de que, em Roma, ele fosse mais feliz. Murau questiona-se, inclusive, se ter deixado a casa paterna foi uma boa decisão, o que revela o caráter dúbio de seus afetos em relação a Wolfsegg: “E quem dirá se nós mesmos seguimos o caminho correto? Nós mesmos não somos as pessoas mais felizes do mundo. E estivemos sempre em busca do ideal, sem encontrá-lo” (EXT, p. 45). Esse pequeno trecho aponta que o ideal almejado pelo narrador no fim se mostrou falho, uma vez que, em Roma, ele se depara com a solidão. Além disso, a afirmação “estivemos sempre em busca do ideal, sem encontrá-lo” é fulcral para a proposta de nossa tese, uma vez que o narrador manifesta em seu texto a condição do indivíduo falhado, aproximando-se, assim, da declaração “Falhamos a vida, menino!”, do personagem João da Ega, em *Os Maias*, de Eça de Queirós, conforme explicitamos em nossa introdução.

Apesar de reiterar que em Roma vivia mais feliz que em Wolfsegg, o narrador também assume que: “eu vim para Roma só para adiar minha derrocada que se cumpria inapelavelmente, sem esperança alguma de salvação” (EXT, p. 150). Aqui, pode-se perceber que Murau contempla seu estado melancólico, sugerindo não haver salvação para ele. Assim, independentemente de onde estivesse, o narrador cultivaria a mesma percepção de si próprio, pois ele reconhece não possuir disposição alguma para se envolver com o mundo externo, apenas com a massa ressentida de suas memórias. Logo, como ele mesmo diz, Roma apenas adiaria sua derrocada, sentimento que, portanto, é inerente à sua pessoa e que não sofreria alteração simplesmente por ele ter deixado Wolfsegg. Vale ressaltar que derrocada (*Zerfall*) é

também o subtítulo do romance. No entanto, o narrador faz menção apenas ao título que escolhera para seu projeto escritural, ou seja, *Extinção (Auslöschung)*. Dessa forma, o subtítulo também pode ser interpretado como uma escolha de Murau, mas do Murau em terceira pessoa, que olha sua história de fora, intervindo nela para informar sua própria morte. Com isso, seu texto não apresenta apenas a extinção de suas memórias referentes a Wolfsegg, ele é, antes de tudo, o testemunho de sua própria derrocada, posto que o narrador apenas aguardava em Roma um momento oportuno para poder escrever sua história.

Assim, Roma foi um subterfúgio para que o narrador saísse do domínio dos pais e buscasse o isolamento como forma de se emancipar. No entanto, ele não possuía um plano sobre o que realizaria em seu novo cotidiano ou como experienciaria a solidão. O desolamento que acomete o narrador em Roma estimula a reflexão sobre seu aprendizado de vida e sobre as escolhas que realizou, escolhas que, como dissemos, resultam de algo que foi planejado por seu tio. No trecho abaixo, o narrador lamenta-se pela vida solitária que leva em Roma, revelando, assim, a leviandade das decisões que o indivíduo reconhece ter tomado na juventude:

Se meu tio Georg soubesse como na realidade estou **agora** subitamente sozinho! Sempre anseio pela solidão, mas se estou sozinho, sou a pessoa mais infeliz. Não suporto a solidão e falo nela sem parar, prego a solidão e a odeio profundamente, porque não há mais nada que faça tão infeliz, como sei, como **agora** já sinto na pele, prego a solidão por exemplo a Gambetti e sei exatamente que a solidão é o mais temível de todos os castigos. [...] Só um louco propaga a solidão, e afinal de contas estar completamente sozinho nada mais é do que estar completamente louco, pensei [...] (EXT, p. 226, negrito nosso).

Essa passagem tem início com uma espécie de lamento direcionado ao tio Georg, como se o narrador lhe confessasse arrependimento por ter seguido sua sugestão de sair de Wolfsegg. Apesar disso, Murau não responsabiliza o tio por seus infortúnios como faz com os demais familiares. O narrador reconhece o fracasso de sua escolha, mas permanece grato ao tio por ele lhe ter mostrado um caminho. Quando Murau diz “se meu tio soubesse como na realidade estou agora subitamente sozinho!”, temos mais um exemplo de que o narrador tem consciência de que falhou em sua empreitada, o que corrobora a hipótese de nosso trabalho, ou seja, de que o narrador elege seu percurso fracassado como tema de sua escritura. Murau não assume essa falha somente para si, mas também para a memória do tio, o qual o orientara a se tornar autônomo na intenção de que o narrador pudesse arcar com suas escolhas. A solidão outrora desejada por Murau mostra-se, na prática, como o mais temível dos castigos e denota o fracasso de seus ideais. O advérbio “agora”, destacado no trecho supracitado, aponta,

em primeiro lugar, para o momento em que o narrador, ainda em seu apartamento, absorve a notícia das mortes de seus familiares e começa a compreender que agora estava, de fato, sozinho. Em segundo lugar, o advérbio “agora” reverbera no momento da composição do texto, quando o narrador decide contar sua história para enfrentar a solidão que se instalara em definitivo, pois sua existência estava atrelada à família e a Wolfsegg, instâncias que já foram extintas no tempo da escrita.

O cotidiano de Murau em Roma só não é completamente solitário devido à presença do italiano Gambetti, para quem o narrador exerce a função de professor de literatura alemã. Ao longo do relato, quando não está mergulhado em suas memórias, Murau refere-se às conversas que teve com esse personagem. Embora ausente na ação principal, Gambetti é constantemente citado no texto, que é, majoritariamente, construído “como uma rememoração de conversas havidas com ele, diferentemente das outras conversas, não havidas, com os familiares” (FLORY, 2006, p. 222). Inclusive, os títulos dos capítulos – “O telegrama” e “O testamento” – também são diálogos que não ocorreram, mas que foram escritos em vez de falados, como o próprio romance *Extinção*.

No primeiro período do texto, antes mesmo de informar a morte de seus familiares, Murau já introduz o nome de Gambetti, “Depois da conversa com meu aluno Gambetti [...]” (EXT, p. 7), o que mostra a relevância desse personagem, que, apesar de ser um interlocutor ausente, pode ser elevado à posição de protagonista. As inúmeras referências às conversas que teve com Gambetti estimulam o processo rememorativo do narrador, pois são a partir delas que surgem os assuntos que serão tratados. Em seu monólogo, Murau menciona esses encontros com Gambetti, nos quais o narrador lhe contava seus traumas referentes à família. Apesar de nunca ter ido a Wolfsegg, Gambetti é apresentado a esse lugar pelo narrador que utiliza o italiano para contar e atualizar sua história. Sobre nunca ter levado Gambetti a Wolfsegg, o narrador afirma que:

O confronto de Gambetti com Wolfsegg poderia de fato levar a uma catástrofe, pensei, cuja principal vítima não seria ninguém mais senão o próprio Gambetti. [...] Conheço Gambetti há quinze anos e não o levei comigo a Wolfsegg uma única vez, pensei. [...] estranho eu manter há quinze anos um contato mais ou menos íntimo com uma pessoa sem convidá-la nem levá-la uma única vez, nesses quinze anos, ao lugar que é meu local de origem. [...] Porque quero me proteger de que ele saiba sobre Wolfsegg, de que saiba sobre minhas origens, essa é uma das razões [...] (EXT, p. 13-14).

Apesar de conhecer Gambetti há bastante tempo, Murau manifesta que nunca pensou em levá-lo a Wolfsegg, evitando, assim, o que ele imagina que seria uma catástrofe para o

italiano. Essa decisão revela inúmeras características do narrador, e a principal delas, é seu caráter manipulador, pois Murau prefere que Gambetti acredite em sua visão sobre Wolfsegg, prescindindo, assim, de uma experiência empírica. Desse modo, o receio do narrador é que, ao conhecer Wolfsegg, Gambetti pudesse ver quem ele é de fato, além de perceber seu exagero ao falar sobre suas origens. Ao dizer que quer proteger Gambetti da realidade de Wolfsegg, Murau deseja proteger a si próprio, uma vez que sua visão poderia ser contestada. Não levar Gambetti a Wolfsegg também é não revelar à família que, em Roma, seu cotidiano é uma extensão do que ele aprendera em suas bibliotecas. Com isso, Murau manifestaria o medo de ser repreendido pela mãe por estar agora não somente cultivando, mas também divulgando seus pensamentos aberrantes. Por outro lado, ao não promover o confronto de Gambetti com Wolfsegg, o narrador coloca em dúvida a própria existência de seu interlocutor, que passaria a ser visto como um recurso narrativo de Murau para contornar sua solidão e poder conduzir sua história. Desse modo, Gambetti iguala-se ao leitor, uma vez que ambos conhecem Wolfsegg apenas pelo olhar de Murau, sem que seja apresentada uma visão contrária à dele.

Além disso, de acordo com Dagmar Lorenz, em “O outsider estabelecido: Thomas Bernhard” (2014, p. 84), “a intensidade da linguagem de Murau sugere um laço homossexual, além da relação professor-aluno”. Para a autora, a fascinação que Murau manifesta por Gambetti indicaria que entre eles pudesse haver uma relação que ultrapassa os papéis de professor e aluno, embora, vale destacar, o romance não apresente evidências claras a esse respeito. No entanto, essa sensação é criada tanto pela recorrência do nome de Gambetti no texto, quanto pelo modo como o narrador se refere aos encontros entre eles. Nesse sentido, caberia uma aproximação com a novela *Morte em Veneza* (1912), de Thomas Mann. Basicamente, o enredo dessa narrativa concentra-se no fascínio que o escritor Gustav von Aschenbach sente pela beleza do jovem Tadzio. Com a saúde bastante debilitada pelo clima quente e úmido de Veneza, Aschenbach morre sem nunca ter conversado com Tadzio. O foco da narrativa de Mann é tratar de um amor que se satisfaz somente no âmbito da contemplação, uma vez que Aschenbach não consegue ultrapassar suas barreiras morais. No entanto, em *Extinção*, o jogo erótico é mais dissimulado. Embora o leitor possa considerar a existência de uma relação amorosa entre Murau e Gambetti, a função de Gambetti é, antes de tudo, estimular o narrador a gerar seu texto. Com isso, o italiano pode ser tanto um recurso estilístico do narrador, quanto um indivíduo que Murau conhece e com o qual também sustenta uma relação platônica.

A presença de Gambetti também se justifica por ser uma atualização do passado de Murau, uma vez que ele tenta realizar com o italiano o projeto pedagógico que seu tio Georg

desenvolveu com ele. Uma vez que Murau aceitava o que o tio lhe transmitia sem questionar, a postura de Gambetti reflete o próprio comportamento do narrador no passado. Apesar de dizer que a relação deles é “ideal, pois uma hora eu sou o professor de Gambetti e ele meu aluno, outra hora Gambetti é meu professor e eu seu aluno” (EXT, p. 9-10), sugerindo não haver hierarquia entre eles, isso não é observado no texto, pois a voz de Gambetti não é transmitida. Assim, a visão que o narrador possui de seu aluno e que, portanto, corrobora o modo como ele é apresentado no texto é apenas esta: “Gambetti é um bom ouvinte e tem ouvido muito apurado, treinado por mim” (EXT, p. 9). Logo, Gambetti não é apenas alguém disposto a ouvir, mas também um aluno que foi ensinado a cultivar essa característica. A postura de Gambetti mostra-se, portanto, adequada às necessidades do próprio narrador, um indivíduo que se preocupa mais em falar do que ouvir e que utiliza o espaço das aulas para discorrer sobre seu passado em Wolfsegg. Murau reconhece, inclusive, que repete com Gambetti a mesma situação que viveu com o tio Georg:

[...] finjo instruí-lo [Gambetti] na literatura alemã, [...] mas na verdade o aparto de seus pais e das ideias deles com absoluta coerência, pensei, [...] agora faço portanto com Gambetti aquilo que há muito fiz comigo ao me afastar de Wolfsegg, [...] desempenho o papel do tio Georg, pensei, [...] expulso Gambetti do mundo de seus pais tal como meu tio Georg me expulsou de Wolfsegg (EXT, p. 154).

O narrador aponta acima o caráter fingido de sua atividade docente, uma vez que ela serviria de pretexto para convencer Gambetti a deixar a casa dos pais. Com isso, o narrador parece considerar que os ensinamentos de seu tio também eram fingidos, ou seja, eram, antes, uma estratégia para estimulá-lo a sair de Wolfsegg. Embora sinta ter fracassado no exílio, o narrador assume agora uma posição sádica ao encorajar Gambetti a seguir seu caminho. Além da afinidade intelectual, Murau e Gambetti possuem outras características em comum. Como o narrador, Gambetti também é fruto de uma sociedade com herança ligada ao fascismo e descende de uma família rica. No entanto, essas questões parecem não incomodar Gambetti, ao menos não ao ponto de Murau decidir anotá-las em seu texto. Dessa forma, o jovem italiano parece estar adequado ao meio em que vive, o que torna inútil a atitude de Murau em querer que ele confronte sua família.

Mesmo assim, segundo o narrador, Gambetti é fascinado por suas ideias, as quais não são apreciadas por seus pais, que enxergam Murau como o “deseducador de seu único filho”. A visão de Murau é que seu papel na formação de Gambetti tem surtido efeito, tanto que ele percebe que “a cabeça de Gambetti já absorveu muito de minha cabeça, pensei, em breve haverá mais de minha cabeça na cabeça de Gambetti que da dele” (EXT, p. 154-155). Nesse



comentário, o narrador mostra-se crente de que sua função de mentor tem dado bons resultados, uma vez que ele reconhece que Gambetti já internalizou muitos de seus ensinamentos. No entanto, Murau ironiza a relação com Gambetti ao dizer: “Apesar de eu ser seu professor, a maior parte do tempo tenho a cabeça completamente vazia, dentro da qual de fato não há nada” (EXT, p. 118). Fica clara aqui que a relação entre eles é vertical, pois Murau assume ser somente dele a função de professor. Entretanto, ao dizer que tem a “cabeça vazia”, o narrador revela não possuir aptidão para orientar Gambetti de forma plena. Essa revelação confirmaria o fingimento da atividade docente do narrador, que se valeria desse intuito apenas para incutir em Gambetti ideias de como se apartar da família.

Nessa esteira, pode-se depreender que Murau também tenha passado a enxergar seu tio dessa mesma maneira, como alguém que também tivesse a “cabeça vazia”. Assim, o tio utilizou-se de seus conhecimentos literários e de sua posição de autoridade para estimular o sobrinho a se mudar de Wolfsegg, fazendo com que ele se deparasse com suas próprias falhas. Inconscientemente, esse também parece ser o objetivo de Murau, lançar Gambetti ao mundo para que ele possa mobilizar seus conhecimentos a fim de superar as adversidades da vida. De qualquer modo, diferente dos romances *O naufrago* e *Árvores abatidas*, o espaço do exílio é abordado em *Extinção*, porque o narrador dispõe da companhia de Gambetti. Logo, por esse motivo, Roma não é somente o lugar que indica o paradeiro do narrador, mas também onde ele pôde se conectar com alguém dessa cidade, tentando, assim, viver suas próprias experiências sem o crivo da família.

Contudo, o estado emocional de Murau era abalado pelas visitas repentinas de sua mãe. Em um primeiro momento, segundo o narrador, ela o visitava para observar como ele vivia em Roma. Já na primeira dessas visitas, a mãe o recriminara ao notar que seu nome não constava na porta do apartamento: “que eu não houvesse afixado uma plaqueta com meu nome a [a mãe] pusera irritada. Sem a plaqueta, dissera ela, nem mesmo o carteiro sabe que você mora aqui. *Você sempre adorou ser anônimo*, ela dissera antes de entrarmos [...]” (EXT, p. 202, itálico do autor). Essa observação descreve não apenas o modo como a mãe enxergava o filho, mas certamente como Murau era visto em Wolfsegg, ou seja, como alguém que sempre foi adepto ao anonimato. O narrador desenvolvera essa característica ainda em Wolfsegg para driblar aquela atmosfera repressora e fazer o que quisesse sem chamar a atenção dos pais, como, por exemplo, frequentar as bibliotecas. No entanto, essa característica o acompanhou na vida adulta, portanto, quando ele não necessitaria mais desse tipo de artifício, e pode ser notada em vários momentos, como na porta do apartamento, a qual não carrega o nome de seu morador. Como também em seu comportamento ao chegar em

Wolfsegg para o funeral, quando Murau permanece à espreita, observando as pessoas e tomando cuidado para não ser notado. Também pode ser notada no fato de ele não incluir seu nome em seu próprio texto, recorrendo, assim, a uma voz externa para realizar esse expediente. Todavia, em segundo lugar, Murau revela que, na verdade, a mãe o usava como desculpa para ir a Roma se encontrar com o amante, o arcebispo italiano Spadolini. Esse motivo é o que aparentemente mais angustia o narrador, embora, como se pode observar abaixo, ele não tenha um posicionamento muito claro acerca do que sente diante dessa situação:

Fui apenas a desculpa que ela deu a seu marido, meu pai, para essa viagem a Roma. [...] Não posso dizer que esse Spadolini não tenha sempre me agradado, pelo contrário, ele *é uma figura absolutamente fascinante*, e também não tenho nada contra que minha mãe tenha mantido as relações com ele, ou antes a amizade, durante décadas, [...] mas sou contra *o segredo dessa ligação, que na realidade é um caso* (EXT, p. 205, itálico do autor).

De acordo com Murau, ele era apenas um pretexto para que a mãe justificasse a seu pai suas idas a Roma. Se, em relação ao irmão, o narrador sentia-se rejeitado por ser o segundo filho, Murau coloca-se novamente nessa posição secundária diante do adultério da mãe, pois ela vai a Roma não para desfrutar de sua companhia, mas sim para se encontrar com Spadolini. Murau não revelava a relação dos amantes, sobretudo, porque ele sentia uma grande admiração por Spadolini, um homem culto cuja imagem remete ao tio Georg. Isso, inclusive, faz com que o narrador se indague a respeito de como um homem tão fascinante poderia se interessar por sua mãe. No entanto, uma vez que o narrador sabe que o pai nunca amou sua mãe, tendo se casado com ela apenas para poder ter um herdeiro, Murau é conivente com a relação extraconjugal dela. Vale ressaltar que, enquanto o narrador não menciona o nome dos pais em seu texto, ele informa o sobrenome do amante da mãe, o que evidenciaria que Murau não era somente um admirador de Spadolini, como também aprovava o caso amoroso entre ele e sua mãe.

Apesar disso, o narrador também afirma que: “Meu pai [...] *tem perfeito conhecimento dele* [Spadolini], só que para ele não teria sentido algum se rebelar, minha mãe pode fazer o que quiser com meu pai” (EXT, p. 208, itálico do autor). Essa fala vem se somar à imagem que o narrador constrói da mãe em seu texto – uma mulher impetuosa que foge aos padrões da maternidade e da esposa devotada esperados para uma mulher de sua época. Assim, os ataques maldosos que Murau dirige à mãe camuflam uma admiração inconsciente que ele sente por ela. O fato de a mãe ser alguém que não mede esforços para realizar seus desejos consiste em um dos principais conflitos do narrador, uma vez que ele sofre por não ter

herdado essa característica dela. Pelo contrário, embora tente se assemelhar à figura da mãe, o narrador mostra-se mais parecido com o pai, uma vez que ambos têm consciência de que o romance da mãe/esposa com Spadolini não é segredo algum. Dessa forma, ambos são coniventes com essa relação e assumem que não podem se rebelar contra ela, pois reconhecem que a mãe/esposa desfruta de uma liberdade extrema que lhe permite fazer o que quiser.

Por outro lado, a relação entre a mãe e Spadolini também é uma atualização do passado, pois ambos descendem de países que fizeram parte da Aliança do Eixo (Alemanha, Itália e Japão) durante a Segunda Guerra Mundial. À época, a Áustria fora anexada à Alemanha pelos nazistas, fato comemorado pela mãe de Murau, a qual se definia como “uma *Mulher Alemã*” (EXT, p. 143). A relação da mãe com Spadolini contém ainda o componente da religião. Adepta ao catolicismo, a mãe não conserva qualquer pudor em ter como amante um arcebispo do Vaticano. Os amantes se encontram, inclusive, em Roma, cidade que abriga a sede da Igreja Católica. O narrador, que foge de uma Áustria nacional-socialista, escolhe viver na Itália, país que conserva a mesma mácula histórica. Sua amizade com Gambetti pode ser interpretada tanto como uma atualização das relações que seus países cultivaram no passado, quanto também uma relação que se mostra análoga ao caso amoroso de sua mãe com Spadolini. Uma vez que Murau não consegue deixar Roma por causa de Gambetti, ele torna-se uma referência para que sua mãe possa se encontrar com o amante. Desse modo, a intenção do narrador de buscar um lugar tranquilo em que pudesse se livrar dos enredos traumáticos de Wolfsegg revela-se duplamente fracassada. Primeiro, porque Roma se tornara uma espécie de prisão, pois, de tanto invocar Wolfsegg, Murau sugere que fosse mais feliz lá do que onde se encontra. Em segundo lugar, porque as idas de sua mãe a Roma não possibilitam ao narrador o distanciamento que ele almejava manter com o familiar que mais o oprimira em Wolfsegg. Assim, se antes Murau se sentia somente como um filho rejeitado, em Roma ele passou também a se sentir como um filho que colabora com o adultério da mãe. Desse modo, o narrador mostra-se perfeitamente adaptado a Roma, pois esse lugar o conecta constantemente a Wolfsegg.

### **O projeto escritural *Extinção***

Não restam dúvidas de que o texto de Murau possa ser interpretado como a realização da escrita de *Extinção*, projeto que ele menciona ao longo do relato. O leitor chegaria a essa conclusão ao final do romance, ao ser informado de que o narrador está morto, passando,

então, a considerar o texto lido como sendo a concretização do projeto escritural que Murau ainda viria a realizar. Apesar disso, o texto carrega ainda dois subtextos importantes para se compreender a constituição do narrador. O primeiro deles contempla o processo pedagógico que Murau desenvolve com seu aluno Gambetti. O segundo remete ao que o próprio narrador denomina de arte do exagero, um método desenvolvido por ele para compreender o mundo. Certamente, esse segundo subtexto é o que orienta a visão do narrador tanto na maneira como ele conduz a formação de Gambetti, quanto no modo como ele seleciona e organiza os fatos que compõem a escrita do texto *Extinção*.

Conforme apontamos anteriormente, Murau intitula-se o professor de literatura alemã de Gambetti, seu único aluno. As aulas ocorrem pelas ruas de Roma, mas se transformam em um momento para o narrador falar de sua problemática em relação a Wolfsegg, em um monólogo ressentido que não incluiu a fala de seu interlocutor. Dessa forma, apesar de não ser possível dizer que ocorra, de fato, uma aula, ao menos no sentido tradicional, com Murau expondo algum assunto referente à literatura, ele se mostra extremamente preocupado e cuidadoso com a seleção de livros que pretende utilizar nessas aulas. Logo no início do romance, o narrador menciona ter dado a Gambetti cinco livros sobre os quais eles tratariam nas próximas aulas. São eles o *Siebenkäs* de Jean Paul, *O processo* de Kafka, *Amras* de Thomas Bernhard, *A portuguesa* de Musil e *Esch ou A anarquia* de Broch. Além disso, Murau também pretende abordar *As afinidades eletivas*, de Goethe (EXT, p. 8). Nessa lista, chama a atenção o fato de constar o romance *Amras* (1964), do próprio Thomas Bernhard, ainda sem tradução no Brasil. A referência a essa obra aparece como um traço da ironia de Bernhard, que, ao inseri-la no universo ficcional de *Extinção*, indicaria que ela já foi canonizada, aparecendo, portanto, ao lado de obras consagradas. Embora não seja explicitado o objetivo de Murau ao selecionar esses romances, pode-se pensar que ele fosse apresentar sua história da literatura alemã. Assim, o narrador enxergaria tanto em *Amras* quanto em Bernhard características que lhe permitiram reconhecer essa obra e esse autor como pertencentes à tradição das demais narrativas citadas.

Apesar de ser recorrente os narradores bernhardianos citarem nomes de obras em seus textos, “em *Extinção*, a intertextualidade não é motivada tematicamente por meio de assuntos como anarquia, crítica social ou uma diferenciação entre norte e sul” (HOELL *apud* THEISEN, 2006, p. 561, tradução nossa)<sup>32</sup>. A referência a essas obras revela, antes de tudo, o repertório literário de Murau, composto, em sua maioria, por livros que ele leu quando ainda

---

<sup>32</sup> “Intertextuality in *Auslöschung*, however, is not thematically motivated through such topics as anarchy, social critique, or a north/south differentiation” (HOELL *apud* THEISEN, 2006, p. 561).

vivia em Wolfsegg. Por outro lado, a referência a essas obras também manifesta os traumas do narrador referentes a essa época de sua vida. Observa-se isso, por exemplo, no fato de aparecerem na lista o romance *Siebenkäs* e o autor Kafka, os quais, inclusive, foram motivos de desentendimento entre o narrador e a mãe, a qual pensava que esses nomes fossem criações do filho para zombar dela. No caso do *Siebenkäs*, que rendeu ao narrador um severo castigo na infância, esse livro consta em sua lista não para ser comentado, mas sim para Murau relatar a Gambetti que a mãe o castigara por ler essa obra.

O narrador, inclusive, apresenta textualmente essa intenção ao dizer: “Será que Gambetti hoje, ainda se lembra dessa história? perguntei comigo?” (EXT, p. 197). Percebe-se, aqui, que o desejo de Murau é que Gambetti se lembre de sua história pessoal ao invés do enredo e das características do *Siebenkäs*, ou que Gambetti associe essa obra aos traumas de seu professor. Essa intenção é ainda revelada em outra afirmação de Murau: “Todos os livros que li em Wolfsegg têm uma *história ulterior* desse tipo, estão ligados a uma tal *história ulterior* (ou *história pregressa!*) pelo resto de minha vida, pensei, se bem que nem sempre a uma tão triste quanto [...] ao *Siebenkäs* de Jean Paul” (EXT, p. 197, itálico do autor). Assim, o narrador confirma que o caráter de suas aulas é tratar de livros que o remetam a seu passado, sobretudo, às histórias mais tristes de sua vida. Isso revela que uma das condições do indivíduo problemático no âmbito das narrativas contempladas em nosso *corpus* reside no fato de que ele não consegue superar os fantasmas do passado. No caso de *Extinção*, mesmo longe de Wolfsegg, o narrador só se constitui no presente por meio de inferências a um passado que ele julga traumático e que atravanca seu desenvolvimento.

De acordo ainda com o que Bianca Theisen apresenta em “The Art of Erasing Art. Thomas Bernhard” (2006, p. 561, tradução nossa), “tampouco *Extinção* invoca estilisticamente esses intertextos de modo principal, ainda que tais técnicas literárias, como a digressão permanente ou a referência do autor a seus próprios textos dentro do texto literário, exploradas, por exemplo, por Jean Paul em *Siebenkäs*, reapareçam na narrativa”<sup>33</sup>. Como vimos no Capítulo II, ao analisarmos o romance *Árvores abatidas*, o texto daquele narrador pode ser interpretado como tendo sido inspirado pela peça *O pato selvagem* de Ibsen. Uma vez que esse drama é apresentado pelo ator do Burg no jantar dos Auersberger e o narrador retrata esse jantar, logo, pode-se pensar que o narrador se inspirou nessa peça para escrever seu texto, pois percebeu semelhanças entre a situação da peça e o grupo dos Auersberger. No

---

<sup>33</sup> “Nor does *Auslöschung* invoke its intertexts primarily stylistically, even though such literary techniques as permanent digression or the author's reference to his own texts within the literary text, techniques which for instance Jean Paul explored in *Siebenkäs*, resurface in the narrative” (THEISEN, 2006, p. 561).

entanto, em *Extinção*, a citação a obras canônicas serve somente para Murau reforçar sua imagem de intelectual proveniente de sua formação literária. O foco do narrador não é abordar esses livros em suas aulas, transmitindo seus conhecimentos para Gambetti, mas sim em contar sobre suas experiências em Wolfsegg. Desse modo, Murau falha ao somente apontar essas obras sem contemplá-las durante os encontros com Gambetti, o que revela que sua ideia de formar o italiano, repetindo o processo que seu tio desenvolvera com ele, também é falha.

Em “O trinco quebrado: A noção de *Weltbezug* de Thomas Bernhard”, o crítico Rüdiger Görner (2014, p. 158) destaca que as referências a obras canônicas dão “a impressão de que os protagonistas de Bernhard só recorrem aos grandes artistas para dar voz de autoridade ao seu discurso”. Assim, pode-se pensar que Murau utiliza essas obras apenas para atrair a atenção de Gambetti que, embora talvez aguardasse que elas fossem, de fato, abordadas, mostra-se, ao final, mais envolvido com a narrativa pessoal de seu professor. Em um primeiro momento, essas referências “são como ilhas de tranquilidade e solidez mental, que aguardam as boas e as más novas para enfrentar o porvir. [...] esses motes revelam-se um prelúdio para a destruição dessa tranquilidade” (GÖRNER, 2014, p. 157-158). Se, no início do romance, o narrador apresenta os autores que compõem seu programa de aulas, próximo ao final do livro, seu discurso se altera, e o que se percebe é que Murau passa a destilar sua raiva contra os autores que anteriormente reverenciava, em uma atitude semelhante ao modo como ele fala de seus familiares. Essa estratégia organiza-se por meio de um discurso repetitivo, pois, ao repetir várias vezes o mesmo argumento, Murau “esvazia o cerne daquilo que é repetido, ou expõe ao ridículo” (GÖRNER, 2014, p. 158). Uma vez que não consegue transmitir para Gambetti uma fala que contemple a essência dos autores que ele próprio selecionou, Murau revolta-se contra esses autores, culpando-os por terem deixado sua herança intelectual para a posteridade. Essa fúria do narrador contra alguns escritores pode ser percebida a seguir:

Goethe era o alemão de uso corrente, disse a Gambetti, eles, os alemães, tomam Goethe como remédio e acreditam em seus efeitos, em seu poder de cura; Goethe no fundo nada mais é que o curandeiro dos alemães, dissera a Gambetti, o primeiro homeopata alemão do espírito. Eles por assim dizer tomam seu Goethe e ficam saudáveis. [...] Mas Goethe, disse a Gambetti, é um charlatão, tal como os curandeiros são charlatães, e a poesia e filosofia goethianas são a maior charlatanice dos alemães (EXT, p. 422);

Há pelo menos cem anos só existe uma literatura que chamo de escritório, uma burocrática literatura pequeno-burguesa, disse a Gambetti. E seus mestres foram Musil e Thomas Mann, para não falar de outros. Se deixarmos Kafka de lado, disse a Gambetti, que foi de fato um funcionário, mas o único a não ter escrito uma literatura de funcionários e burocratas, todos os outros

não escreveram outra coisa, pois de outra coisa não foram capazes (EXT, p. 445-446).

Essas duas passagens apresentam falas do narrador para Gambetti e revelam que as aulas de Murau eram carregadas de críticas ferozes a determinados escritores sem conter qualquer traço de argumentação lógica, seguindo critérios meramente pessoais e, portanto, em sintonia com o modo como o narrador também fala a respeito dos familiares. Apesar de criticar os autores Robert Musil e Thomas Mann, acusando-os de terem produzido uma “literatura pequeno-burguesa”, as críticas mais incisivas do narrador são direcionadas a Goethe. Segundo o narrador, Goethe foi um charlatão que acabou se tornando um nome fundamental para a filosofia e a literatura alemãs, pois os alemães fizeram dele seu primeiro “homeopata do espírito” para construir a identidade de uma cultura e de uma nação. Se, nas primeiras páginas do livro, Murau considerava tratar com Gambetti acerca do romance *As afinidades eletivas* de Goethe, na prática, como comprova o trecho acima, esse propósito converte-se em um discurso vazio, em que o narrador não aborda essa obra nem qualquer outra de Goethe e nem mesmo o pensamento desse autor.

Como veremos no Capítulo IV, a historiografia literária elegeu *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796) de Goethe como o romance fundador do conceito de *Bildungsroman*, categoria de certos romances nos quais se apresenta o percurso formativo de um personagem, sobretudo, por influência de mentores. Desse modo, a ira de Murau contra Goethe carrega sua própria frustração por não conseguir conduzir o processo de formação de Gambetti. Nesse sentido, o narrador experiencia sua condição falhada ao não conseguir materializar com Gambetti uma situação que fora desenvolvida com ele por seu tio Georg, situação essa que o narrador reconhece como fundamental para seu próprio desenvolvimento. Por outro lado, Murau deixa registrado que sua ideia de formação consiste em Gambetti escutar sua narrativa pessoal em vez de contemplar enredos literários. Assim, para o narrador, o aprendizado da vida estaria na transmissão de suas próprias experiências, sem precisar recorrer a um universo estético. No entanto, ao abordar sua experiência pessoal, Murau acaba também ficcionalizando sua própria vida para torná-la mais interessante a Gambetti. Para atingir esse objetivo, o narrador recorre a sua arte do exagero, concepção que ele desenvolveu para compreender e narrar o mundo a sua volta.

Em algumas passagens do texto, o narrador designa-se como o maior artista do exagero, pois, segundo ele, “para compreendermos algo, temos de exagerar, [...] só o exagero torna as coisas mais claras” (EXT, p. 96). Essa declaração sinaliza para o leitor que uma das chaves de leitura para o texto é considerar o exagero como uma ideia subjacente à escrita do

narrador. Assim, se Murau se vale do exagero para construir seu texto, o leitor também não deve prescindir dessa informação durante a leitura, o que lhe possibilitaria duvidar do modo como a história é apresentada. Para Murau, “a arte do exagero era uma arte da superação, superação da existência na minha acepção, disse a Gambetti” (EXT, p. 448). Desse modo, o narrador revela que sua acepção de arte do exagero cumpre o papel de superar uma existência que, no cotidiano ordinário, apresenta-se desinteressante e desprovida de sentido. Logo, a arte do exagero também pode ser interpretada como uma forma de o narrador estetizar sua realidade banal. Assim, é recorrendo ao exagero que Murau fala a Gambetti sobre Wolfsegg. Inclusive, quando escolhe não o levar para conhecer sua terra natal, é porque o narrador deseja que Gambetti continue acreditando em sua visão exagerada dessa realidade. Além disso, o narrador também recorre ao exagero para estetizar a falha de sua própria existência, pois, uma vez que suas experiências fracassaram, ele exagera os acontecimentos de sua vida para causar em seu texto a impressão de que esses foram determinantes para o seu infortúnio pessoal. Sendo assim, o projeto do narrador para a escrita de *Extinção* é retomar via exagero sua problemática referente a Wolfsegg para justificar que sua vida só não foi diferente porque ele nasceu nesse lugar.

A ideia para o narrador escrever seu texto *Extinção* também é inspirada na figura do tio Georg. Segundo Murau, Georg havia começado a escrever um texto ainda em Wolfsegg, o qual ele denominara de antiautobiografia, um manuscrito em que ele anotava tudo o que achava pertinente dizer sobre a família e sobre Wolfsegg. Depois da morte de Georg, esse manuscrito não foi encontrado. Esse fato leva o narrador a imaginar algumas hipóteses sobre o desaparecimento desse texto, como o próprio tio tê-lo queimado, ou seu empregado Jean tê-lo descartado. Contudo, a hipótese que mais satisfaz o narrador é a de que sua própria mãe o tivesse destruído, já que ela foi a primeira pessoa a entrar no escritório de Georg, após sua morte. Essa suspeita do narrador deve-se ao fato de que sua mãe possa ter se chocado ao ler a descrição que Georg fazia dela nesse texto, uma vez que ele não gostava da cunhada, pois, como dizia a Murau “*sua mãe é a desgraça de Wolfsegg*” (EXT, p. 140, itálico do autor).

Por ser um grande admirador do tio, o narrador toma para si a tarefa de continuar a escrita dessa antiautobiografia: “Como até agora ninguém escreveu nada sobre eles [a família], além de meu tio Georg, [...] eu tenho de fazê-lo, Gambetti” (EXT, p. 146). Essa situação narrativa possui algumas semelhanças com o romance *O naufrago*, uma vez que o texto desse narrador também pode ser considerado como a retomada do inconclusivo projeto escritural de Wertheimer. O título do romance, inclusive, ajudaria a corroborar essa hipótese. Como não conseguiu realizar o ensaio *Sobre Glenn Gould*, o narrador recorre à ideia do



amigo suicida não só para reestruturar seu próprio projeto escritural, mas também para preencher a lacuna deixada pelo texto de Wertheimer. Do mesmo modo, em *Extinção*, o desaparecimento do manuscrito de Georg serve de estímulo para Murau se dedicar a um projeto de escrita, no qual ele poderia tratar de suas próprias memórias, assim como preencher o vazio deixado pela escrita do tio. O narrador segue o que fora idealizado por Georg, passando a denominar sua escrita de *Extinção*, aceitando uma sugestão de sua amiga Maria, que o definia como “*alguém que extingue*” (EXT, p. 398, itálico do autor). Murau afirma já ter tentado algumas vezes iniciar essa escrita, mas a abandonou por falta de inspiração. Entretanto, ele afirma também que retomará esse texto assim que retornar a Roma, depois do enterro dos familiares:

A dificuldade só está sempre em como começar um tal relato, de onde tirar uma primeira frase efetivamente idônea para um tal escrito, uma primeiríssima frase. Na verdade, Gambetti, já comecei muitas vezes esse relato, mas já ao escrever a primeiríssima frase fracassei (EXT, p. 146-147).

Conforme mencionamos no Capítulo I, a dificuldade para se iniciar uma escrita também é enfrentada pelo narrador de *O naufrago*, o qual tenta há anos conceber seu ensaio, mas confessa que “começar a escrever é o que há de mais difícil” (NAU, p. 63). Nesse sentido, tanto o narrador de *O naufrago* quanto o de *Extinção* encontram na morte a inspiração para superar esse bloqueio criativo. Se o narrador de *O naufrago* se sente estimulado a escrever depois das mortes de Glenn e de Wertheimer, Murau também se inspira nas mortes dos pais e do irmão para retomar a escrita de sua *Extinção*. No caso de *Árvores abatidas*, a situação narrativa configura-se de uma outra maneira, pois o narrador não se debate, ao longo do texto, por ter falhado ao tentar realizar um projeto escritural. Ali, o desejo de escrever aparece somente nos momentos finais do relato, mas, mesmo assim, é o suficiente para se compreender esse relato como escritural e tendo sido motivado pela morte de sua amiga Joana. De qualquer modo, a escrita desses três narradores só ocorre após o contato deles com a morte. Essa experiência é crucial para que eles possam gerar seus textos.

Em *Extinção*, o fato de o narrador ter se tornado subitamente herdeiro universal de Wolfsegg é um motivo a mais para estimulá-lo a escrever. Isso porque sua nova condição também é responsável para o afloramento de suas memórias, uma vez que Murau sempre se sentiu “o renegado, o rejeitado, o maldito, o odiado de repente tornou-se por assim dizer o único árbitro, o arrimo de família, o salvador” (EXT, p. 284). Portanto, o texto também explora esse momento de crise do narrador, que assumiu uma posição central dentro de um núcleo no qual ele sempre se considerou renegado e agora precisa responder sobre a direção

de Wolfsegg. Como seu novo administrador, Murau chega a cogitar uma revitalização para esse espaço, começando pela vila das crianças, um edifício construído para reunir as crianças da região em atividades artísticas. No entanto, após o fim da Segunda Guerra, esse lugar fora transformado por seus pais em um esconderijo para nazistas e, desde então, nunca mais voltara a funcionar: “essa ideia de repente me pareceu a melhor [...] a vila das crianças é o primeiro edifício que quero mandar restaurar, [...] ela deve voltar a ser o que era antes de sua humilhação” (EXT, p. 338). Entretanto, o desejo de Murau em restaurar a vila das crianças não é fazer com esse espaço volte a cumprir sua função original, mas sim um modo de recuperar o tempo de sua infância. Embora o narrador descreva que suas experiências em Wolfsegg foram traumáticas, ele também confessa que, “em Roma, cada vez que penso em Wolfsegg, parece-me que só preciso ir a Wolfsegg para entrar na infância” (EXT, p. 439), o que demonstra que Murau sempre conservou alguma afetividade por suas origens.

Contudo, o narrador chega à conclusão de que seria “um absurdo restaurar a vila das crianças [...] pois não se pode mais restaurar a infância [...] Minha infância agora está tão abandonada quanto a vila das crianças” (EXT, p. 438). Esse comentário carrega uma das principais idiossincrasias da constituição problemática de Murau, pois revela que ele, ao ascender à posição de herdeiro, se mostra empenhado em restaurar a vila das crianças como se, com isso, pudesse recuperar o tempo perdido da infância. Contudo, essa ideia é logo descartada não só por ser impossível de se concretizar, mas também porque o narrador não consegue esquecer o fato de que a vila das crianças serviu de abrigo para nazistas foragidos. Assim, nenhuma revitalização apagaria essa memória que o narrador carrega desse lugar. Dessa forma, na doação de Wolfsegg à Comunidade Israelita, Murau transfere esse espaço para um grupo que foi perseguido durante o regime nazista, deixando que essa comunidade resolva o que fazer com Wolfsegg.

Em seu intuito de restaurar a vila das crianças, o narrador também demonstra que é um indivíduo que vive em função do passado. Assim, reformar o espaço que o oprimiu serviria para que Murau, na qualidade agora de proprietário, pudesse organizar Wolfsegg como desejasse para, assim, também reorganizar os afetos que ele construiu nesse lugar. Entretanto, esse plano se mostra falhado, pois o narrador não possui o perfil prático esperado para alguém que necessita administrar uma propriedade. Dessa maneira, Murau abre mão de Wolfsegg para permanecer em Roma e se dedicar às aulas de Gambetti, atividade mais adequada ao seu espírito contemplativo. Em seu retorno a Roma, o narrador consegue dar prosseguimento à escrita de sua *Extinção*, porque é nessa escrita que ele pode reviver suas experiências de Wolfsegg. Desse modo, ele inicia seu texto com a informação das mortes de seus pais e de seu

irmão, suspendendo o destino que designara para Wolfsegg, uma vez que seu texto deve cumprir outras extinções antes de apresentar a extinção de Wolfsegg e do próprio narrador.

Nesse sentido, ao longo de seu texto, o narrador está apresentando seu processo de composição. Com isso, o romance cria uma situação narrativa em que o leitor acompanha o fazer escritural do narrador. Entretanto, essa situação é dissimulada por uma intensa sensação de presentificação, pois Murau é um narrador tão ardiloso que ilude o leitor a pensar que este o está acompanhando de Roma até Wolfsegg, quando, na verdade, os fatos transcorridos nos dois dias que contemplam a ação principal já estão finalizados. Esses fatos servem apenas para o narrador construir sua escrita, adicionando a eles as lembranças que lhe ocorreram nesses dois dias, como também as que foram surgindo ao longo do processo de escrita. Apesar disso, algumas passagens comprovariam que o relato de Murau já está cumprindo seu projeto de extinção, como se pode observar nos trechos abaixo:

[...] meu relato só existe para extinguir o que nele vem descrito, extinguir tudo o que entendo por Wolfsegg, e tudo o que Wolfsegg é, tudo, Gambetti [...]. Depois desse relato, tudo o que Wolfsegg é tem de estar extinto. Meu relato nada mais é a não ser uma extinção, dissera a Gambetti (EXT, p. 147);

Estou de fato retalhando e dissecando Wolfsegg e os meus, aniquilando-os, extinguindo-os, e retallo dessa forma a mim mesmo, disseco-me, aniquilo-me, extingo-me. Essa porém, dissera a Gambetti, é uma ideia que me agrada, minha autodissecação e autoextinção. [...] E se não me engano, ainda vou ter êxito nessa autodissecação e autoextinção, Gambetti. (EXT, p. 217).

Ao iniciar seu relato com a informação das mortes dos pais e do irmão, o narrador já deu início ao seu processo de extinção. Pode-se pensar, inclusive, que a própria epígrafe do romance já faça parte desse processo: “Sinto que a morte me tem constantemente em suas garras. Não importa o que eu faça, ela está presente em toda parte” (EXT, p. 5). Atribuída ao filósofo Montaigne, um dos autores citados por Murau, essa epígrafe indicaria que o conteúdo do texto versa sobre a extinção e a morte. Assim, tudo o que será apresentado a seguir reverbera essa citação de Montaigne, mesmo que ela não conste no corpo do texto e que o filósofo não seja discutido por Murau. As mortes estão presentes nos comunicados de falecimento que abrem o texto, assim como na apresentação das memórias do narrador, as quais, por estarem ali anotadas, já cumpriram sua extinção. Com a doação de Wolfsegg, Murau obriga suas irmãs a deixarem esse lugar, portanto, não há chance de Wolfsegg vir a ter novos herdeiros. Agora que Wolfsegg já não existe mais, resta ao narrador cumprir sua própria autoextinção, conforme previsto em seu projeto escritural. Além disso, o narrador também prevê que o leitor participe da construção de sua escrita. O leitor tem papel

fundamental no processo criativo de *Extinção*, pois é durante a leitura que as extinções vão se materializando, mesmo que o leitor chegue a essa conclusão somente ao final do romance.

Ao analisar as datas de nascimento e morte do narrador, indicadas ao final do texto, “(nascido em 1934 em Wolfsegg, morto em 1983 em Roma)” (EXT, p. 476), pode-se perceber que ele faleceu aos quarenta e nove anos. Essa informação remete a um comentário feito por Murau assim que chegara a Wolfsegg para o funeral: “tenho quarenta e oito anos de idade e chego de Roma” (EXT, p. 239). Desse modo, a escrita de *Extinção* foi realizada no prazo de um ano, confirmando outra previsão do narrador: “Em Roma farei a tentativa de escrever a *Extinção*, mas ela me absorverá por um ano e não sei se terei forças para ficar *por um ano* à disposição exclusiva dessa *Extinção*, pensei” (EXT, p. 398, *italico do autor*). Esses trechos comprovam que Murau calculara exatamente como se daria a escrita de seu texto, o que revela seu caráter estrategista, pois ele tem total controle da situação narrativa que instaura. Ao dizer que não sabe se teria forças para se dedicar por um ano a essa escrita, Murau estaria se referindo ao seu estado de saúde, o qual também é apontado em pequenas passagens quando, por exemplo, o narrador diz: “sinto que não tenho muito mais tempo” (EXT, p. 147). Murau parece ter certeza de que será acometido por alguma doença que ele sente se manifestar em seu corpo. Essa doença misteriosa poderia ter sido a causa de sua morte. Seu estado psicológico também revelaria traços de algum distúrbio emocional. No entanto, isso acaba sendo amenizado por sua arte do exagero, o que permite ao leitor não confiar tanto em seu discurso hiperbólico.

Contudo, como o texto cumpre os propósitos escriturais que o narrador apresentara ao longo do relato, pode-se supor que ele criara a performance de sua própria extinção, que pode ser tanto interpretada como um suicídio real, quanto uma morte simbólica. Nossa interpretação tende a se apoiar mais nessa última possibilidade, uma vez que está previsto no projeto escritural do narrador realizar seu próprio apagamento dentro do relato. Para isso, ele próprio insere seu nome no texto recorrendo a uma voz em terceira pessoa, artifício que Murau encontra para representar sua morte dentro de seu próprio relato. Caso se tratasse de um suicídio empírico, pode-se supor que essa voz externa, se fosse outro indivíduo e não o próprio Murau, explicitaria esse fato. No entanto, o comunicado da morte do narrador não deve ser considerado pelo ponto de vista do êxito de seu projeto escritural. O objetivo de Murau é de outra ordem, ou seja, é estetizar suas experiências fracassadas, simulando uma escrita cujo papel é apagar suas memórias nefastas. Desse modo, ele encontra na escrita uma alternativa que, no cotidiano, é irrealizável, uma vez que o narrador é refém de suas memórias. Assim, sua escrita revela, antes de tudo, a existência falhada de um indivíduo que,

na prática, não conseguiu se haver com o próprio passado, o qual o continuará perseguindo depois de concluída sua *Extinção*.

## CAPÍTULO IV

### O *BILDUNGSROMAN* DA FALHA

“[no] *Bildungsroman* o que se vê é o fracasso; o que se narra é uma anatomia do fracasso em todas as suas possibilidades” (FLORY, 2006, p. 113).

O propósito deste capítulo é destacar algumas características do gênero *Bildungsroman* (romance de formação) presentes nas narrativas de Thomas Bernhard contempladas em nosso trabalho<sup>34</sup>. O termo *Bildungsroman* surge associado à obra *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796), de Goethe. Contudo, apesar de os pressupostos históricos encontrados no paradigma goethiano terem se alterado, o conceito de *Bildungsroman* permaneceu na historiografia literária como um recurso interpretativo empregado para analisar narrativas que se ocupam, sobretudo, com uma ideia de desenvolvimento individual e formação do personagem. Sendo assim, pode-se dizer que, nesses romances, o conceito de *Bildungsroman* encontra-se presente, mas de maneira diluída, ajustado, portanto, ao contexto dessas obras, conforme destaca Patricia Maas, em *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura* (2000), livro que nos serve de base para a abordagem desse tema. Além disso, também levamos em consideração a ampliação do programa narrativo desse gênero apresentada por Jürgen Jacobs no final dos anos 1980. Uma vez que o termo *Bildungsroman* tornara-se amplamente difundido, Jacobs propôs uma espécie de sistematização das características desse gênero, as quais permitiriam delimitar as fronteiras entre essa manifestação literária e outras formas de romance. Dentre as características elencadas por Jacobs, destacamos duas para realizar a aproximação entre as narrativas de Bernhard e o conceito de *Bildungsroman*. São elas a atuação de mentores e o encontro com a esfera da arte.

Nos três capítulos anteriores, quando nos dedicamos a analisar cada romance que compõe nosso *corpus*, já foram apresentadas características que nos permitem reconhecer, nessas obras, uma filiação ao programa narrativo do *Bildungsroman*. No entanto, para evitar que a leitura se tornasse repetitiva, optamos por destinar o presente capítulo para tratar especificamente desse tema. Dessa maneira, ressaltamos que alguns pontos destacados

---

<sup>34</sup> A ideia para o tema deste capítulo surgiu na disciplina “Literatura de educação e formação”, ministrada pela Profa. Dra. Patricia Maas, em 2018, na Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCLAr/UNESP). O trabalho de conclusão dessa disciplina originou o artigo “Aspectos diluídos do *Bildungsroman* em *Extinção – uma derrocada*, de Thomas Bernhard”, que publiquei em parceria com minha orientadora, Profa. Dra. Patricia Maas, no Dossiê Romance de Formação (II): caminhos e descaminhos do herói, da revista *Literatura e Sociedade* (2018).

anteriormente reaparecem aqui para que possamos cotejá-los com o conceito ampliado de *Bildungsroman*. Reiteramos também que nosso objetivo não é afirmar que os romances de nosso *corpus* possam ser classificados como *Bildungsromane*, abordagem que se mostraria improdutiva, pois o conceito original está circunscrito ao contexto de sua criação. Nosso intuito é explorar como Bernhard vale-se desse gênero para subvertê-lo em suas narrativas, nas quais aparecem personagens que se dedicaram intensamente ao seu processo de formação para construírem uma individualidade minimamente harmônica, um objetivo que, ao final, revela-se frustrado.

As análises empreendidas nos capítulos anteriores buscaram comprovar nossa hipótese de que, diante de um acontecimento de morte, o narrador torna seu percurso falhado a matéria de sua escritura. Ao longo de seu processo rememorativo, o narrador reforça que sua formação artística e intelectual era vislumbrada como prerrogativa para que ele alcançasse seus objetivos. Uma vez que o narrador fracassa em suas experiências, isso revela que sua formação não cumpriu com o esperado, podendo, portanto, ser contemplada também sob o signo da falha. Logo, ao nomearmos este capítulo de “O *Bildungsroman* da falha”, pretendemos demonstrar que a ideia de *Bildungsroman* está presente nas narrativas como um intensificador da constituição falhada do narrador, uma vez que esse indivíduo imaginou uma trajetória a partir de aptidões e desejos os quais seriam aprimorados em sua formação. No entanto, esse processo revela-se malsucedido devido ao caráter inepto do próprio narrador. De certa forma, essa questão já estava colocada no *Wilhelm Meister* de Goethe, em que o protagonista alcançava seu aprendizado da vida depois de passar por um processo de educação pelo erro. No caso dos narradores de Bernhard estudados nesta tese, eles constroem seu texto a partir do fracasso de suas experiências, gerando, assim, uma escrita que estetiza seus ressentimentos e a falha de sua existência, a qual não atingira os ideais que eles almejavam. Essa é a ideia perseguida em nossa tese, cujo título “A estetização da experiência falhada” busca sintetizar, a imagem de um sujeito que torna seu fracasso o tema de sua escrita, estimulada pela experiência do narrador com a morte.

Considerando que os narradores de *O naufrago*, *Árvores abatidas* e *Extinção* criam suas trajetórias a partir da relação com pessoas que eles consideram primordiais para seu desenvolvimento individual e do contato com o mundo artístico, esses dois expedientes serão contemplados em nossas análises para a discussão do processo de formação falhada desses três narradores. Uma vez que a escrita surge para eles como uma maneira de enfrentar um momento de luto, a instauração da morte é uma experiência fundamental para que os narradores retomem um propósito artístico que se encontrava estagnado, posto que eles não

possuíam inspiração para levá-lo adiante. Desse modo, é recordando o papel que os mentores e a arte tiveram em suas vidas que os narradores revelam que esses pré-requisitos não garantiram que eles obtivessem sucesso em sua trajetória artística e pessoal. Com isso, o *Bildungsroman* pode ser compreendido em Bernhard pela via da ironia, pois evidencia que a formação almejada pelos narradores não visava a realização prática de suas intenções, mas somente um modo de eles cultivarem sua essência contemplativa.

### **Da origem do termo *Bildungsroman* ao estabelecimento do gênero**

Segundo a historiografia literária, o professor de Filologia Clássica Karl Morgenstern mencionou o termo *Bildungsroman*, pela primeira vez, em 1810, durante uma conferência na Universidade de Dorpat. O surgimento do termo está atrelado a uma visão histórica e ideológica da Alemanha de fins do século XVIII, como o desejo da burguesia em ampliar sua formação e a constituição de uma identidade nacional alemã. O texto da conferência de Morgenstern apresenta a definição inaugural do conceito de *Bildungsroman* que é responsável por estabelecer a concepção tradicional do paradigma literário desse gênero:

[Tal forma de romance] poderá ser chamada de *Bildungsroman*, sobretudo devido a seu conteúdo, porque ela representa a formação do protagonista em seu início e trajetória em direção a um grau determinado de perfectibilidade; em segundo lugar, também porque ela promove a formação do leitor através dessa representação, de uma maneira mais ampla do que qualquer outro tipo de romance (MORGENSTERN *apud* MAAS, 2000, p. 46).

A definição de *Bildungsroman* surge em meio à discussão teórica de Morgenstern na qual ele apresentava as características que distinguem a epopeia antiga do romance burguês. De acordo com Morgenstern, enquanto a epopeia antiga representava um herói que mobilizava sua ação para modificar o mundo, o romance ocupa-se em mostrar a ação dos homens e do ambiente sobre um protagonista, focando, portanto, na representação de seu processo de formação interior. Sendo assim, Morgenstern aponta que o objetivo da epopeia era apresentar os efeitos dos atos do herói sobre a comunidade, ao passo que o romance mostra como os fatos e acontecimentos repercutem na interioridade do protagonista.

Um ponto a ser considerado diz respeito ao fato de que a definição de *Bildungsroman* remete à origem do romance burguês, o que promove uma conexão entre esses dois gêneros. As origens do termo *roman* remontam ao latim vulgar e correspondiam a uma narrativa longa, em que se apresentava a interação do protagonista com o mundo externo. Na Alemanha do século XVIII, o *Roman* era considerado uma narrativa inferior por representar uma história de



amor. Nessa época, a epopeia ainda era a forma narrativa exemplar, apreciada por sua grandiosidade temática e métrica clássica. Enquanto o romance já estava estabelecido na Inglaterra e na França desde o século XVII, o reconhecimento desse gênero na Alemanha ocorreu somente ao final do século XVIII com a publicação de *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), de Goethe. Logo, do século XVII ao XX, o surgimento do romance burguês é visto pela historiografia literária a partir do embate com a epopeia antiga. Como o estabelecimento do romance enquanto gênero “digno” ocorreu tardiamente na Alemanha, a discussão levantada por Morgenstern também colaborava para a consolidação do gênero romanesco.

No texto de sua conferência, Morgenstern menciona o segundo romance da trilogia<sup>35</sup> de Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796), que, a partir de então, passou a se tornar o paradigma do gênero *Bildungsroman*:

Como obra de tendência mais geral e mais abrangente da bela formação do homem, sobressai-se, com seu brilho suave, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, obra duplamente significativa para nós alemães, pois aqui o poeta oferece, no protagonista e nas cenas e paisagens, vida alemã, maneira de pensar alemã, assim como costumes de nossa época (MORGENSTERN *apud* MAAS, 2000, p. 47).

Na arqueologia da concepção da ideia de um romance formador, encontram-se duas obras de Jean-Jacques Rousseau, sua autobiografia intelectual *As confissões* (1791) e *Emílio ou da educação* (1762), em que a presença da figura masculina do preceptor ou mentor aparece como recurso indispensável à formação pessoal e intelectual do jovem. Esses livros influenciaram a tradição filosófica alemã pautada no conceito de *Bildung* (“formação” e “cultivo”) que se encontra presente em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796), de Goethe, obra arquetípica desse tipo de romance na Alemanha, onde o gênero continuou seu desenvolvimento no século XIX. O *Bildungsroman* diferencia-se dos outros tipos de romance ao apresentar “a imagem do homem em devir” em vez de uma personalidade estática que vagueia pelo mundo. Em seu programa narrativo, as mudanças pelas quais o indivíduo passa são a tônica do enredo e “o tempo se introduz no interior do homem, impregna-lhe toda a imagem, modificando a importância substancial de seu destino e de sua vida” (BAKHTIN, 2000, p. 237).

---

<sup>35</sup> Goethe apresenta o percurso do protagonista Wilhelm Meister em três livros: *A missão teatral de Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters theatralische Sendung*) (1777-1785), *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*) (1795-1796) e *Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Wandjahre*) (1829, segunda versão). Como Morgenstern se utiliza do segundo volume para criar seu conceito de *Bildungsroman*, é somente a essa obra que nos referiremos em nosso trabalho.

A obra *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* apresenta a trajetória do homônimo protagonista, a qual se torna exemplar para os filhos da então burguesia alemã que ansiava por se ver representada esteticamente. De modo sucinto, o romance acompanha o percurso do jovem de origem burguesa Wilhelm Meister, cuja vida é marcada por episódios aparentemente desconexos. Apenas ao final do livro, tanto o leitor quanto o protagonista descobrem que esses episódios, que pareciam simples acasos durante a narrativa, eram, na verdade, obra da Sociedade da Torre, uma associação de homens sábios e esclarecidos, que tinham por finalidade ajudar os jovens a alcançar o desenvolvimento e a formação. A Sociedade da Torre atuava como uma instância superior e invisível, operando por meio de emissários encarregados de influenciar Meister em suas escolhas.

Filho de comerciante, o destino de Meister era dar continuidade aos negócios da família. No entanto, como deseja buscar seu autodesenvolvimento e sua formação, Meister esbarra na problemática inerente à sua condição social e econômica. Consciente dos limites de sua classe, Meister considera formas de ascender à aristocracia para poder desfrutar das possibilidades que essa classe possuía. É no teatro que o protagonista vislumbra sua primeira tentativa de atingir seus objetivos. Tematizada no início do romance, a vocação teatral de Meister garante-lhe o posto de diretor de uma trupe mambembe, o que possibilita o personagem adentrar, pela primeira vez, em um palácio da nobreza. Esse período da vida de Meister é marcado pela atuação do mentor Jarno, um enviado da Sociedade da Torre, responsável por apresentar ao protagonista as peças de Shakespeare.

Em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, Goethe contrapõe as diferenças entre o modo de vida aristocrático e o burguês, o que pode ser notado, sobretudo, no reencontro entre os amigos de infância Werner e Wilhelm Meister<sup>36</sup>. Werner cumprira o protocolo da vida burguesa: casara-se com a irmã de Meister, unindo os bens das duas famílias, e assumira os negócios do pai. Meister, contudo, deixou a casa paterna para transitar por outros núcleos, como o meio teatral, na tentativa de atuar de forma tão livre quanto o próprio aristocrata. Ao permitir que o cunhado administre o patrimônio da família, Meister revela-se como um

---

<sup>36</sup> No romance, a carta de Meister a Werner apresenta o embate entre as possibilidades limitadas de aperfeiçoamento do burguês em relação ao aristocrata: “[...] instruir-me a mim mesmo, tal como sou, tem sido obscuramente meu desejo e minha intenção, desde a infância. [...] Fosse eu um nobre e bem depressa estaria suprimida nossa desavença; mas, como nada mais sou do que um burguês, devo seguir um caminho próprio, e espero que venhas a me compreender. [...] na Alemanha só a um nobre é possível uma certa formação geral, e pessoal [...] Se, na vida corrente, o nobre não conhece limites [...] pode portanto apresentar-se onde quer que seja com uma consciência tranquila diante dos seus iguais, pode seguir adiante, para onde quer que seja, ao passo que ao burguês nada se ajusta melhor que o puro e plácido sentimento do limite que lhe está traçado” (GOETHE, 2006, p. 284-285).

indivíduo que não pertence a nenhum dos espaços pelos quais transitou, ou seja, ele não se tornou aristocrata e também não se especializou para assumir o papel de burguês.

A partir da proposição de Morgenstern, *Wilhelm Meister* passou a vigorar como paradigma do *Bildungsroman*. Desde então, os romances eram sempre comparados esteticamente partindo da genealogia que a crítica pontuara na obra de Goethe. Dentro e fora da Alemanha, as obras eram consideradas *Bildungsromane* levando-se em conta o grau de aproximação com o *Meister*. No entanto, apesar de o percurso de Wilhelm Meister ter servido de modelo para o programa narrativo do *Bildungsroman*, essa trajetória constitui uma representação datada e espacializada de um modo de vida burguês.

A noção teleológica de desenvolvimento individual não se sustentava mais a partir da realidade histórica do século XX, marcada pelo surgimento da psicanálise e pelos efeitos de duas guerras mundiais. Essa nova configuração trouxe a noção de sujeito fragmentado e que, portanto, não era mais condizente com o projeto de identidade harmônica defendido pelo romance burguês. No século XX, os romancistas passaram a empregar modos de narrar que refletissem essa nova maneira de enxergar a individualidade. Desse modo, o desenvolvimento de técnicas narrativas como o fluxo de consciência e o enredo não-linear contrapunham-se ao paradigma goethiano, o que sinalizava o possível fim da era do *Bildungsroman*.

Lukács também defende a ideia de que o romance de formação tradicional não encontraria mais espaço no momento pós-goethiano. Em *A teoria do romance* (2009), Lukács considera *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* como um momento ímpar da resolução da crise entre o indivíduo solitário e a coletividade. Para Lukács, o *Wilhelm Meister* representa uma “tentativa de síntese”, em que haveria “a reconciliação entre o indivíduo problemático, guiado pelo ideal vivenciado, com a realidade social concreta” (LUKÁCS, 2009, p. 138). O teórico enxerga no romance de Goethe “um equilíbrio entre atividade e contemplação, entre vontade de intervir no mundo e capacidade receptiva em relação a ele” (LUKÁCS, 2009, p. 141). Desse modo, o *Wilhelm Meister* apresenta uma síntese entre indivíduo e realidade social, um equilíbrio entre a vida contemplativa e o mundo exterior. No entanto, Lukács aponta a impossibilidade dessa fórmula vir a se repetir no período pós-goethiano, uma vez que haveria a intensificação das experiências subjetivas. Portanto, para Lukács, o *Wilhelm Meister* seria a última possibilidade de se representar na literatura uma reconciliação entre indivíduo e realidade social. O *Wilhelm Meister* não seria uma narrativa concentrada somente no plano individual, mas também um romance que contemplaria os desejos e a conjuntura de uma coletividade, aproximando-se assim, da narrativa épica. Com isso, Lukács afirma que esse momento da história do romance seria historicamente datado, o

que o levaria ao fim do modelo tradicional do *Bildungsroman*, pois os pressupostos históricos que contribuíram para o seu surgimento alteraram-se. Assim, o *Wilhelm Meister* significa a última concretização possível de uma conciliação entre o indivíduo problemático e o mundo exterior.

Como o conceito de *Bildungsroman* surge atrelado ao romance paradigmático de Goethe, esse fato tornou-se um problema para crítica literária do século XX. Devido a sua enorme circulação, o termo tornou-se superexposto e evoluiu para um recurso teórico-interpretativo, cuja finalidade era classificar romances que apresentavam uma história de desenvolvimento individual. Dessa maneira, Maas (2000, p. 241) defende a ideia de que há uma “tradição consciente” em autores contemporâneos que dialogam tanto com a obra paradigmática *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* quanto com a autobiografia *Poesia e verdade*, de Goethe. Para Maas (2000), em obras como *Confissões do impostor Felix Krull* (1954) de Thomas Mann e *O tambor* (1959) de Günter Grass, pode-se perceber uma continuidade da tradição do *Bildungsroman*. Nesses dois romances, seus respectivos autores transgridem o conceito inaugural do gênero e o retomam por meio da paródia ou da alusão temática direta. Com isso, Maas (2000, p. 216) reconhece que a ideia de formação associada ao *Wilhelm Meister* está presente tanto em *Felix Krull* quanto em *O tambor*, mas de maneira diluída, uma vez que essas obras carregam a problemática histórica da Europa do século XX. Dessa forma, os respectivos romances de Mann e de Grass indicam que o *Bildungsroman* assimila outros contextos históricos, possibilitando a reconfiguração e a continuação desse gênero ao longo do século XX.

No final dos anos 1980, o crítico Jürgen Jacobs foi o responsável por redefinir a ideia de *Bildungsroman*, ampliando as possibilidades de seu programa narrativo, o qual passara a contemplar “obras em cujo centro esteja a história de vida de um protagonista jovem, história essa que conduz, por meio de uma sucessão de enganos e decepções, a um equilíbrio com o mundo” (JACOBS *apud* MAAS, 2000, p. 62). Jacobs acrescentou outras características que o conceito passaria a englobar, como o protagonista “ter uma consciência mais ou menos explícita de que ele próprio percorre não uma sequência mais ou menos aleatória de aventuras, mas sim um processo de autodescobrimento e de orientação no mundo”. Além disso, o protagonista também deve passar por experiências como “a separação em relação à casa paterna, a atuação de mentores e de instituições educacionais, o encontro com a esfera da arte [...]” (JACOBS *apud* MAAS, 2000, p. 62). Esses dois últimos elementos são importantes para a abordagem de nosso trabalho, pois, nas narrativas analisadas, pode-se perceber que os narradores investem parte considerável de seu percurso aproximando-se de pessoas que

poderiam auxiliá-los em sua formação artística e intelectual. Certamente, isso não seria por si só um pressuposto para se promover uma aproximação entre os romances estudados e a tradição do *Bildungsroman*. Contudo, essa situação narrativa revela que o indivíduo tenta se emancipar a partir da relação com esferas que ele próprio considera fundamentais para sua formação. Ao final, quando o indivíduo fracassa em seus objetivos, pode-se perceber que a ideia de formação também fracassara, restando apenas como mote para o fazer escritural do narrador.

Em seu livro, Maas (2000, p. 57) também pontua que a enciclopédia *Literatur-Brockhaus*, edição de 1988, reconhece Franz Kafka, Max Frisch, Peter Handke, Botho Strauss e Thomas Bernhard como autores do século XX que se ocuparam com a tradição do *Bildungsroman*. Naturalmente, cada um deles trabalhou de modo bastante particular o conceito associado ao paradigma goethiano, o que possibilitou a continuação e renovação do gênero inaugurado por Morgenstern. Evidentemente que destacamos aqui a presença do nome de Thomas Bernhard, pois corrobora nossa visão de que esse autor, ao menos no *corpus* desta pesquisa, apresenta um diálogo com a tradição ampliada do *Bildungsroman*. Em Bernhard, acreditamos que a ideia de formação aparece como um recurso que ressalta a falha constitutiva do narrador, um indivíduo que, apesar de ter fracassado em suas aspirações, permanece preso ao passado, em um tempo em que ele planejava um percurso a partir de sua formação. As narrativas de nosso *corpus* têm início com o narrador já maduro, olhando para o passado, quando ele imaginava vivenciar experiências plenas de sentido em consonância com sua formação. Como essas experiências se mostraram diferentes do planejado, resta ao narrador escrever sobre seu infortúnio, sobre uma vida que se materializou de uma outra maneira e que não confirmou as suas pretensões artísticas.

Além de apresentar características do *Bildungsroman*, os romances aqui estudados também se aproximam de uma variação desse gênero denominada *Künstlerroman* (romance de artista), em que o protagonista é um artista que, ao longo da narrativa, desenvolve suas concepções artísticas. Segundo Santana (2003), no *Künstlerroman*, as questões existenciais do protagonista convivem com as questões referentes ao seu aprendizado artístico. Desse modo, “ao mesmo tempo em que a escritura vai nos apresentando uma personalidade formando-se na interação com o meio, escolhas e posicionamentos da competência artística vão tomando vulto a ponto de quase transformar a narrativa num compêndio de estética” (SANTANA, 2003, p. 46). Como vimos nos capítulos anteriores, as três narrativas de Bernhard possuem protagonistas que tiveram uma passagem pelo mundo artístico. O relato desses narradores apresenta sua tentativa falhada de se tornar artista. Esse tema surge após a instauração de um

sentimento de luto, que é responsável por impulsionar o narrador a escrever. Ao final, o texto do narrador pode ser considerado não apenas a realização de seu projeto escritural, mas também uma escrita que revela seu processo de composição.

No *Wilhelm Meister*, a formação artística vislumbrada pelo protagonista revela-se falhada, pois ele considerou aptidões e talentos os quais de fato não possuía. O personagem Jarno, um dos mentores de Meister e membro da Sociedade da Torre, é quem vai convencer Meister de que ele deve desistir do teatro: “– Ademais – respondeu Jarno –, penso que o senhor deve abandonar de vez o teatro, para o qual não possui nenhum talento” (GOETHE, 2009, p. 458). Tendo sido o responsável por estimular a formação teatral de Meister, apresentando-lhe, inclusive, as peças de Shakespeare, Jarno aparece agora para finalizar o percurso artístico de seu aluno, uma vez que ele reconhece que Meister não possui talento para a atividade que pretendia exercer. Com isso, a formação artística de Meister é concluída e ele retorna ao cotidiano burguês a fim de encontrar uma nova ocupação. No último volume da trilogia de Goethe, *Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister* (1829, segunda versão), o protagonista acaba por fim tornando-se cirurgião. Desse modo, Meister desvia-se de seu objetivo inicial pela formação universal e decide-se pela formação especializada, ou seja, ele desiste da *Bildung* (formação) e satisfaz-se com a *Ausbildung* (especialização). Essa transformação revela uma vitória da realidade sobre o sonho de desenvolvimento individual a partir de uma formação ampla e com inclinações artísticas. Com isso, após peregrinar por espaços que imaginava serem importantes para sua formação, Meister ajusta-se a sua própria condição burguesa.

Nos romances *O naufrago*, *Árvores abatidas* e *Extinção*, os narradores solucionam a crise de sua formação com um autoexílio. Não há uma voz de autoridade que os desestimula a abandonar suas pretensões artísticas e intelectuais como ocorre no *Wilhelm Meister* com Jarno apontando para Meister sua inaptidão para o teatro. No caso dos narradores de Bernhard, eles próprios chegam à conclusão de que ousaram ao considerar aptidões que não possuíam e, por não conseguirem lidar com esse fato em seu meio social, eles recorrem ao exílio para enfrentar suas frustrações. No entanto, muito pouco é informado sobre esse novo lugar, salvo em *Extinção*, em que o narrador conduz seu relato a partir de conversas que ele teve com seu aluno na Itália, país onde escolheu viver. De um modo geral, esses três narradores retornam à Áustria após um acontecimento de morte, o qual desencadeia a ação principal e promove o afloramento de suas memórias. É dessa forma que o narrador apresenta como se deu seu processo de formação intelectual e artística. Assim, o narrador vai revelando como esse

processo não surtiu o efeito esperado, ou seja, ele não tornou o narrador um indivíduo apto a desenvolver as potencialidades que ele imaginava possuir.

Em seus respectivos textos, esses narradores intensificam sua formação falhada, fazendo dessa falha o motivo de sua escrita. Em um primeiro momento, essa escrita tenta aplacar o sentimento de luto do narrador, mas ela serve também para que esse indivíduo olhe para si próprio e para o passado, em um discurso ressentido contra uma realidade que se revelou contrária a seus planos. Desse modo, essas narrativas confirmam que, no “*Bildungsroman* o que se vê é o fracasso; o que se narra é uma anatomia do fracasso em todas as suas possibilidades” (FLORY, 2006, p. 113). Nesse sentido, não há outra saída para os narradores de Bernhard a não ser reverberar seus próprios fracassos, conduzindo uma escrita que revela o que eles poderiam ter se tornado caso as circunstâncias tivessem sido diferentes. Apesar disso, o texto do narrador também comporta suas ideias e seus pensamentos acerca de sua compreensão sobre a arte, podendo ser interpretado como sua filosofia da composição, algo que fora maturado por muito tempo e que somente após a experiência com a morte pôde enfim ser escrito. Esse subtexto é primordial para a estetização da existência falhada, pois ele aponta para o rigor da seleção e da organização dos fatos, assim como para a sustentação de uma situação narrativa em que o relato camufla a própria natureza escritural do texto. É no jogo entre um relato que se manifesta simultâneo à transmissão da ação principal e um texto que revela as entranhas do momento da escritura que reside o modo como Bernhard atualiza e ironiza a ideia de um *Bildungsroman*. É somente através da escrita que esses indivíduos conseguem refletir sobre seu passado e sobre a ideia de formação que perseguiram. Uma formação que não se efetivou na prática, mas que forneceu a eles um modo particular de alinhar suas experiências.

Apesar das modificações históricas que embasaram o surgimento do *Bildungsroman*, podemos dizer que, nos romances *O naufrago*, *Árvores abatidas* e *Extinção*, figura uma referência parodística à obra *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe. Com isso, enfatizamos que, ao aproximarmos Bernhard do modelo goethiano, o fazemos pela via da paródia, ou seja, destacamos que o discurso do *Bildungsroman* aparece em Bernhard de modo subvertido, sobretudo, porque seus narradores são sujeitos constituídos após os eventos traumáticos de sua época, como, por exemplo, a Segunda Guerra. Além disso, enquanto o personagem Meister desejava abandonar suas origens burguesas para cultivar uma formação ampla tal como era permitido à aristocracia do século XVIII, a visão dos narradores de Bernhard é reflexo de uma burguesia já estabelecida no século XX. Eles encontram-se, portanto, bem assentados na classe da qual Meister desejava se desvincular. Contudo, esses

narradores representam agora a crise do indivíduo em uma sociedade que não valida suas aspirações artísticas e intelectuais. Uma sociedade que atingiu o ápice da mecanização e que se satisfaz com bens culturais massificados que refletem as necessidades de consumo de sua época.

Se, por um lado, não há o reconhecimento do papel do artista e do intelectual na sociedade contemporânea, por outro, esses narradores não conseguem representar uma realidade que eles enxergam como caótica e hostil a suas aspirações. Desse modo, esses narradores mergulham em suas próprias experiências para construir um texto em que apresentam a falha de seus anseios, convencidos de que fracassaram porque seu meio social não conferiu a eles oportunidades de confirmarem suas aptidões. Sendo assim, o processo falhado desses narradores ilustra a falha de sua própria formação, revelando, antes de tudo, um percurso de ilusão, pois eles imaginavam que, após essa formação, seriam indivíduos que se distinguiriam de seus núcleos originários. Assim, como a escrita que eles conduzem não tem por finalidade a publicação de um livro, ela manifesta o desejo do indivíduo em repassar suas experiências, a fim de tentar compreender como se deu seu processo de desenvolvimento.

### **A atuação de mentores**

Se no *Wilhelm Meister* os emissários da Sociedade da Torre captam o desejo do jovem Meister por desenvolvimento e se aproximam dele para conduzir sua formação de maneira velada, nas narrativas de nosso *corpus* os narradores dispõem de uma maior autonomia para elaborar seu processo de desenvolvimento. Desse modo, os narradores de *O naufrago*, *Árvores abatidas* e *Extinção* concebem sua ideia de formação a partir de uma aproximação com pessoas que eles imaginam que serão fundamentais para esse processo. No entanto, como esse percurso já está concluído e se ajusta à narração da ação principal, o narrador traz à tona o período de sua formação para revelar que ela não cumpriu seus propósitos. Assim, no presente da narrativa, apesar de o narrador enaltecer seu percurso formativo, ele também se apresenta como um sujeito que não colocou em prática os aprendizados adquiridos nesse período. Seu próprio texto é uma performance do que ele desejaria ter se tornado. Logo, seu texto conserva um tom de lamentação, porque o narrador reconhece-se no presente diferente do indivíduo que ele imaginava que fosse se tornar. Sendo assim, as figuras inspiradoras que atuaram como uma espécie de mentor aparecem no texto como imagens daquilo que o narrador se distanciou ao longo de sua vida. Ou seja, o desenvolvimento do narrador revela-se



o oposto do que ele cultivou com esses mentores, que figuram como espectros de um tempo em que os anseios do jovem narrador ainda eram imaginados no plano do possível e do realizável.

No romance *O naufrago*, há diferentes momentos em que se pode notar uma ideia de formação a partir de pessoas que os protagonistas reconhecem como essenciais para seu desenvolvimento individual. Em um primeiro momento, pode-se destacar esse tipo de relação na intenção dos três protagonistas em escolherem estudar piano com o professor Vladimir Horowitz no Mozarteum de Salzburgo. Oriundos de famílias burguesas que desejavam que os filhos dessem continuidade a seus negócios, Glenn Gould, Wertheimer e o narrador anônimo cumprem o primeiro pressuposto das narrativas de formação ao abandonarem a casa paterna para irem em busca do sonho de se tornarem pianistas. Segundo o narrador, a maioria dos professores de música arruína a vida de seus estudantes, sufocando os talentos de jovens músicos. No entanto, ele afirma que, “de cada vinte mil professores, apenas um é o ideal. Horowitz era esse professor” (NAU, p. 15). Esse comentário revela a visão romantizada dos protagonistas sobre a pessoa de Horowitz, um mentor ideal para que eles pudessem se transformar em exímios pianistas, atingindo, assim, o objetivo de sua formação.

Ao longo do curso de Horowitz, Wertheimer e o narrador percebem que Glenn possuía um talento nato para o piano. Sendo assim, as aulas de Horowitz serviram apenas para que Glenn aprimorasse uma técnica que já vinha desenvolvendo antes de frequentar o Conservatório. Na narrativa, Glenn é apresentado como um gênio dotado de potencialidades extraordinárias e que buscava Horowitz para confirmar e demonstrar sua aptidão para o piano. A intensidade com que Glenn dedica-se à música contrapõe-se à essência diletante de Wertheimer e do narrador, os quais buscaram nos estudos apenas uma maneira de se afastar do cotidiano burguês de suas famílias. Eles têm em mente tornarem-se pianistas, mas imaginam que somente o fato de frequentarem o Conservatório fará com que eles venham a atingir esse objetivo. Ao se depararem com a genialidade de Glenn, ambos desistem, pois tomam para si que nunca conseguiriam ser tão bons quanto o amigo. Desse modo, o sonho de saírem do Mozarteum formados, com um diploma de notáveis pianistas, revela-se frustrado para Wertheimer e o narrador:

Assistir às aulas de Horowitz foi fatal tanto para mim quanto para Wertheimer, mas genial para Glenn. No que se refere ao virtuosismo pianístico, e no fundo à própria música, não foi Horowitz quem nos matou, a Wertheimer e a mim, e sim Glenn, pensei. Foi ele quem tornou nosso virtuosismo impossível, e isso numa época em que nós dois acreditávamos ainda firmemente nesse nosso virtuosismo. Concluído o curso com Horowitz, continuamos acreditando durante anos nesse virtuosismo, quando

na verdade ele já estava morto desde o instante em que conhecemos Glenn (NAU, p. 17).

Enquanto Glenn deixa o Mozarteum como um pianista promissor, Wertheimer e o narrador são contaminados por uma profunda sensação de fracasso, uma vez que as aulas de Horowitz não fizeram deles os músicos que eles desejavam se tornar. Contudo, eles não responsabilizam Horowitz por não terem atingido a formação que almejavam, já que ele fora essencial para que Glenn viesse a se consolidar como um dos melhores pianistas do século XX, o que comprova a eficácia do método do professor. Logo, Wertheimer e o narrador enxergam Glenn como o culpado por terem fracassado, pois, para eles, conhecer Glenn significou a impossibilidade da confirmação do virtuosismo que eles acreditavam possuir. Glenn é, portanto, o personagem que mostra para Wertheimer e o narrador que eles não possuíam as aptidões artísticas que imaginavam. Logo, se frequentar o Mozarteum era um requisito para que os protagonistas pudessem se tornar virtuosos, essa finalidade é alcançada somente por Glenn. Desse modo, Wertheimer e o narrador reconhecem a falha desse objetivo e permanecem presos à ideia de que Glenn acabara com seus sonhos.

Ainda durante o curso de Horowitz, os três protagonistas decidem morar juntos, o que intensifica o rebaixamento que Wertheimer e o narrador sentem em relação a Glenn, uma vez que eles observam diariamente o amigo aperfeiçoar sua técnica. Pode-se reconhecer aqui um segundo momento da ideia de formação nessa narrativa, embora ela deva ser feita com algumas ressalvas. Primeiramente, Wertheimer e o narrador não desejavam manter uma relação tradicional de tutoria com Glenn, absorvendo, assim, os ensinamentos do amigo gênio como uma complementação dos estudos no Conservatório. Pelo contrário, a intenção de Wertheimer e do narrador é se manter próximos a uma pessoa que eles admiram, apesar de já imaginarem que essa relação seria determinante para o seu próprio fracasso. Assim, ao dividirem a casa com Glenn, Wertheimer e o narrador cultivam um jogo masoquista que consiste em contemplar o amigo, assumindo para si próprios que eles nunca seriam tão bons quanto Glenn. Em segundo lugar, Glenn também não manifestava a intenção de contribuir para o desenvolvimento artístico dos amigos, pois ele estava concentrado somente em seu próprio desenvolvimento, em aproveitar sua estadia em Salzburgo para aprimorar sua arte ao máximo. Ensaando dia e noite, Glenn mostra aos amigos que seu objetivo é bastante claro, ou seja, ele deseja se tornar um virtuose. Enquanto isso, Wertheimer e o narrador já cultivam a sensação de que falharam em seu pretenso percurso pela música e que Glenn fora decisivo para essa falha.

Após concluírem os estudos no Conservatório, os três protagonistas se separam. Glenn retorna para o Canadá e logo será um consagrado virtuose por sua execução das *Variações Goldberg* de Bach. Wertheimer permanece na Áustria. E o narrador parte para um exílio na Espanha. A forma que Wertheimer e o narrador encontram para lidar com a frustração por não terem se tornado virtuosos é se dedicar à escrita de textos em que eles claramente tratam de sua relação com Glenn. Enquanto o narrador ocupa-se com a escrita do ensaio *Sobre Glenn Gould*, Wertheimer tenta escrever seu texto *O naufrago*. No entanto, ambos falham novamente nesses propósitos artísticos, pois não conseguem concluir seus textos, que são constantemente postergados ou destruídos. Além disso, o fracasso desses textos acentua que tanto Wertheimer quanto o narrador não conseguem conduzir um projeto por si próprios, sem a presença e o auxílio de um mentor. No entanto, isso revela a máxima condição problemática desses dois indivíduos, pois, se ao lado de Horowitz, eles não atingiram o objetivo de se tornarem pianistas, sozinhos e por conta própria, eles também não conseguem concluir suas metas. Nessa postura, reside o estatuto desses dois personagens, indivíduos inclinados à vida contemplativa e, portanto, sem clareza quanto aos objetivos que criam para si. Tanto a música quanto a escrita revelam o caráter inepto de Wertheimer e do narrador, os quais desejam emular uma imagem de artista, pois enxergam nessa ocupação a razão de seu estar no mundo, sem observar se, de fato, possuem as aptidões necessárias para implementar seus objetivos.

Um terceiro momento em que se pode reconhecer uma espécie de mentoria na fatura do romance consiste no fato de o narrador tomar para si a função de concluir o projeto de escrita de Wertheimer. Essa intenção é contingencial, uma vez que Glenn e Wertheimer já estão mortos no presente da narrativa. Assim, como único sobrevivente dessa amizade, o narrador sente que precisa escrever sobre ela e sobre o processo de formação dos amigos. Após participar do enterro de Wertheimer, o narrador vai à casa do falecido na tentativa de encontrar os manuscritos do texto *O naufrago*, os quais lhe serviriam de estímulo para a conclusão de seu ensaio *Sobre Glenn Gould*. Como esse objetivo revela-se malsucedido, posto que o empregado de Wertheimer informa que ajudara o patrão a queimar todos os seus papéis, o texto do narrador pode ser interpretado como uma escrita que tenta fazer jus ao projeto escritural de Wertheimer. Assim, mesmo depois de morto, Wertheimer acaba se tornando uma espécie de mentor para o narrador, uma vez que o título de seu inconcluso texto coincide com o título do romance. Dessa forma, o narrador desistira de concluir seu ensaio sobre Glenn para compor um texto em que trata da derrocada de Wertheimer, mas também de seu próprio fracasso, uma vez que ele e Wertheimer cultivavam a mesma sensação de que falharam por terem conhecido Glenn. Além disso, o processo de formação de Wertheimer

culmina em seu suicídio, fato que aponta para o modo como Bernhard trabalha a ideia de desenvolvimento do indivíduo em sua obra. Como Wertheimer não supera sua formação falhada, ele encontra no suicídio uma maneira de se isentar de novas tentativas de provar para si e para o mundo suas habilidades artísticas. Nesse sentido, em Bernhard, o suicídio é um recurso que desvela a ideia de fracasso de uma narrativa de formação. Por outro lado, o suicídio de Wertheimer é um acontecimento primordial para que o narrador se mobilize para contar sua história, revelando suas próprias falhas.

Na narrativa *Árvores abatidas*, não é mencionada a separação do narrador da casa paterna, um pressuposto encontrado em muitas obras que se ocupam da formação e do desenvolvimento do indivíduo. O processo rememorativo desse narrador começa em sua juventude quando ele já havia ingressado no círculo do casal Auersberger para iniciar sua formação. Assim, pode-se reconhecer na figura dos Auersberger uma primeira manifestação da ideia de mentoria nesse romance. Depois de concluir um curso de música no Conservatório Mozarteum de Salzburgo, o narrador passou por uma desilusão artística e reconheceu que, na verdade, nunca quisera se tornar músico. Foi nesse período que ele conheceu o pianista Auersberger e sentiu uma espécie de renovação artística: “[...] ter conhecido o Auersberger, significou, no fundo, a conversão ao artístico, do qual depois de concluído o Mozarteum eu me afastara totalmente [...]” (AA, p. 47). Embora o Auersberger tenha tentado convencê-lo a retomar sua carreira musical, o narrador já demonstrava o desejo de se tornar escritor, ocupação que, inclusive, ele assume possuir no presente da narrativa. Desse modo, o narrador passou a frequentar os jantares artísticos oferecidos pelo casal, nos quais se reuniam os aspirantes a artistas da Viena dos anos 1950. Segundo o narrador, “o casal Auersberger também assumiu a aparência de mecenas, pensei, e quando convidavam alguém fora da aristocracia, não importa quem, isso era para eles um ato de mecenas” (AA, p. 88). Nessa relação de mecenato promovida pelo casal, o narrador viu uma chance de se desenvolver e de vir a se tornar artista, sobretudo, porque os jantares dos Auersberger lhe proporcionavam a oportunidade de estar em contato com pessoas que também tentavam construir uma carreira artística.

No entanto, com o tempo, o narrador passou a perceber que os Auersberger não entendiam de arte, mas apenas sustentavam uma aparência de que eram apoiadores dos artistas para manter uma imagem de indivíduos ilustrados: “Assumiram aparência de cultura, pensei, mas não passavam de pequenos-burgueses” (AA, p. 88). Essa tomada de consciência promoveu o rompimento do narrador com o círculo dos Auersberger e também motivou seu exílio para Londres. Dessa forma, a intenção do narrador em se desenvolver por meio de uma

relação de mentoria revela-se fracassada. No tempo anterior à narrativa, o narrador reencontra os Auersberger nas ruas de Viena, e estes o convidam para seu próximo jantar artístico, espaço em que ocorre a ação principal do romance. Depois de vinte anos sem manter contato com o casal, o narrador está de volta ao seu jantar artístico, em que observa os convidados relembando como eles eram no passado. Entre os presentes, há dois jovens escritores que são fundamentais para que o narrador contemple a si mesmo na juventude, quando fora um assíduo frequentador das reuniões dos Auersberger. Dessa forma, os dois jovens permitem ao narrador rememorar sua formação falhada, como pode ser observado na longa citação abaixo:

Mas o que terão a dizer jovens escritores, pensei, que imaginam saber tudo, e só sabem achar tudo ridículo, sem poderem dizer *por que* é ridículo. Só muito mais tarde entenderão isso, pensei; primeiro acham tudo ridículo sem saber por que, só mais tarde saberão por que, mas aí não o dirão mais, porque não terão mais motivo para isso. [...] Eles riem e acham tudo ridículo, mas não publicaram ainda um único livro, pensei, como eu há 30 anos. [...] Têm apenas essa risada e toda a catástrofe de sua vida ainda à sua frente, pensei. [...] E recordei que eu próprio, como jovem escritor, em reuniões chamadas como essa de *jantar artístico*, ficava apenas sentado por ali dando risadas e achando tudo ridículo. [...] Os dois me pareciam tão desinteressantes como eu naquele tempo fui desinteressante, e não fiz nenhum contato com eles como naquele tempo ninguém fazia contato comigo, disse eu a mim mesmo. Não experimentamos nada que realmente nos interesse quando falamos com esses moços dos anos 80, falamos e falamos e falamos e eles não entendem nada do que falamos, e eles falam e falam e falam e não entendemos nada, nem queremos entender, pensei. Falar com gente jovem não leva a nada, pensei. Quem afirma o contrário está mentindo, pois os moços não dizem nada aos mais velhos e aos velhos, essa é a verdade; [...] Sempre foi moderno dizer que os velhos devem falar com os moços porque os moços têm muito a dizer aos velhos, mas a verdade é o contrário: os moços não têm absolutamente nada a dizer aos velhos. Naturalmente os velhos teriam algo a dizer aos moços, mas os moços não entendem o que os velhos lhes dizem, porque não são capazes de entender, e por isso nem os querem entender (AA, p. 138-139, itálico do autor).

O que mais chama a atenção do narrador nos dois jovens escritores é o fato de eles estarem distantes dos demais convidados e de apenas rirem durante o jantar. O narrador enxerga nessa atitude uma característica própria da juventude, período em que o indivíduo, dotado de certa prepotência, imagina saber tudo e, por isso, ri diante do que considera ridículo, sem conseguir esboçar uma opinião. Para o narrador, essa risada é o prólogo irônico da própria catástrofe que ainda vai se instalar sobre suas vidas. Esse comportamento dos dois jovens faz com que o narrador reconheça que também agia da mesma maneira na sua juventude, quando frequentava esse tipo de reunião. No entanto, agora adulto, o narrador mostra que ainda cultiva alguns de seus hábitos juvenis, pois, durante o jantar, ele também não interage com os convidados. Ele não informa se ri diante do que eles falam, mas seu texto

revela o quão ridículo ele considera aquele encontro e aquelas pessoas. Em seu texto, o narrador confirma sua visão expressa no excerto acima de que, no presente jantar, não haveria mais motivo nem espaço para ele expressar verbalmente o que considera ridículo, tarefa que ele realiza por meio de sua escrita. O aprendizado que o narrador adquiriu com sua própria experiência é que a ideia de diálogo é uma ilusão, pois as pessoas não estão dispostas a ouvir, mas somente ocupadas em performar uma imagem pública que camufla suas existências ordinárias. Além disso, o narrador aprendeu que a transmissão da experiência, aqui entre jovens e velhos, velhos e jovens, é impossível. Mais um signo de que a formação é falhada. O próprio narrador dissimula sua existência ordinária privando-se do diálogo ao longo do jantar, onde ele está presente e ausente ao mesmo tempo, pois, quando não está imerso em seus pensamentos, ele chega até mesmo a cochilar. Desse modo, a atuação do narrador é similar à dos rapazes e se mantém ainda coerente com a sua postura na juventude.

A presença desses dois jovens no jantar cria no texto uma relação especular, permitindo ao narrador olhar para seu próprio passado. Assim como os dois rapazes se isentam de interagir com os outros personagens, e estes também não se preocupam em se aproximar deles, o narrador enxerga nessa situação analogias com a sua própria juventude, revelando que as relações nos jantares artísticos não se alteraram. Na visão do narrador, tal como os dois jovens, ele também era uma pessoa desinteressante, que frequentava aquele tipo de ambiente apenas para poder manter contato com pessoas que ele considerava essenciais para seu desenvolvimento, sem se preocupar com uma recepção mais acolhedora. Agora maduro e reconhecendo o fracasso de sua formação, o narrador olha para os dois rapazes a partir de sua própria experiência, prevendo que eles também cumprirão um percurso semelhante ao seu. Desse modo, o narrador aponta que não há salvação para o modelo de desenvolvimento e formação baseado na relação de mentoria. Na verdade, por não satisfazer os anseios do indivíduo, esse modelo é responsável por torná-lo um sujeito ressentido no futuro. Assim, olhando para seu processo de formação, o indivíduo o reconhece como falho, pois ele não lhe garantiu gozar de uma existência ideal no presente. De certo modo, esse é o sentimento que atravessa os pensamentos do narrador ao longo do jantar, uma vez que ele aceita retornar à casa dos Auersberger para contemplar um tempo que ele enxerga como perdido. Entretanto, esse contemplar o tempo perdido pode ser interpretado em duas chaves. Em primeiro lugar, retornar ao espaço opressor significa, para o narrador, enaltecer sua própria vitória por ter se separado daquelas pessoas que ele considera ridículas. Em segundo lugar, esse retorno também é, para o narrador, a confirmação de que ele é no presente alguém superior àquelas pessoas. Embora tenha se constituído a partir das relações que manteve com

elas, o narrador se esforça para se parecer superior à estrutura que critica, revelando que seu desenvolvimento é antes mérito de sua opção pelo exílio.

Contudo, durante o jantar, o narrador trata os dois jovens da mesma maneira como o tratavam no passado. Assim, apesar de reconhecer a dinâmica cruel das relações que se sustentam ali, ele age agora como as pessoas que critica. Com isso, a imagem do narrador assemelha-se à dos demais personagens, que esnobam a presença dos rapazes, sem manifestar qualquer interesse em ouvir o que eles tenham a dizer sobre o seu próprio tempo. Nesse sentido, o encontro dos Auersberger é um espaço para que esse grupo enalteça seus próprios feitos artísticos, sem considerar as ideias de uma nova geração. Dessa maneira, o papel dos dois jovens é apenas contemplar o suposto prestígio dos presentes para se inspirar a trilhar uma carreira artística como a deles. Na postura distante do narrador, há também uma espécie de modelo que possa servir de inspiração aos dois rapazes. Entretanto, esse modelo não está acessível a eles ao longo do jantar, pois o narrador não se implica nos diálogos, não deixando que os rapazes venham a saber sobre sua trajetória. O modelo performado pelo narrador comprova o fracasso das aspirações de um indivíduo que retorna ao jantar para, em silêncio, lamentar um percurso que não ocorreu conforme o esperado. Assim, o entendimento sobre essa postura do narrador poderá ser compreendido pelos dois jovens, quando eles olharem, no futuro, para seu próprio passado e perceberem que também falharam ao se aliarem aos Auersberger.

O texto do narrador não fornece somente um panorama entre o passado e o presente dos convidados, uma comparação entre os anos 1950 e 1980, mas também aponta o conflito de gerações ao abordar a presença dos dois jovens escritores. Segundo o narrador, não há nada de interessante para os mais velhos no que os jovens têm a lhes dizer. Uma vez que existe um abismo temporal entre velhos e jovens, isso é responsável por ocasionar uma falha de comunicação entre as gerações, pois, quando os velhos falam, os jovens não os compreendem e vice-versa. São visões de mundo opostas e que não conseguem dialogar. O próprio narrador, que viveu sua juventude nos anos 1950, reconhece, no presente da narrativa, não possuir nenhuma disposição para se aproximar da juventude dos anos 1980. Enquanto os Auersberger ainda atraem os mais jovens para suas reuniões, preocupando-se com uma possível renovação de seu núcleo, o narrador já se isentou de qualquer tentativa de aproximação com as novas gerações. Isso revela que o amadurecimento do narrador o tornou indiferente ao cultivo de relações com os jovens, logo, ele não possui o intuito de atuar como mentor, de transmitir ensinamentos para auxiliar no desenvolvimento dos mais jovens. Ao criticar a ideia de que sempre foi moderno os velhos ouvirem os jovens, o narrador está apontando para o fracasso

de uma ideia de formação por meio do diálogo, um pressuposto essencial para as narrativas que tratam da formação e do desenvolvimento do indivíduo. Ou seja, o narrador aponta para a ideia de que não é possível a transmissão da experiência, outro pressuposto para o ideal de formação.

Em Bernhard, esses pressupostos não apresentam bons resultados, pois a experiência que o narrador adquiriu com seus supostos mentores não foi suficiente para livrá-lo de uma existência falhada. O texto do narrador é, inclusive, um testemunho de seu próprio fracasso, quando ele tentou se constituir plenamente a partir de uma relação de tutoria. Sendo assim, o desenvolvimento do indivíduo a partir dos ensinamentos que uma pessoa mais velha poderia lhe proporcionar revela-se uma falácia no programa narrativo de Bernhard. Por outro lado, o narrador parece reafirmar a ideia contida no *Wilhelm Meister* goethiano de que o jovem apenas se desenvolve através de seus próprios erros, já que não há um aprendizado efetivo na interação entre mestres e aprendizes. Se o jovem busca uma pessoa mais velha para se desenvolver, essa atitude revela antes o desejo desse jovem de se projetar em um outro, mirando, assim, uma imagem de si próprio no futuro. Entretanto, essa projeção se revela falha, uma vez que o jovem considera a imagem de seu mentor no presente, enxergando-o como um indivíduo pleno e apto a lhe transmitir seus ensinamentos. Nesse momento, o jovem não leva em consideração o percurso tortuoso de seu mentor, ou avalia que tal percurso ocorrera sem muitos percalços. Dessa forma, o narrador parece acreditar que aos dois jovens escritores está reservado um futuro que vai se confirmar segundo o que se deu com ele próprio. Logo, quando o narrador escolhe não se aproximar deles no jantar, está implícita sua concepção de que não há nada que se possa realizar para atenuar a catástrofe que constitui a vida do indivíduo.

Conforme destacamos no Capítulo II, o texto do narrador também é um espaço em que ele trata da trajetória de Joana, personagem que se suicidou e cujo enterro ocorreu na tarde que antecede o jantar. Na casa dos Auersberger, enquanto os convidados engrandecem sua própria arte, o narrador lembra-se constantemente de Joana, contrapondo a trajetória falhada da falecida à atmosfera diletante do jantar. O percurso de Joana também serve para o narrador comprovar sua visão de que os anseios do indivíduo por formação e desenvolvimento podem fugir do seu controle e se revelar uma grande catástrofe. O suicídio de Joana é mais um exemplo de como Bernhard aborda o fracasso de uma narrativa de formação. Contudo, esse acontecimento de morte é essencial para que o narrador possa contar sua história, apresentando a falha de seu próprio percurso. Quando jovem, Joana deixara a casa dos pais no interior da Áustria e partira para Viena, a fim de construir uma carreira artística. Nessa atitude



da personagem, pode-se perceber uma inclinação ao programa das narrativas de formação. No entanto, Joana traçara seu próprio percurso sem recorrer ao auxílio de mentores. Assim, seu fracasso artístico decorre de suas próprias escolhas: “E a Joana sonhou a vida toda com a carreira de bailarina na Ópera, depois sonhou em ser uma festejada atriz do Burg; e a vida toda não passou de uma amadora que dançava e representava; uma, por assim dizer, terapeuta do movimento, que dava aulas particulares” (AA, p. 33). Nesse trecho, o narrador sintetiza a trajetória artística de Joana, que, após fracassar como bailarina e atriz, satisfizera-se como professora de dança. Mesmo sendo uma pessoa muito popular no circuito artístico e que reunia muita gente ao seu redor, esses atributos não possibilitaram a Joana concretizar o sonho de uma carreira artística de sucesso. Ela permanece, segundo o narrador, na posição de amadora, sem uma ocupação à altura de seus ideais. Novamente, a ideia de formação em Bernhard aparece aqui fadada ao fracasso, pois, nem o narrador conseguira atingir uma formação por meio de sua relação com os Auersberger, nem Joana conseguira alcançar seus objetivos por conta própria. Sendo assim, o desenvolvimento do indivíduo apresenta-se em Bernhard como uma situação que independe dos artificios criados pelos personagens. Seja recorrendo a mentores, seja buscando um caminho teoricamente mais autônomo, os protagonistas experimentam a própria falha ao tentarem se constituir como sujeitos idealizados.

Para o narrador, grande parte do fracasso de Joana estava relacionado ao seu casamento com o artista plástico Fritz. Ambos desejavam alcançar uma carreira artística bem-sucedida e tornaram sua própria casa um ponto de encontro para os artistas que estavam produzindo nos anos 1950. Nesse romance, pode-se perceber uma segunda manifestação da ideia de mentoria no relacionamento entre Joana e Fritz, uma vez que Joana se empenhou em impulsionar a carreira artística do marido. Porém, com essa atitude, ela deixara em segundo plano suas próprias ambições artísticas: “Joana desistiu de si em favor de Fritz [...]. Ela fez de Fritz o que tinha querido fazer de si mesma, mas não tinha podido fazer, uma personalidade artística reconhecida, famosa, sim, realmente famosa no mundo inteiro” (AA, p. 71). De acordo com o narrador, a maneira que Joana encontrou para lidar com suas próprias frustrações foi se dedicar ao sucesso do marido. Aparece aqui a imbricação de uma ideia de mentoria com o universo das relações amorosas, uma vez que Joana, como uma mulher extremamente apaixonada, não mediu esforços para tornar seu amado um artista reconhecido. Desse modo, ela contribuiu para que o marido se tornasse aquilo que ela não conseguira realizar a seu próprio favor. No auge da fama, Fritz se separa de Joana, que jamais conseguiria superar esse acontecimento, pois, para o narrador, o divórcio fora o início da derrocada da

amiga. Assim, o casamento de Joana e Fritz também pode ser interpretado como uma relação que contempla a ideia de formação e desenvolvimento, pois Fritz se constitui como artista a partir do relacionamento amoroso que mantivera com Joana. Aproveitando-se desse contexto, Fritz atinge seus propósitos, enquanto Joana mergulha em uma dupla sensação de fracasso. Primeiro, porque ela não se tornou a artista que pretendia. E segundo, porque ela foi abandonada pelo amado, depois de se empenhar em ajudá-lo a construir uma carreira artística que ela sonhara para si.

Um terceiro e último momento em que se pode reconhecer traços de uma ideia de formação nessa narrativa ocorre pela aproximação entre o ator do Burg e o narrador. De maneira geral, o texto do narrador é motivado por dois acontecimentos primordiais. O primeiro refere-se à morte de Joana, fato responsável por reaproximar o narrador dos Auersberger e possibilitar seu retorno ao jantar artístico. E o segundo decorre do impacto que a imagem do ator causa no narrador durante esse jantar. Famoso por estar em cartaz no Burgtheater de Viena com o drama *O pato selvagem* de Ibsen, o ator é o homenageado da noite. É ele, portanto, quem inspira o narrador a escrever um texto em que se pode perceber paralelos com a situação da peça de Ibsen. Essa leitura é possível, se o leitor considerar que a narrativa já é o texto que o narrador, ao final do romance, informa que ainda iria escrever. Desse modo, o texto reflete o aprendizado que o narrador adquiriu após ouvir a última fala do ator, quando este, ao responder a uma pergunta atrevida de um dos convidados, escancarou a atmosfera de aparências dos encontros artísticos de Viena:

[...] mas quando o ator do Burg já bebera mais do que no fundo suportava, de repente se tornara interessante na sua transformação por causa de um súbito aspecto de filosofia na velhice exatamente quando ele começara a pronunciar constantemente *bosque, floresta, árvores abatidas*, que são, como sei agora, os lemas não apenas dele mas de muitas pessoas como o ator do Burg e milhões de outras (AA, p. 158, itálico do autor).

A imagem que o narrador construía do ator ao longo do jantar, como um sujeito falastrão e egocêntrico, sofre uma considerável alteração a partir do trecho acima. Isso se deve principalmente ao fato de o ator externalizar opiniões que sintonizam a maioria dos pensamentos que o narrador cultivara naquela noite, mas que não conseguiria jamais verbalizar, devido à sua latente incapacidade de se colocar em um embate real. Após regurgitar o fracasso de seu processo de formação mediado pelos Auersberger e de vislumbrar o possível fracasso da formação dos dois jovens escritores, o narrador aparece agora seduzido pela figura de um velho ator. Nesse momento, o narrador passa por uma espécie de aprendizado e se rende ao que denomina de filosofia da velhice. Uma filosofia que, vale

ressaltar, é estimulada pelo aparente estado alcóolico do ator. Desse modo, sua fala é decorrência da embriaguez, momento em que ele rompe com as etiquetas burguesas e se autoriza a dizer o que pensa a respeito dos indivíduos que frequentam jantares artísticos.

Sendo assim, o aprendizado do narrador é fruto da sabedoria de uma pessoa mais velha, o que vai de encontro ao que ele mencionara anteriormente sobre os velhos não serem compreendidos, sobretudo, pelos jovens. Enquanto os demais personagens ficam surpresos com a resposta um tanto indelicada do ator, é o narrador quem se mostra apto a ouvi-lo. Mesmo não apresentando o que compreendera da expressão “*bosque, floresta, árvores abatidas*”, repetida várias vezes pelo ator, o narrador é contagiado pela força dessas palavras, que ele entende como sendo o lema de muitas pessoas. Indivíduos como Joana, os dois jovens escritores e o próprio narrador, os quais, assim como o ator, são desprezados nas reuniões artísticas de Viena. Pessoas que são manipuladas durante um período e depois são descartadas pelo grupo dos Auersberger. O lema do ator torna-se também o do narrador que transpõe para seu texto as engrenagens ardilosas desses jantares artísticos, em que uma burguesia que se finge de apoiadora das artes acaba por destroçar os sonhos dos jovens de se constituírem como artistas a partir de uma formação inspirada em indivíduos que cultivam uma imagem de mecenato.

Por fim, tratamos da atuação de mentores no romance *Extinção*, em que se pode reconhecer mais nitidamente a presença desse tema, bem como a apropriação subvertida que Bernhard faz do programa narrativo do *Bildungsroman*, contemplado em nosso trabalho como um discurso *anti-Bildungsroman*, uma vez que o narrador estetiza o fracasso de seu processo de formação. Sendo assim, um primeiro momento em que se percebe a questão da mentoria em *Extinção* encontra-se na relação entre o tio Georg e o narrador, Franz-Josef Murau. Em seu relato, Murau enfatiza a importância do tio em sua formação: “Meu tio Georg ensinou-me quase tudo aquilo que mais tarde seria importante na minha vida. Ele foi meu professor, ninguém mais. Foi meu educador, ninguém mais” (EXT, p. 104). De acordo com o narrador, sua experiência escolar traumática foi amenizada pelo contato com o tio Georg, personagem que reconheceu a essência contestadora do sobrinho e seguiu estimulando-a. Desse modo, o narrador apresenta que o tio percebera que ele era um indivíduo que poderia se desenvolver para além do cotidiano burguês da família. Logo, a ideia de formação aparece aqui motivada por alguém mais experiente e não gerenciada pelo próprio desejo do narrador como ocorre nas duas outras narrativas. Nesse sentido, o romance *Extinção* mantém uma maior proximidade com o paradigma goethiano, uma vez que os emissários da Sociedade da Torre são os responsáveis por gerenciar a formação de Wilhelm Meister.

Já na infância, Murau enxergava em Wolfsegg dois mundos bastante distintos: “[...] o de meus pais, que sempre achei desinteressante [...] e o do meu tio Georg, que parecia consistir só de aventuras formidáveis, no qual nunca era possível entediarse” (EXT, p. 35-36). A principal diferença destacada por Murau consistia em que, enquanto seus pais preocupavam-se somente com o universo burguês da propriedade, o tio Georg apresentava-se como um espírito livre, empenhado em ampliar seus conhecimentos, sobretudo, por meio da literatura. Sendo assim, a formação do narrador também ocorreu via literatura, pois ele era um assíduo frequentador das bibliotecas da família. Contudo, essa formação possibilitou apenas o desenvolvimento estético do narrador, que não pretendia estendê-la para um nível mais prático, como, por exemplo, agir para se emancipar dos domínios da família. A decisão do narrador em abandonar Wolfsegg encontra um paralelo no percurso do tio Georg, que, após receber sua herança, mudara-se para a Riviera Francesa, onde dedicava seu tempo à literatura e à natureza. Desse modo, o tio vale-se de sua experiência para estimular o sobrinho a também considerar a ideia de se afastar da casa dos pais, chamando sua atenção para o fato de que “[...] além de Wolfsegg e fora da Áustria existia algo a mais, algo ainda mais grandioso” e que “só os imbecis acreditam que o mundo termina onde eles próprios terminem” (EXT, p. 26-27). Com isso, o tio impulsionou Murau a construir o caminho para se tornar independente, apresentando-lhe um roteiro de como se libertar da influência da família e buscar um lugar onde pudesse continuar seu desenvolvimento, distante, portanto, da atmosfera católica e nacional-socialista de Wolfsegg:

Tem de ignorar as ideias e opiniões dos seus [...] e sair de Wolfsegg contra a vontade deles, não seguir o conselho deles, que só têm por objeto te acorrentar a Wolfsegg pelo resto da vida, [...] pois as ideias deles são opostas às suas, e portanto contrárias a de seu desenvolvimento. [...] Você está em condições de se tornar autônomo deles, de se tornar independente, dissera meu tio Georg, mas note bem que o preço a pagar é altíssimo. Esse preço altíssimo você tem de pagá-lo (EXT, p. 103).

Como se pode perceber, o tio Georg é quem reconhece que o narrador possui condições de se tornar autônomo. Murau apresenta-se como um jovem desprovido de ambições práticas e, portanto, suscetível às ideias do tio. Seguindo as orientações de Georg, o narrador deixa a casa paterna, mas sem um plano muito claro a respeito do que realizaria a partir de então. Prevalece somente a intenção de fugir do espaço castrador de Wolfsegg e da família. Primeiramente, Murau muda-se para Londres justificando que iria iniciar seus estudos superiores, o que leva seus pais a crerem que ele retornaria depois de formado para se juntar ao irmão e aprender como gerir os negócios da família. O narrador não menciona se concluiu

seus estudos, mas destaca que, a partir de Londres, iniciara sua peregrinação por um lugar ideal para viver. Após um período frustrado em Lisboa, o narrador é mais uma vez orientado por Georg que lhe recomenda conhecer Roma, cidade onde Murau se estabelece definitivamente por sentir que encontrou ali sua renovação espiritual. No trecho acima, Georg também aponta que o narrador terá que pagar um preço altíssimo para se tornar independente. Desse modo, o tio estaria alertando Murau que ele deveria arcar com as escolhas e responsabilidades que regulam a vida do indivíduo que se separa de seu meio. O texto carece de informações mais precisas sobre o cotidiano do narrador em Roma, mencionando apenas que ele oferece aulas de literatura alemã ao italiano Gambetti, uma atitude em que se percebe sua intenção de promover a formação de seu aluno. Além de ter contribuído para a emancipação de Murau, o tio Georg também é crucial para a escrita do narrador, pois a ideia de escrever sobre os personagens de Wolfsegg foi concebida por Georg, que morreu sem concluí-la. Dessa forma, Murau apropria-se dessa ideia para elaborar seu projeto *Extinção*. Assim, o projeto escritural do narrador nasce de seu desejo de preencher a lacuna deixada pelo texto do tio, uma homenagem àquele que Murau reconhece como seu verdadeiro educador.

Um segundo momento em que se pode pontuar a ideia de mentoria nessa narrativa encontra-se no vínculo entre Murau e seu aluno Gambetti. Grande parte do romance é composto pelas conversas que o narrador tivera com Gambetti em Roma. Contudo, esses diálogos pertencem a um tempo indefinido dentro da estrutura narrativa. Embora seja um narratário ausente na ação principal, Gambetti é primordial para a dinâmica do texto, pois um dos objetivos de Murau também é apresentar a maneira como ele conduz a formação de seu aluno. Assim, o narrador invoca as conversas com Gambetti para marcar que, no presente, ele cumpre o papel de mentor do italiano. Ao mesmo tempo, esse artifício desvia a atenção do leitor para o fato de que Murau conduz uma situação narrativa em que ele já está executando seu projeto *Extinção*. No entanto, fica evidente que, na relação que cultiva com Gambetti, Murau tenta reencenar a mesma relação que mantivera com o tio: “[...] agora faço portanto com Gambetti aquilo que há muito fiz comigo ao me afastar de Wolfsegg, [...] desempenho o papel do tio Georg, pensei, [...] expulso Gambetti do mundo de seus pais tal como meu tio Georg me expulsou de Wolfsegg” (EXT, p. 154). Entretanto, o narrador não menciona se Gambetti deseja se separar dos pais. A postura de Gambetti mostra que ele é um indivíduo que não apresenta essa intenção, pois não há, por exemplo, informações de que ele possui conflitos com a família, pressuposto que o motivaria a se afastar dela. De qualquer forma, o narrador causa a impressão de que deseja atuar no desenvolvimento de seu aluno,

promovendo sua emancipação. Contudo, enquanto a atuação de Georg era totalmente desprendida, visando somente a autonomia do narrador, a intenção de Murau revela-se oposta a isso, pois não há um desejo claro de sua parte de que Gambetti deixe a cidade. Pelo contrário, o narrador manifesta certa dependência em relação a Gambetti, uma vez que a presença de seu aluno confere um maior sentido à sua vida em Roma.

O programa das aulas de Murau contempla autores da tradição literária alemã, muitos dos quais o narrador leu quando ainda vivia em Wolfsegg, o que revela a conexão que ele estabelece entre sua atividade docente e seu passado. Essas aulas ocorrem pelas ruas de Roma e são transformadas em uma espécie de terapia, pois o narrador as utiliza para contar a Gambetti fatos traumáticos do seu passado familiar. Além disso, Murau também afirma que Gambetti se interessa mais por suas teorias mirabolantes de como recriar o mundo do que pelos livros que ele se propõe a abordar. No entanto, o narrador se mostra crente de que sua atividade formativa surte bons resultados: “A cabeça de Gambetti já absorveu muito de minha cabeça, pensei, em breve haverá mais de minha cabeça na cabeça de Gambetti que da dele” (EXT, p. 154-155). Embora os pais de Gambetti mantenham uma boa relação com Murau, eles veem o narrador como “o deseducador de seu único filho”, que se mostra inclinado a se tornar um filósofo revolucionário, o que destoa do modelo burguês de sua família. Uma vez que Gambetti não tem voz dentro da narrativa, sendo apenas citado pelo narrador, o leitor pode duvidar da existência desse personagem. Dessa forma, Gambetti pode soar como um efeito da criação literária de Murau, um recurso criado pelo narrador para estetizar sua existência, mostrando que ele se encontra realizado em Roma desempenhando a ocupação de mentor.

O riso é a única reação de Gambetti que o narrador aponta no texto. Um riso que o italiano não consegue conter diante de alguns comentários de Murau: “Gambetti soltara uma gargalhada e chamara-me de imenso exagerado, definira-me como um pessimista” (EXT, p. 92). O riso de Gambetti pode ser compreendido como um sinal de sua descrença no discurso do narrador. Soma-se a isso o fato de Gambetti ainda definir seu mentor como exagerado e pessimista, designações que parecem não incomodar o narrador. Vale ressaltar que, ao longo do texto, Murau também apresenta sua concepção de arte do exagero: “a arte do exagero era uma arte da superação, superação da existência na minha aceção, disse a Gambetti” (EXT, p. 448). O narrador considera-se, inclusive, “o maior artista do exagero”. Sendo assim, ao informar que Gambetti o enxerga como exagerado, o narrador estaria realçando a perspicácia de seu aluno, que consegue compreendê-lo profundamente. Por outro lado, isso também indicaria que Gambetti pode se tratar de um artifício escritural do narrador. Como se Murau

necessitasse da presença desse narratário ideal que, mesmo rindo e o considerando exagerado, concorda com tudo o que ele fala. Ao marcar a risada de Gambetti, Murau também apontaria que seu relato não deve ser levado tão a sério, pois suas queixas fazem sentido somente para ele. Desse modo, pode-se pensar que Gambetti ocupe na narrativa o papel do próprio leitor, ou seja, quando Gambetti ri, seu riso seria um indicativo para o leitor de que o discurso do narrador atingira um ponto máximo de exagero. Assim, o exagero é um recurso estilístico utilizado por Murau na estetização de suas memórias, uma vez que elas decorrem de acontecimentos ordinários e passíveis de acontecer a qualquer indivíduo.

Mesmo que Murau insista em realçar sua posição de mentor, a relação que ele cultiva com Gambetti não visa uma integração, uma vez que o italiano, no papel de aprendiz, é silenciado para que sobressaia somente a voz do narrador. Logo, “[...] *Extinção* pode ser lido como a paródia inversa do *Bildungsroman*: “embora o narrador tente convencer Gambetti, ele não deixa de propagar, monótona e maniacamente, o seu próprio desabafo” (KORTE *apud* LONG, 2001, p. 175, tradução nossa)<sup>37</sup>. Não se percebe entre o narrador e Gambetti os mesmos efeitos que Murau diz ter experienciado em sua relação com o tio Georg. Enquanto o narrador celebra os ensinamentos que recebera do tio e confessa aplicá-los a Gambetti, o que se nota é que a orientação de Gambetti é dissimulada, uma vez que as aulas são um pretexto para que Murau rememore seu próprio passado. Portanto, o que aparece aqui é uma grande inversão do paradigma de uma narrativa de formação, pois o foco incide somente sobre o mentor. Não há espaço para que o aluno externalize seus desejos. O texto do narrador tem como objetivo central apresentar a derrocada de Wolfsegg. A presença de Gambetti é um mero instrumento para que Murau possa realizar seu propósito escritural de extinguir Wolfsegg. A escrita do narrador contempla o fracasso da ideia de formação, pois, mesmo se propondo a ser o mentor de Gambetti, o narrador não consegue atuar sem projetar os traumas de sua própria história. Assim como o processo formativo do narrador não atingiu o esperado, o de Gambetti também está fadado ao fracasso.

### **O encontro com a esfera da arte**

O segundo ponto que destacamos para aproximar as narrativas aqui estudadas do conceito ampliado de *Bildungsroman* designa-se o encontro com a esfera da arte. Em *O naufrago*, *Árvores abatidas* e *Extinção*, cada narrador relata seu percurso malsucedido na

---

<sup>37</sup> “[...] *Auslöschung* can be read as the parodic inverse of the *Bildungsroman*: “Unermüdlich zwar redet der Erzähler auf Gambetti ein, aber er breitet monoton und monoman das eigene Leid aus” (KORTE *apud* LONG, 2001, p. 175).

tentativa de vivenciar experiências plenas a partir do contato com alguma esfera da arte, como a música, o teatro e a literatura, respectivamente. Assim, o fracasso das ambições artísticas é o tema que mais transparece no texto do narrador, uma vez que a trajetória desse indivíduo não confirmou as habilidades das quais ele se considerava portador. Contudo, esses narradores são convocados a escrever após a experiência com um acontecimento de morte. Sendo assim, o processo de luto é um fator considerável na composição dessa escrita. O luto não só mobiliza o narrador a contar sua história, como também o impulsiona a criar um objeto artístico, uma escrita, em que ele estetiza sua existência falhada. Com isso, o narrador gera um texto em que performatiza aspectos do universo artístico que ele perseguiu no passado. Dessa forma, no texto de *O naufrago*, o narrador simularia características da música clássica, no caso a estrutura da variação. Em *Árvores abatidas*, o texto do narrador poderia ser visto como uma peça teatral. E em *Extinção*, o narrador tentaria criar uma escrita autobiográfica nos moldes de uma narrativa de formação. Nesses três romances, existe um diálogo consciente com o paradigma goethiano por meio de alusões tanto à questão da formação quanto também a outros textos de Goethe. Além disso, há também alusões a textos de outros autores, sobretudo da tradição alemã, o que revela tanto o repertório artístico particular a cada um desses narradores, como também a discussão que Bernhard promove com o cânone literário, a fim de dinamitar a ideia de formação em sua obra.

Em *O naufrago*, os três jovens protagonistas vislumbravam seu desenvolvimento a partir de uma formação artística que os transformasse em virtuosos, objetivo que é alcançado somente por Glenn Gould. Desse modo, guardadas as devidas proporções, pode-se dizer que o percurso de Glenn remete à ideia inaugural do conceito de *Bildungsroman*, uma vez que ele parece atingir “um grau determinado de perfectibilidade”. Esse personagem deixa a casa paterna a fim de desenvolver suas potencialidades e, ao final de sua formação, ele é reconhecido como o gênio que sempre imaginou que fosse. A genialidade de Glenn contrapõe-se ao caráter contemplativo de Wertheimer e do narrador, os quais desistem da música por não conceberem o fato de que nunca tocariam como o amigo. A partir disso, Wertheimer e o narrador buscam a escrita como uma forma de ainda se manterem atrelados a um ideal de arte e de provarem para si mesmos que poderiam se realizar em um outro fazer artístico. Essa empreitada também vai se revelar frustrada. Exemplo disso é o ambicioso texto de Wertheimer, *O naufrago*, do qual, após inúmeras alterações, resta apenas o título. Não se sabe qual era o objetivo escritural de Wertheimer, mas, a julgar pelo título escolhido, que remete ao apelido que ele herdara de Glenn, pode-se supor que ele tentasse estetizar sua própria vida e o fracasso de suas aspirações artísticas. O suicídio de Wertheimer contempla a



concepção artística que esse personagem perseguiu ao longo de sua vida, ou seja, a arte do fracasso. Não conseguindo se realizar como virtuose, Wertheimer se debruçara sobre si mesmo e criara uma arte que independe do reconhecimento do público e da crítica. A arte do fracasso cultivada por Wertheimer começa e finda no próprio artista, sem apontar para a exterioridade. Ele não deixa registradas suas ideias, cabendo ao narrador criar a existência desse artista a partir de seu convívio com Wertheimer.

Uma vez que Glenn e Wertheimer estão mortos no presente da narrativa, o narrador tenta se haver com a morte dos amigos, ao mesmo tempo em que repassa sua própria trajetória. Dessa maneira, o narrador também abandona seu projeto de escrita, o interminável ensaio *Sobre Glenn Gould*, e se apropria da ideia de Wertheimer, dando continuidade ao texto inconcluso do falecido. O título do romance, inclusive, ajuda a corroborar essa hipótese. Para compor seu texto, o narrador parece se valer do princípio estrutural das *Variações Goldberg* de Bach, composição que Glenn ensaiava exaustivamente à época do Conservatório e que foi determinante para sua consagração artística. Essa obra de Bach fez parte do percurso dos três protagonistas, contribuindo para a confirmação do virtuosismo de Glenn e marcando o início da derrocada de Wertheimer e do narrador. Como mencionamos no Capítulo I, a forma musical variação compreende um tema que é repetido com alterações e variações ao longo da peça. Com isso, o narrador abre seu texto com três breves parágrafos que anunciam o tema que será abordado: Glenn, Wertheimer e as *Variações Goldberg*. Ao longo do texto, o narrador trata do desenvolvimento artístico de Glenn e do aprofundamento da crise de Wertheimer, ressentido por ter falhado no desejo de se tornar virtuose. A partir do *Leitmotiv* “tornar-se virtuose”, o narrador simularia o princípio básico da variação ao apresentar o modo como Glenn e Wertheimer se relacionaram com sua formação artística.

Vale dizer que a forma musical variação alia-se ao programa romanesco de Bernhard, uma vez que a performatividade de seus narradores apoia-se no recurso à repetição como forma de validar seu discurso. Na prosa bernhardiana, o narrador apresenta seu tema e o segue repetindo constantemente, acrescentando novos fatos, indo e vindo no tempo e no espaço. Essa característica é ainda mais acentuada na narrativa em questão, pois ela tematiza a obsessão dos jovens aspirantes a músico em torno da composição de Bach. Logo, as *Variações Goldberg* também dão o tom da complexidade de sentimentos que o narrador e Wertheimer alimentam pela figura de Glenn: “as repetições obsessivas (porém, geniais) da música original de Bach por Gould [...] são multiplicadas até a regressão infinita dos dois amigos, que repetem a vida de Gould à custa de suas próprias identidades” (ANDERSON, 2014, p. 196). O fascínio que Glenn exerce sobre o narrador e Wertheimer acaba por

promover o esvaziamento desses dois personagens. Com isso, o apelido “náufrago”, que Glenn endereçara especificamente a Wertheimer, estende-se também ao narrador, pois ambos seguem afundando em suas angústias existenciais por se enxergarem inferiores a Glenn. Dessa forma, ao escrever sobre Wertheimer, o narrador também está falando de si próprio, pois ambos naufragaram em seu desejo de se constituírem como indivíduos plenos a partir de uma formação que confirmaria o artista que eles supunham ser.

Ainda sobre a estrutura musical variação, segundo Bennett (2010, p. 63), “o compositor pode escolher repetir simplesmente o tema, do mesmo modo como foi ouvido pela primeira vez”. A cena final do romance converge os três elementos apresentados pelo narrador no início da narrativa, encerrando, assim, as inúmeras variações conduzidas ao longo do texto: “Pedi ao Franz que me deixasse sozinho por um tempo no quarto de **Wertheimer**, e pus para tocar as *Variações Goldberg* de **Glenn**, que já tinha visto no toca-discos ainda aberto de Wertheimer” (NAU, p. 140, negrito nosso). Sozinho no quarto de Wertheimer, o narrador coloca o disco em que Glenn executa as *Variações Goldberg* e, nesse momento, a repetição dessa peça recupera a relação problemática dos três personagens. Nessa cena, materializa-se o virtuosismo de Glenn por meio de sua célebre gravação da obra de Bach, mas também vem à tona a existência falhada de Wertheimer e do narrador. Essa cena revela ainda o fracasso do narrador na incursão pela busca dos manuscritos de Wertheimer. No entanto, foi a partir desse fato que o narrador compôs o texto que o leitor tem em mãos. Um texto que estetiza o percurso de Wertheimer e que se constitui como a produção artística do narrador. Uma escrita contingencial, realizada em um momento de luto por meio de fragmentos de memórias.

Podemos tecer também algumas aproximações entre os romances *O náufrago* e *Os sofrimentos do jovem Werther* (*Die Leiden des Jungen Werthers*) (1774) de Goethe, obra que inaugura o estilo confessional na literatura alemã, ao apresentar um indivíduo que fala de si mesmo. O *Werther* não transmite um ensinamento ou uma verdade épica, mas sim a completa desorientação do protagonista, cujo espírito acentuadamente contemplativo contribui para sua decisão pelo suicídio. Primeiramente, pode-se notar certa semelhança entre os nomes Werther e Wertheimer. Em alemão, Werther alude ao adjetivo *wert* (estimado, prezado etc.), como também ao substantivo *Wert* (valor, mérito etc.). O nome Werther remeteria ainda ao grau comparativo *wertler* (o mais estimado, o mais prezado), o que revela a ironia desse personagem que, desprovido de virtudes e imerso na mais profunda contemplação, culmina em um desfecho trágico. Já o nome Wertheimer é composto pelas palavras *Wert* e *Heim* (lar, casa etc.), o que também acentua o caráter contemplativo desse personagem, que, após fracassar como virtuose, se isola em sua própria casa e passa a cultivar seu próprio mundo

interior. Ironicamente, embora Wertheimer carregue a palavra valor (*Wert*) em seu nome, ele também é ultrapassado nesse sentido por seu antagonista Glenn Gould, cujo sobrenome é um hipônimo da ideia de valor, uma vez que Gould remete ao homônimo inglês *gold* (ouro)<sup>38</sup>. Assim, o nome de Glenn recupera os sentidos imagéticos que esse personagem adquire na fatura da obra, tais como o músico prodígio, “de ouro”, o autodisciplinado, atributos esses que confirmam seu virtuosismo. Werther e Wertheimer não se aproximam somente quanto à solução via suicídio, eles dialogam também por serem artistas frustrados. Enquanto Werther carrega uma pasta de desenhos que nunca consegue finalizar, Wertheimer tenta conduzir a escrita de seu texto *O naufrago*, o qual é constantemente descartado. Além disso, ambos também são personagens que necessitam de outro indivíduo para que sua história seja contada. As cartas deixadas por Werther são organizadas por um editor-personagem. Quanto a Wertheimer, ele queima seus rascunhos, cabendo ao narrador criar a história do suicida.

Uma última aproximação com o *Werther* pode ser realizada na cena final de *O naufrago*, em que o narrador encontra no quarto de Wertheimer o disco de Glenn. Na obra de Goethe, o editor-personagem informa que, quando Werther fora encontrado morto, havia sobre sua escrivaninha a peça *Emilia Galotti* (1772), de Lessing: “Do vinho bebera apenas um copo. *Emilia Galotti* jazia aberta sobre a secretária” (GOETHE, 2006, p. 189). Resumidamente, essa tragédia burguesa conta a história do amor do príncipe Hettore Gonzaga pela jovem Emilia, prometida ao conde Appiani. A fim de manter sua dignidade e não se deixar seduzir pelo príncipe, Emilia, depois de cogitar suicídio, é morta pelo pai. Na peça de Lessing, a morte é vista como uma solução necessária. Pode-se inferir que o drama da personagem Emilia está no subtexto de *Werther*, uma vez que o suicídio é a forma encontrada pelo jovem para o amor impossível que ele nutre por Charlotte, noiva de Albert. Sendo assim, a morte de Werther apresenta-se como um ato pensado de virtude. No caso de *O naufrago*, Wertheimer também compõe uma relação triangular com os dois outros personagens e recorre ao suicídio após a morte de Glenn. Em visita ao quarto de Wertheimer, o narrador encontra, no toca-discos, as *Variações Goldberg* de Glenn, gravação responsável por imortalizar a arte desse personagem. Dessa forma, tanto no quarto de Werther quanto no de Wertheimer encontram-se as obras que inspiravam suas vidas. Assim como o amor irrealizado de Werther espelha-se no drama *Emilia Galotti*, a frustração artística de Wertheimer reside no fato de ele

---

<sup>38</sup> Vale mencionar que o sobrenome da família do Glenn Gould histórico era Gold. De origem protestante, a família alterou seu sobrenome antes do início da Segunda Guerra para evitar que ele fosse confundido com judeu, devido ao antissemitismo disseminado no Canadá na década de 1930.

não ter conseguido tocar eximamente as *Variações Goldberg* como Glenn, sendo, portanto, essa música a trilha sonora de seus últimos momentos.

Existe também em *O naufrago* um diálogo com *O jovem Törless* (*Die Verwirrungen des Zöglings Törless*) (1906), primeiro romance do austríaco Robert Musil (1880-1942). Incluída pela crítica na lista de romances de formação, essa obra é citada pelo narrador bernhardiano, quando ele está no trem, a caminho do enterro de Wertheimer: “Diante de um copo de água mineral, eu pretendia reler depois de vinte anos *O jovem Törless*, de Musil, mas não consegui; não suporto mais narrativas: leio uma página e sou incapaz de prosseguir. Não suporto mais descrições” (NAU, p. 51). Pode-se dizer que o narrador não consegue ler o *Törless* nesse momento, porque essa narrativa remete ao período em que ele, Glenn e Wertheimer estudaram juntos no Conservatório. Um tempo que desencadeou lembranças traumáticas tanto no narrador quanto em Wertheimer. Embora tenha sido traduzido no Brasil como *O jovem Törless*, o título original recobre melhor a essência desse protagonista musiliano. Assim, em uma tradução mais literal, *Verwirrungen des Zöglings Törless* significa “as perturbações do educando Törless”. Essa obra narra a história da formação de Törless em um internato militar na Áustria (ainda Império Austro-Húngaro) no início do século XX. O romance explora a crise interior do protagonista que participa como observador das torturas que seus amigos realizam com um colega de sala. De forma não tão extrema quanto em Musil, essa situação também encontra paralelo na narrativa de Bernhard, uma vez que os três protagonistas se conheceram em um Conservatório, onde foram buscar a confirmação de seu virtuosismo. A amizade deles é estremecida, quando Wertheimer e o narrador se deparam com a genialidade de Glenn e assumem para si próprios que não seriam capazes de ser como o amigo. Na verdade, eles veem Glenn como o responsável por ter lhes mostrado que eles não eram tão bons quanto pressupunham. O próprio fato de Wertheimer ter sido apelidado de naufrago também marca o jogo sádico conduzido por Glenn, que enxergou no amigo tanto sua inaptidão para a música quanto sua indisposição para a vida. Uma previsão que o destino de Wertheimer acaba por confirmar. Imerso em suas perturbações, Wertheimer não conseguiu mais encontrar qualidades em si mesmo.

Na narrativa *Árvores abatidas*, o narrador menciona que seu primeiro encontro com a esfera da arte se deu na Academia de Música e Artes Plásticas Mozarteum de Salzburgo. Entretanto, após concluir essa formação, ele desistira da carreira musical, alegando que “nunca me passara pela cabeça ser um artista da música” (AA, p. 20). Em Viena, ele entra em contato com dois núcleos artísticos completamente distintos: o ateliê de Joana e os jantares artísticos do casal Auersberger, espaços que foram fundamentais para o desenvolvimento do

jovem narrador. Embora a narração se concentre na casa dos Auersberger, o narrador reconhece a importância que Joana tivera em seu percurso, pois ela lhe despertara o interesse pela escrita, sobretudo, pela dramaturgia, como ele mesmo recorda na citação a seguir:

Faz 25 anos, pensei, que escrevi para ela [Joana] pequenas peças de teatro que ela representava para mim [...], e nós as gravávamos em fita, para, achávamos, a eternidade. Dúzias de peças para dois atores, em que ela tentava provar como seu talento era grande, e eu queria provar meus próprios talentos, no teatro e como escritor (AA, p. 33-34).

Ao longo da narrativa, o narrador apresenta que Joana falhou a vida toda tentando provar seus talentos para o mundo. O texto do narrador é, antes de tudo, sobre o fracasso artístico de Joana, o qual influenciou o suicídio da amiga. Assim, o destino trágico de Joana contrapõe-se à atmosfera diletante do jantar artístico, onde os convidados emulam suas pretensas carreiras artísticas. No entanto, o narrador não menciona se conseguiu descobrir em si algum talento para o teatro. Fica sugerido que ele se dedicara a essa atividade apenas ao lado de Joana, que figura como uma espécie de musa inspiradora do jovem narrador. No presente da narrativa, embora afirme que é escritor, o narrador não informa se já publicou algum livro. Inclusive, os demais personagens não demonstram reconhecê-lo como escritor, nem tampouco mencionam alguma produção sua. Nesse sentido, o cotidiano do narrador em Londres, onde se exilou há anos, também permanece como um ponto obscuro de seu paradeiro. Desse modo, o narrador é somente mais um integrante aleatório que os Auersberger agregam em seus jantares a fim de manterem a imagem de apoiadores das artes. Contudo, a postura do narrador ao longo do jantar artístico e o modo como ele transmite o que ocorre ali revelam sua intenção de performar uma atitude que remete a um dramaturgo. Grande parte do tempo, o narrador se encontra sentado em uma poltrona em um canto escuro, transmitindo o que os demais personagens fazem ou dizem. Mesmo quando a cena se amplia para a sala de jantar e de música, ele permanece nessa posição, sem manter qualquer interação com os demais convidados, o que sugere que sua presença serve apenas para mediar os acontecimentos e as conversas.

Como o homenageado desse jantar é um ator do Burgtheater de Viena, famoso no momento com a peça *O pato selvagem* de Ibsen, pode-se dizer que esse fato tenha influenciado a maneira como o narrador compôs seu texto. Isso, obviamente, se o leitor compactuar com a ideia de que a narrativa em si já é o texto que o narrador menciona que ainda iria escrever quando deixou a casa dos Auersberger ao final do romance – interpretação defendida em nosso trabalho. Conforme apresentamos no Capítulo II, especificamente na

seção “Aproximações entre o romance *Árvores abatidas* e o drama *O pato selvagem*”, pode-se perceber inúmeros paralelos entre essas duas obras, tanto no que se refere ao teor dos conflitos quanto ao espelhamento de alguns personagens. Por esse motivo, não é necessário aqui retomarmos essas comparações. Um dos pontos que chama a atenção no jantar é o fato de os personagens não conhecerem a peça de Ibsen, e nem terem assistido à montagem em cartaz no Burgtheater, exceto Jeannie: “como só a escritora Jeannie tivesse visto *O pato selvagem* e os outros nem soubessem o que era esse tal *Pato selvagem*, só depois foram vendo que se tratava de uma peça de teatro, estavam condenados ao silêncio” (AA, p. 109). Esse trecho mostra que apenas Jeannie sabia que o ator do Burg falava sobre a encenação e o texto de *O pato selvagem*, enquanto os demais convidados desconheciam o trabalho do ator. Assim, ao oferecer um jantar em homenagem ao ator, o intuito dos Auersberger não é outro senão trazer para sua casa um artista que goza de uma fama momentânea, em razão de os jornais elogiarem sua interpretação na peça. Até mesmo o narrador, que critica o caráter diletante dos convidados, mostra também desconhecer ou não se lembrar do drama de Ibsen ao longo do jantar:

[...] ocorreu-me no momento que eu próprio tinha querido ler *O pato selvagem* no dia anterior, para estar à altura do ator, e pensara que bastava olhar nas minhas caixas de livros para tirar dali *O pato selvagem*, o que fora um engano; eu nem tinha *O pato selvagem*, embora tivesse certeza de que o tinha, claro que tenho *O pato selvagem*, pensara ao abrir a caixa de livros querendo tirar *O pato selvagem*, pois li *O pato selvagem* várias vezes na vida, pensei, e lembro exatamente em que edições, mas na verdade não o tinha, e quisera comprá-lo na cidade, tal como a escritora Jeannie, mas não consegui (AA, p. 35-36).

Demonstrando-se surpreso ao perceber que não possuía *O pato selvagem*, o narrador confessa que não conseguira ler a peça previamente para se preparar para o jantar como fizera Jeannie. Dessa forma, o narrador estaria justificando seu comportamento calado durante o jantar, ou seja, ele permaneceu distante dos demais porque não se lembrava do enredo da peça, apesar de afirmar que já a lera várias vezes. Curiosamente, na passagem subsequente ao trecho destacado acima, ele apresenta um pequeno resumo do drama:

Mas **lembrei, sentado na bergère**, que um *velho Ekdal* aparece em *O pato selvagem*, que tem um filho, portanto o *jovem Ekdal*, que é fotógrafo. E que o primeiro ato do drama se passa na casa de um certo cônsul Werle. O ateliê de Ekdal é o sótão, pensei, e **recordei aos poucos a peça e não procurei mais por ela** (AA, p. 36, itálico do autor, negrito nosso).

Vemos, nesse excerto, a complexidade que constitui a voz narrativa. Primeiramente, o narrador afirma que se lembrara do enredo da peça ao longo do jantar. A frase “sentado na *bergère*” corrobora essa percepção, uma vez que ela contribui para que o leitor pense que os acontecimentos estão sendo narrados à medida que eles transcorrem. No entanto, logo em seguida, ao dizer “recordei aos poucos a peça e não procurei mais por ela”, o narrador revela que se lembrara do enredo ainda em sua casa, quando procurava *O pato selvagem* em suas caixas de livros. Esse fato, inclusive, poderia ter contribuído para que ele não fosse comprar esse livro, como ele indica que Jeannie teria feito. Ao dizer que se recordara da peça antes do jantar, o narrador desmente nossa hipótese apresentada acima de que seu silêncio na casa dos Auersberger era por ele não se lembrar dela. Ao mesmo tempo, isso comprova a intenção do narrador de não interagir com outros personagens. Desse modo, embora soubesse do que se tratava a peça, ele preferiu isentar-se de apresentar suas percepções acerca do texto de Ibsen. Pode-se dizer que, enquanto os convidados “estavam condenados ao silêncio” por realmente desconhecerem *O pato selvagem*, o narrador performou seu silêncio apenas para poder contemplar o ambiente e as conversas ao seu redor, lembrando, assim, o período em que era um assíduo frequentador daqueles jantares artísticos.

Contudo, uma vez que a narração do jantar não é simultânea, pode-se supor também que o narrador tenha relido *O pato selvagem* posteriormente, para compreender melhor o que foi falado naquela noite. Foi a partir disso que ele veio então a compor seu texto. O que despertaria o interesse do narrador em reler essa peça é o derradeiro monólogo do ator ao final do jantar, quando este profere a expressão “*bosque, floresta, árvores abatidas*”. O narrador é capturado por essas palavras, as quais ele entende como o lema não só do ator do Burg, mas também de muitas outras pessoas, inclusive, dele mesmo. Essa interpretação corrobora o próprio título do romance, em que aparece apenas a expressão *Árvores abatidas* – uma metáfora que remete aos artistas que são ceifados no universo artístico de Viena, tal como Joana e o próprio narrador, assim como também o narrador acredita que ocorrerá com os dois jovens escritores presentes na noite do jantar.

Dessa forma, ao retomar a leitura de *O pato selvagem*, o narrador percebeu uma conexão entre o drama de Ibsen e a situação dos jantares artísticos dos Auersberger. A estrutura da peça de Ibsen também pode ser percebida no texto do narrador. Enquanto o primeiro ato do drama ibseniano se passa na casa de Werle e depois na de Ekdal, o primeiro ato do texto do narrador se passa na casa dos Auersberger e depois na do próprio narrador, onde ele veio compor o texto que configura a narrativa em si. No entanto, a estratégia do narrador é apresentar um texto em que o drama *O pato selvagem* não apareça de modo tão

evidente, pois, assim, o narrador pode emular o caráter original de sua escrita, sem parecer tributário à peça de Ibsen. Por outro lado, essa também não seria a intenção primordial do narrador, posto que seu texto ambiciona apresentar o percurso falhado de Joana, cujo suicídio reflete a dinâmica cruel do circuito artístico de Viena. Desse modo, enquanto os convidados enaltecem suas carreiras artísticas durante o jantar, fingindo esquecer do enterro de Joana ocorrido horas antes, o propósito do narrador é não permitir que a amiga seja esquecida. Com isso, ao apresentar o percurso trágico de Joana, o narrador apontaria que o seu próprio percurso não teve o mesmo fim devido ao fato de ele ter se exilado de Viena.

Por fim, passamos ao romance *Extinção*, em que o encontro do narrador Franz-Josef Murau com a esfera da arte ocorre em seu próprio núcleo familiar. Mediado pela figura do tio Georg, o contato do narrador com a literatura inicia-se ainda na infância. A relação entre Georg e Murau aponta para a ideia inaugural de uma narrativa de formação, em que um homem mais velho cuida do desenvolvimento intelectual de um indivíduo jovem, pressuposto encontrado tanto no *Meister* de Goethe, obra paradigmática do gênero *Bildungsroman*, quanto em seu precursor *Emílio* de Rousseau. No caso de *Extinção*, o narrador não vislumbra sua formação como uma maneira de se integrar à sociedade. Murau é um personagem desprovido de ambições práticas, tanto que seu tio Georg é quem o convence a deixar a família, para resolver os conflitos que o narrador possui com ela. Vivendo em Roma há bastante tempo, Murau exercita ali uma experiência de tutoria com o italiano Gambetti, o que mostra sua tentativa de realizar um processo análogo ao que ele vivenciou com o tio no passado.

Embora o propósito de Murau seja realizar uma escrita em que ele extingue pela palavra suas memórias referentes a Wolfsegg, o texto do narrador também se configura como uma narrativa de formação. Murau relata seu percurso formativo falhado, uma vez que ele não atingiu a completa autonomia em relação à família, tanto emotiva quanto financeiramente. Paralelamente a isso, o narrador também apresenta o modo como conduz a formação de Gambetti. Desse modo, Murau não visa performar em seu texto uma obra específica como ocorre nas outras duas narrativas de nosso *corpus*, cujos narradores transpõem para sua escrita características da composição *Variações Goldberg* de Bach e do drama *O pato selvagem* de Ibsen, respectivamente em *O naufrago* e em *Árvores abatidas*. O desejo de Murau é compor um texto literário original a partir de seu projeto *Extinção*. Para isso, seu texto dialoga com o próprio gênero *Bildungsroman* por meio de uma escrita que parodia e ironiza tanto o *Meister* quanto outros textos de Goethe.

Embora a ação principal de *Extinção* compreenda dois dias da vida do narrador, do momento em que ele recebe o telegrama informando as mortes dos familiares até sua



promoção a herdeiro, em um deslocamento da Itália para a Áustria, o que chama a atenção é a decisão de Murau de residir em Roma. Esse fato dialoga com a própria trajetória de Goethe que, na obra *Viagem à Itália* (1816), narra suas experiências nesse país onde foi em busca de uma formação em artes plásticas. No entanto, algumas passagens do texto evidenciam que Goethe vai gradativamente se afastando de seu objetivo inicial, uma vez que ele reconhece sua falta de talento para a pintura: “Pois logo tive que reconhecer que o desejo e a intenção de minha estada aqui dificilmente poderiam ser realizados” (GOETHE, 2017, p. 487). Algumas páginas adiante, Goethe declara que a experiência italiana fora fundamental para ele refletir “sobre si e sobre os outros, sobre o mundo e a história” e que “tudo estará por fim compreendido e finalizado no *Wilhelm [Meister]*”.

No caso de *Extinção*, a cidade de Roma também se apresenta como um lugar em que o narrador reflete sobre sua própria história. Isso, inclusive, ocorre nas aulas de Gambetti, em que Murau faz somente falar sobre seu passado para o aluno. Contudo, o retorno a Wolfsegg, em virtude das mortes dos familiares, é fundamental para que o narrador possa finalmente executar seu projeto *Extinção*, o qual é concluído em Roma, segundo informa a voz anônima ao final do romance. Se a estadia na Itália possibilitou a Goethe um aprendizado pelo erro, processo pelo qual também passa seu personagem Wilhelm Meister, Murau precisa passar pela experiência com a morte para poder criar um texto, em que estetiza sua existência e a falha de sua formação. Desse modo, o leitor acompanha uma situação narrativa em que Murau apresenta seu desejo de escrever *Extinção*, mas, ao afinal, descobre que o relato em si já era a realização do texto que o narrador mencionara ao longo do romance.

Há também, em *Extinção*, um diálogo com a autobiografia de Goethe, *Poesia e verdade* (1811). Essa aproximação não se dá tanto pela semelhança de tom e estilo, mas sim pelo desejo dos respectivos protagonistas em narrar o contexto de seu nascimento. Em *Poesia e verdade* (1811), Goethe faz um relato detalhado do dia em que veio ao mundo:

No dia 28 de agosto de 1749, ao bater meio-dia, vim ao mundo em Frankfurt am Main. A constelação era feliz: o Sol encontrava-se no signo de Virgem e em seu ponto culminante para esse dia; Júpiter e Vênus contemplavam-no favoravelmente e Mercúrio sem hostilidade; Saturno e Marte mantinham-se indiferentes. Só a Lua, cheia na ocasião, exercia tanto mais o poder de seu reflexo que a sua hora planetária havia começado ao mesmo tempo. Opunha-se, por isso, ao meu nascimento, que não se consumou senão depois de transcorrida aquela hora.

Esses aspectos favoráveis, que os astrólogos nunca se cansariam de assinalar mais tarde, bem poderiam ter sido a causa de minha conservação, já que, por imperícia da parteira, vim ao mundo como morto e foram precisos grandes esforços para me trazer à vida (GOETHE, 1986, p. 19).

No trecho acima, Goethe apresenta como a conjunção harmônica dos astros influenciou o momento de seu nascimento, em que, após um parto difícil, ele foi dado como morto. Goethe intensifica a descrição de seu nascimento, de como seu mapa astral atuara para que ele sobrevivesse, a fim de enaltecer sua própria imagem, pois ele teria uma noção de que estava se tornando um sujeito histórico<sup>39</sup>. Em *Extinção*, a data de nascimento de Murau aparece ao lado do ano de sua morte. Essas informações, inseridas por uma voz anônima no final do romance, remetem à ideia de uma lápide: “escreve Murau (nascido em 1934 em Wolfsegg, morto em 1983 em Roma)” (EXT, p. 476). Enquanto Goethe celebra seu nascimento, Murau enaltece a própria morte, a fim de apresentar que seu desfecho também cumprira o propósito de seu projeto escritural *Extinção*. Além disso, Murau também relata que é fruto de uma gravidez indesejada. Após satisfazer a vontade do marido com o primogênito Johannes, sua mãe não queria ter mais filhos. No entanto, ao saber que engravidara novamente, ela consultou um médico “[...] na intenção de se livrar de mim por seu intermédio, mas o clínico se recusou a tanto, por ser arriscado à vida de minha mãe. O chamado aborto ainda não era tão fácil” (EXT, p. 213). Enquanto Goethe descreve a condição favorável dos astros no dia de seu nascimento, Murau se recorda que fora um filho preterido, resultado de um aborto que não pôde ser consumado. Sempre mostrando predileção por Johannes, a mãe se referia a Murau como o intratável, o demoníaco e o funesto: “[...] eu era somente o herdeiro substituto, gerado por assim dizer em caso de necessidade extrema” (EXT, p. 212). O narrador não supera o trauma da mãe ter cogitado abortá-lo e segue seu percurso preso à ideia de que a família o rejeita. Mesmo se tornando herdeiro universal, Murau resolve não assumir esse posto, pois não poderia desempenhá-lo para os pais, provando ser tão capaz quanto o irmão Johannes.

Nas aulas que destina a Gambetti, há a pretensão de Murau em colocar em prática seus conhecimentos literários para conduzir a formação de seu aluno. Essa expectativa é gerada no início do romance, quando o narrador apresenta a lista de livros os quais ele discutirá com Gambetti nas próximas aulas. Nessa lista, encontram-se obras de Jean Paul, Kafka, Musil,

---

<sup>39</sup> O romance *O tambor* (1959) de Günter Grass apresenta um diálogo mais evidente com o paradigma goethiano, quando o protagonista, Oskar Matzerath, narra o seu próprio nascimento: “Eram os primeiros dias de setembro. O Sol estava no signo de Virgem. De longe aproximava-se através da noite, movendo caixas e armários de um lado para o outro, uma tormenta de fins de verão. Mercúrio fez-me crítico, Urano fantasioso, Vênus fez-me acreditar numa escassa felicidade, Marte em minha ambição. Libra, subindo na casa do ascendente, fez-me sensível e dado a exageros, Netuno entrava na décima casa, a da metade da vida, estabelecendo-me definitivamente entre o milagre e a simulação... Exceto pela não rara ruptura do períneo, meu parto transcorreu suavemente. Não tive dificuldade para me livrar da posição de cabeça tão apreciada pelas mães, fetos e parteiras” (GRASS, 1982, p. 51-52). Pode-se observar aqui uma paráfrase ao nascimento de Goethe, que nasce ao meio-dia luminoso, enquanto Oskar, um indivíduo deformado, tem um parto tranquilo, em uma noite de tempestade.

Goethe, Schopenhauer e do próprio Thomas Bernhard. Essas referências são antes de tudo uma maneira de Murau reafirmar o êxito de seu próprio processo de formação, uma vez que ele não trata de nenhuma obra desses autores. Embora também se apresente como escritor, Murau se considera na realidade um “corretor de literatura”, “[...] uma espécie de corretor de bens literários, disse a Gambetti, faço corretagem de imóveis literários, por assim dizer” (EXT, p. 450-451). Em uma longa passagem, o narrador discorre para Gambetti sobre o legado de Goethe para a literatura alemã, afirmando que a obra desse autor é a maior “charlatanice dos alemães”. Na visão do narrador, Goethe é um autor superestimado, a quem os futuros escritores precisaram reverenciar e de quem eles nunca conseguem se desvencilhar. Goethe fora imposto aos alemães como paradigma e, mesmo o narrador sendo austríaco, isso significou também o assujeitamento da literatura austríaca ao modelo goethiano:

Tome cuidado, Gambetti, disse a ele, ponha-se de sobreaviso contra Goethe. A todos eles escangalha o estômago, menos aos alemães, eles creem em Goethe como numa das maravilhas do mundo. E no entanto essa maravilha no mundo não passa de um pomareiro filosófico filistoide. Gambetti desatara uma risada sonora quando lhe expliquei o que é um pomareiro. Ele não sabia. No todo, disse a Gambetti, a obra de Goethe é um pomar filosófico filistoide. Nada do que fez Goethe atingiu o vértice, disse, em tudo não ultrapassou a mediocridade. [...] Príncipe dos poetas, que conceito ridículo, mas bem ao gosto tedesco, dissera a Gambetti. Hölderlin é o grande lírico, dissera a Gambetti, Musil é o grande prosador e Kleist o grande dramaturgo, não Goethe, três vezes não (EXT, p. 422-423).

Apesar de registrar sua antipatia por Goethe, tentando corrigir a imagem que esse autor legou para a posteridade, o narrador se isenta de apresentar justificativas plausíveis para embasar sua opinião. No entanto, o fato de abordar Goethe em vez de falar sobre os autores que considera superior a ele, como Hölderlin, Musil e Kleist, revela o próprio fracasso de Murau ao tentar promover a formação de Gambetti. Assim, enquanto o *Wilhelm Meister* contribuiu para o estabelecimento de Goethe como autor paradigmático do que veio a se tornar o conceito de *Bildungsroman*, Murau não consegue implementar esse processo com Gambetti. Pode-se supor que, como o tio Georg era um exímio leitor, ele lera o *Meister* e que essa leitura o estimulara a fomentar o desenvolvimento do sobrinho. No entanto, o próprio percurso do narrador revela a inversão da ideia original de formação, já que Murau não possuía o desejo de modificar sua realidade. Seu exílio em Roma foi orientado pelo tio Georg para que o narrador pudesse continuar seu desenvolvimento longe do ambiente hostil de Wolfsegg. Essa solução não se revela tão eficaz, pois o narrador segue contemplando Wolfsegg de Roma. Entretanto, Murau se empenha em mostrar que seu cotidiano em Roma possui um sentido, haja vista que ele se ocupa com as aulas de Gambetti. No entanto, o

narrador se mostra um mentor despreocupado em dialogar com Gambetti, que segue calado o tempo todo, esboçando somente sua risada diante do exagero da fala monológica de Murau.

O narrador está empenhado em construir um texto em que estetiza sua existência falhada e coloca um fim ao legado de sua família. Ao mesmo tempo, apresentar sua própria morte é um fator elencado em seu projeto de *Extinção*. A atitude de doar sua herança à Comunidade Israelita pode ser vista como a forma encontrada pelo narrador para reparar o mal causado pela família. Segundo Lorenz (2014, p. 89), “[...] o suicídio de Murau parece uma reencenação da solução encontrada por aqueles nazistas que se mataram perante a derrota, Hitler, Goering e Goebbels”. Assim, o suicídio do narrador evidenciaria sua incapacidade de buscar uma conciliação entre o passado da família e a reparação histórica de seus atos. Por outro lado, o que prevalece para Murau é a ideia de seu próprio apagamento. Sem maiores ambições, o narrador encontra na morte o desfecho ideal para sua própria miserabilidade. Pode-se pensar ainda que seu suicídio atenda apenas a seus propósitos escriturais. Logo, após apresentar sucessivas extinções ao longo do texto, culminando em sua própria extinção, Murau seguiria sua vida ordinária em Roma, tentando ainda conduzir a formação de Gambetti.

Nas três narrativas que analisamos, pode-se perceber que Bernhard ocupou-se da tradição do *Bildungsroman*, valendo-se de um estilo parodístico tanto com o *Wilhelm Meister* quanto com outros textos de Goethe. Nesse sentido, o que se encontra em Bernhard é um discurso *anti-Bildungsroman*, uma vez que seus narradores fracassaram na tentativa de se constituírem como indivíduos plenos a partir de uma formação que desenvolvesse as potencialidades que eles enxergavam em si. No entanto, esses narradores tornam seu percurso falhado a matéria de seu projeto escritural. Assim, eles estetizam a falha de sua existência por meio de uma escrita que é impulsionada por um acontecimento de morte. A experiência com a morte é, portanto, um fato primordial para que esses narradores possam enfim se dedicar à escrita de textos que há muito tempo eles tentam produzir. A esfera da arte que esses narradores perseguiram no passado encontra-se nas entrelinhas de seus textos, o que pode ser entendido como o momento em que os narradores se identificaram com o artista que eles de fato poderiam ser.

Esses textos não são produzidos visando sua publicação, mas sim o encontro do narrador com seu próprio passado, a fim de compreender o que ele se tornou no presente da narrativa. Enquanto repassam a vida dos que morreram, os narradores apresentam seu próprio fracasso, construindo, assim, um relato que celebra sua existência falhada. Dessa forma, os romances *O naufrago*, *Árvores abatidas* e *Extinção* não podem ser classificados como

*Bildungsromane* no sentido original do termo, uma vez que os pressupostos históricos que deram origem a esse gênero se alteraram. No entanto, esses romances apontam para a continuidade do *Bildungsroman* como um gênero ampliado, ao abordar indivíduos que idealizaram um desenvolvimento considerando aptidões e talentos os quais seriam aprimorados em seu processo de formação. Porém, conscientes de que sua formação revelou e ressaltou suas inaptidões, esses narradores perfazem o que se chamou aqui de *Bildungsroman* da falha.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As análises desenvolvidas nesta tese visaram abordar a ideia de que os romances *O naufrago*, *Árvores abatidas* e *Extinção* se configuram como narrativas da falha. A designação narrativa da falha foi pensada a partir da categoria de indivíduo problemático desenvolvida pelo teórico húngaro Georg Lukács em seus estudos sobre o romance moderno. Nesse sentido, nossas análises apontaram como o indivíduo problemático, no âmbito das obras contempladas, torna o fracasso de seus objetivos a matéria de seu texto. Para isso, a rememoração aparece como um artifício a que o sujeito recorre para relatar acontecimentos marcantes de sua vida, os quais não transcorreram conforme ele havia planejado. Disso decorre a essência do indivíduo romanesco – um sujeito marcado pela disparidade entre seus desejos e sua inaptidão para colocá-los em prática.

Nos três primeiros capítulos, analisamos cada uma das referidas obras de Thomas Bernhard, ressaltando como seus respectivos narradores elegem seu percurso falhado o tema de sua escrita. Essa escrita é motivada por um acontecimento de morte, o qual inspira o narrador a compor um texto em que trata de seu processo de formação artística e pessoal. Desse modo, a morte aparece como uma experiência determinante para que o narrador retome ou desenvolva seu projeto escritural. Em seu texto, o narrador relembra os objetivos traçados na juventude, os quais ele não conseguiu concretizar devido à sua inépcia. No passado, o narrador imaginava uma trajetória harmônica a partir do desenvolvimento de suas habilidades artísticas e intelectuais. Esses aspectos motivaram a discussão realizada no quarto e último capítulo, em que apontamos, nessas narrativas, a presença de um diálogo com a tradição ampliada do gênero *Bildungsroman*.

No primeiro capítulo, discorremos sobre o romance *O naufrago*, cujo narrador apresenta o percurso falhado de Wertheimer, personagem que se suicidou após a morte de Glenn. Wertheimer e o narrador compartilhavam a mesma sensação de fracasso, uma vez que imaginavam terem sido ofuscados pela genialidade de Glenn. O personagem Glenn é quem sinaliza aos dois outros protagonistas que eles não poderiam ser pianistas, pois eles consideravam talentos que de fato não possuíam. A maneira que Wertheimer e o narrador encontraram para lidar com suas frustrações foi dedicar-se à escrita de textos que notadamente refletem o fracasso de sua formação musical. Porém, eles também falham nesse novo propósito, já que nunca conseguem concluir seus textos. O relato do narrador contempla sua incursão malsucedida em busca dos manuscritos de Wertheimer e, ao mesmo tempo, figura como um texto que ocupa a lacuna deixada pelos escritos do suicida. Desse modo, o narrador

desiste de seu projeto inicial de escrever sobre Glenn para compor um texto em que aborda a trajetória de Wertheimer. O título do romance corrobora essa ideia, uma vez que naufrago era o modo como Glenn se referia a Wertheimer.

Em *Árvores abatidas*, romance analisado no segundo capítulo, o narrador relata sua recente participação no jantar artístico do casal Auersberger. Nesse espaço, os convidados cultivam um jogo de vaidades ao dissimular a aparência de apreciadores das artes. Esse jantar é realizado em homenagem a um ator do Burgtheater de Viena, em cartaz com a peça *O pato selvagem* de Ibsen, e ocorre no dia do enterro de Joana, personagem que se suicidara e que fora próxima ao narrador no passado. Assim, ao longo da noite, o narrador relembra o percurso falhado de Joana na tentativa de se tornar artista em Viena. Paralelamente ao relato de Joana, o narrador também apresenta sua trajetória frustrada ao revelar que, na juventude, ele imaginava que faria carreira artística no teatro a partir do contato com o núcleo dos Auersberger. Nesse jantar, o narrador opta por se isolar dos convidados, colocando-se na posição de espectador e transmitindo o que os personagens conversam. O texto do narrador foi motivado pelo monólogo final do ator, uma fala em que este incorpora traços do personagem que interpreta no drama de Ibsen. Dessa maneira, a escrita do narrador celebra a trajetória falhada de Joana, promovendo um diálogo com a peça de Ibsen.

Contemplado no terceiro capítulo, o romance *Extinção* explora a existência falhada do narrador Franz-Josef Murau, cujo nome é introduzido no relato por uma voz anônima. Exilando-se em Roma para fugir do mundo ordinário da família, o narrador mostra que essa solução não cumpriu seu propósito, já que na Itália ele se recorda constantemente de suas experiências vividas ao lado da família em Wolfsegg. Esse tema é, inclusive, abordado nas aulas que Murau oferece ao italiano Gambetti. O relato pode ser interpretado como a realização do projeto escritural que o narrador menciona ao longo da narrativa. Denominado de antiautobiografia, o projeto *Extinção* visa apagar pela palavra as memórias de Murau referentes a Wolfsegg, objetivo que configura a intenção do narrador em tratar da falha de suas experiências. Ao longo do relato, Murau apresenta suas extinções, que começam com a informação da morte de seus pais e de seu irmão e terminam com o comunicado da doação de sua herança. Contudo, está previsto no propósito escritural do narrador que ele também apresente sua própria extinção, situação que é solucionada pela inserção de uma voz externa, responsável por informar que Murau está morto.

No quarto e último capítulo, realizamos uma aproximação entre as obras estudadas e o gênero *Bildungsroman*, considerado a partir da ampliação de suas características promovida pela crítica literária no século XX. O objetivo desse capítulo não é concluir que os romances

do *corpus* possam ser classificados como *Bildungsromane*, intenção que se revelaria improdutivo, uma vez que as origens desse gênero remontam ao contexto da Alemanha do final do século XVIII, mas sim apontar que Bernhard dialoga conscientemente com essa tradição. O que nos possibilitou promover esse diálogo é o fato de as narrativas se ocuparem do processo de formação de seus narradores. Desse modo, as análises foram orientadas a partir de dois aspectos do *Bildungsroman* ampliado – a atuação de mentores e o contato com a esfera da arte. Nos três romances, esses elementos são apontados pelos narradores como cruciais para sua formação. No entanto, essas instâncias não garantiram aos narradores atingir o grau de desenvolvimento que eles almejavam. Dessa maneira, a formação acentuou a ideia de falha que ressoa nesses narradores e que buscamos ressaltar em nosso trabalho. Ademais, os romances do *corpus* apontam para a continuidade do *Bildungsroman* como um gênero ampliado.



## REFERÊNCIAS

ALVES, Moisés Oliveira. *Uma festa para Boris: tragicidade no teatro de Thomas Bernhard*. 2012. 193 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

AMORIM, Juliana Nascimento Berlim. *Tradução do alemão para o português do livro Alte Meister, de Thomas Bernhard, antecedida de ensaio introdutório*. 2006. 249 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura – Semiologia) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

ANDERSON, Mark M. Fragmentos de um dilúvio: o teatro da prosa de Thomas Bernhard. In: KONZETT, Matthias (ed.). *O artista do exagero: a literatura de Thomas Bernhard*. Organização da tradução e introdução de Ruth Bohunovsky. Curitiba: UFPR, 2014. p. 181-202.

ANDRÉ, Willian. Alguns operadores de leitura. In: ANDRÉ, Willian; AMARAL, Lara Luiza Oliveira; PINEZI, Gabriel (orgs.). *Literatura & suicídio*. Campo Mourão: FECILCAM, 2020. p. 47-73.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Klick, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAUAB, Heloisa Helena. *O teatro de Thomas Bernhard como máquina de linguagem*. 2004. 109 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. Tradução e prefácio de Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BELCHIOR. Não leve flores. In: BELCHIOR. *Alucinação*. Rio de Janeiro: PoliGram, 1976. 1 CD (37 min 25 s). Faixa 7 (4 min 11 s).

BENNETT, Roy. *Forma e estrutura na música*. Tradução de Luiz Carlos Csëko. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

BERNHARD, Thomas. *Praça dos Heróis*. Tradução de Christine Röhrig. Prefácio de Alexandre Villibor Flory. São Paulo: Editora Temporal, 2020.

BERNHARD, Thomas. *Correção*. Tradução e introdução de José A. Palma Caetano. Lisboa: Fim de Século, 2007.

BERNHARD, Thomas. *O naufrago*. Tradução de Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BERNHARD, Thomas. *Antigos mestres*. Tradução de José A. Palma Caetano. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

- BERNHARD, Thomas. *Extinção – uma derrocada*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BERNHARD, Thomas. *Árvores abatidas – uma provocação*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- BOHUNOVSKY, Ruth. Thomas Bernhard, o artista do exagero: uma introdução. In: KONZETT, Matthias (ed.). *O artista do exagero: a literatura de Thomas Bernhard*. Organização da tradução e introdução de Ruth Bohunovsky. Curitiba: UFPR, 2014. p. 13-35.
- BRADBURY, Malcolm. *O mundo moderno: dez grandes escritores*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BUÑUEL, Luis (dir.). *O anjo exterminador*. Espanha, 1962, p&b, 95'.
- DÁVALOS, Patricia Miranda. *Ficção e autobiografia: uma análise comparativa das narrativas de Thomas Bernhard*. 2009. 182 f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- FLORY, Alexandre Villibor. *Sopa de Letras Nazista: a apropriação imediata do real e a mediação pela forma na ficção de Thomas Bernhard*. 2006. 262 f. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- FREUD, Sigmund. Luto e melancolia (1917). In: FREUD, Sigmund. *Obras completas de Sigmund Freud*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 170-194. v. 12.
- FREUD, Sigmund. *Notas sobre um caso de neurose obsessiva: o homem dos ratos*. Tradução de José Octavio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- FREUD, Sigmund. Romances familiares. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 215-222.
- FRIEDRICH, Otto. *Glenn Gould: uma vida e variações*. Tradução de Ana Lagôa e Helena Londres. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Viagem à Itália*. Tradução de Wilma Patricia Maas. São Paulo: UNESP, 2017.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: 34, 2009.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Memórias: Poesia e verdade*. Tradução de Leonel Valandro. Brasília: Editora UnB, Hucitec, 1986.

- GÖRNER, Rüdiger. O trinco quebrado: A noção de *Weltbezug* de Thomas Bernhard. In: KONZETT, Matthias (ed.). *O artista do exagero: a literatura de Thomas Bernhard*. Organização da tradução e introdução de Ruth Bohunovsky. Curitiba: UFPR, 2014. p. 145-164.
- GRASS, Günter. *O tambor*. Tradução de Lúcio Alves e Raquel Valença. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- HEGEL, Georg W. Friedrich. *Estética: poesia*. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1980.
- HELENA, Lucia. *Náufragos da esperança: a literatura na época da incerteza*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2016.
- HENS, Gregor. *Thomas Bernhards Trilogie der Künste: Der Untergeher, Holzfällen, Alte Meister*. Rochester: Camden House, 1999.
- HITCHCOCK, Alfred (dir.). *Festim diabólico*. Estados Unidos, 1948, cor, 80'.
- HONEGGER, Gitta. A língua da linguagem. Anglo-Bernhard: traduções de Thomas Bernhard. In: KONZETT, Matthias (ed.). *O artista do exagero: a literatura de Thomas Bernhard*. Organização da tradução e introdução de Ruth Bohunovsky. Curitiba: UFPR, 2014. p. 243-260.
- IBSEN, Henrik. O pato selvagem. In: IBSEN, Henrik. *Seis dramas*. Tradução de Vidal de Oliveira. São Paulo: Escala, 1984. p. 165-238.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- KONZETT, Matthias. Iconoclastia nacional: Thomas Bernhard e a vanguarda austríaca. In: KONZETT, Matthias (ed.). *O artista do exagero: a literatura de Thomas Bernhard*. Organização da tradução e introdução de Ruth Bohunovsky. Paraná: Editora UFPR, 2014. p. 39-65.
- LACAN, Jacques. *O mito individual do neurótico ou A poesia e verdade na neurose*. Tradução de Claudia Berliner. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- LACAN, Jacques. *Seminário 10: a angústia (1962-1963)*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Emilia Galotti*. Tradução de Karin Volobuef. São Paulo: Hedra, 2010.
- LEVI-STRAUSS, Claude. A eficácia simbólica. In: LEVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Tradução de Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1996.
- LONG, Jonathan James. Assincronias: Relações de classe na ficção de Bernhard. In: KONZETT, Matthias (ed.). *O artista do exagero: a literatura de Thomas Bernhard*.

Organização da tradução e introdução de Ruth Bohunovsky. Curitiba: UFPR, 2014. p. 261-288.

LONG, Jonathan James. *The novels of Thomas Bernhard: form and its function*. New York: Camden House, 2001.

LORENZ, Dagmar. O *outsider* estabelecido: Thomas Bernhard. In: KONZETT, Matthias (ed.). *O artista do exagero: a literatura de Thomas Bernhard*. Organização da tradução e introdução de Ruth Bohunovsky. Curitiba: UFPR, 2014. p. 75-99.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2009.

LUKÁCS, Georg. O romance como epopeia burguesa. *Ad hominem 1* – Revista de Filosofia, Política, Ciência da História. Tradução de Letizia Zini Antunes. São Paulo: Estudos e edições *Ad hominem*, n. 1, tomo 2, 1999. p. 87-117.

MAAS, Wilma Patricia. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: UNESP, 2000.

MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MANN, Thomas. *Confissões do impostor Felix Krull*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

MANN, Thomas. *A morte em Veneza*. Tradução de Maria Deling. São Paulo: Abril Cultural, 1971 (Os Imortais da literatura universal v. 17).

MENEZES, Tereza. *Ibsen e o novo sujeito da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MUSIL, Robert. *O jovem Törless*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. (Coleção grandes romances).

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

QUEIRÓS, Eça. *Os Maias: episódios da vida romântica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

RIBEIRO, Helano Jader Cavalcante. *A otobiografia de Thomas Bernhard: por uma Origem indecível e redentora*. 2015. 204 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

RIEMER, Willy. *O naufrago: realidades newtonianas e caos determinístico*. In: KONZETT, Matthias (ed.). *O artista do exagero: a literatura de Thomas Bernhard*. Organização da tradução e introdução de Ruth Bohunovsky. Curitiba: Ed. UFPR, 2014. p. 289-306.

ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio ou Da educação*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *As confissões*. Tradução de Wilson Lousada. São Paulo: Ediouro, 1988.

SANTANA, Jorge Alves. Romance de formação e o caso do *Künstlerroman*. *Signótica*, Goiás, v. 15, n. 1, p. 35-51, jan.-jun. 2003. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/sig/article/view/3764/3529>. Acesso em: jan. 2020.

SANTOS, José Lucas Zaffani dos; MAAS, Wilma Patricia. Aspectos diluídos do *Bildungsroman* em *Extinção – Uma derrocada*, de Thomas Bernhard. *Literatura e sociedade*, São Paulo, v. 23, n. 28, p. 246-262, jul.-dez. 2018. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/152446/149587>. Acesso em: jun. 2020.

SANTOS, José Lucas Zaffani dos. *Autobiografia e ficção: análise do narrador em Extinção – Uma Derrocada*, de Thomas Bernhard. 2015. 130 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2015.

SIGNEU, Samir (org. e trad.). *Thomas Bernhard, o fazedor de teatro e a sua dramaturgia do discurso e da provocação*. São Paulo: Perspectiva, 2017. (Textos 36).

SÓFOCLES. *Édipo rei: uma tragédia grega*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno: [1880-1950]*. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

THEISEN, Bianca. The art of erasing art. Thomas Bernhard. *MLN*, Maryland, v. 121, n. 3, p. 551-562, apr. 2006. (German Issue).

THOMAS, Chantal. *Thomas Bernhard: le briseur de silence*. Éditions du Seuil: Paris, 2006.

ZIOLKOWSKI, Theodore. Literary variations on Bach's Goldberg. *The Modern Language Review*, v. 105, n. 3, p. 625-640, jul. 2010.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ADORNO, Theodor W. A posição do narrador no romance contemporâneo. *In*: ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 55-63.

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

AJZENBERG, Bernardo. *Variações Goldman*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

ALVAREZ, A. *O deus selvagem: um estudo do suicídio*. Tradução de Sonia Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001. (Estudos Literários 11).

ANDRÉ, Willian. Literatura e suicídio: alguns operadores de leitura. *Acta Scientiarum: Language and Culture*, Maringá, v. 40, n. 2, jul.-dez. 2018. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/37413/pdf>. Acesso em: nov. 2018.

APOLINÁRIO, Mauro Sergio. A estética do fracasso ou o gênio infecundo: considerações sobre *O naufrago*, de Thomas Bernhard. *Raido*, Dourados (MS), v. 5, n. 10, p. 191-205, jul.-dez. 2011. Disponível em: <http://ojs.ufgd.edu.br/index.php/Raido/article/viewFile/1322/981>. Acesso em: fev. 2017.

ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. Teoria da narrativa: posições do narrador. *Jornal de Psicanálise*, São Paulo, v. 31, n. 57, p. 9-43, set. 1998.

AUERBACH, Eric. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BARRENTO, João. Receituário da dor para uso pós-moderno. *In*: BARRENTO, João. *O arco da palavra: ensaios*. Organização de Floriano Martins. São Paulo: Escrituras, 2006. p. 11-18.

BARRENTO, João. *A palavra transversal: literatura e ideias no século XX*. Lisboa: Cotovia, 1996.

BARTL, Carmen. Thomas Bernhard und der Inhalt der Krankheit. *In*: ADLER, Daniel; CHRISTIEN, Markus; HAUSER, Jeannine; STEINER, Christoph (org.). *Inhalt. Perspektiven einer categoria non grata im philologischen Diskurs*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015. p. 111-122.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197-221.

- BERNHARD, Thomas. *Betão*. Tradução de Maria Olema Malheiro. Lisboa: Minotauro, 2019.
- BERNHARD, Thomas. *Andar*. Tradução de Marcelo Cordeiro Correia. Posfácio de Bernardo Carvalho. Santos: Editora Brasileira de Arte e Cultura, 2017.
- BERNHARD, Thomas. *Goethe se murte*. Tradução de Miguel Sáenz. Madri: Alianza Editorial, 2012.
- BERNHARD, Thomas. *Origem*. Tradução de Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BERNHARD, Thomas. *Perturbação*. Tradução de Hans Peter Welper e José Laurenio de Melo. Prefácio de Bernardo Ajzenberg. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. In: *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 289-330.
- BOHUNOVSKY, Ruth. A *Perturbação*, de Thomas Bernhard, em português: duas traduções em comparação. *Pandaemonium germanicum*, São Paulo, v. 16, p. 128-148. 2013. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1982-88372013000100007&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1982-88372013000100007&script=sci_arttext). Acesso em: jul. 2015.
- BOHUNOVSKY, Ruth. À procura da literatura austríaca: da construção à análise de um mito. *Pandaemonium germanicum*, São Paulo, v. 15, p. 139-162, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pg/n15/a09n15>. Acesso em: jan. 2017.
- BORGATO, Rafael. O romance moderno como epopeia burguesa: o realismo setecentista. *Revista Odisseia*, Natal, v. 3, n. 1, p. 57-73, jan.-jun. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/odisseia/article/view/13087/9237>. Acesso em: jan. 2020.
- BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços literários e suas expansões. *Aletria*. Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v. 15, p. 207-220, jan.-jun. 2007.
- BRUNETTO, Andréa. O exílio na escrita. Bernhard e o desespero da vida humana. In: BRUNETTO, Andréa. *Sobre amores e exílios: na fronteira da psicanálise com a literatura*. São Paulo: Escuta, 2013. p. 77-86.
- CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.
- CARDOSO, Sérgio. Paixão da igualdade, paixão da liberdade: a amizade em Montaigne. In: CARDOSO, Sérgio *et al.* *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 159-194.

CARPEAUX, Otto Maria. *A história concisa da literatura alemã*. Posfácio de Willi Bolle. São Paulo: Faro Editorial, 2013.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. O narrador infiel. In: *O narrador infiel e outros estudos de teoria e crítica literária*. São José do Rio Preto, SP: Editora Rio-pretense, 2005. p. 21-34.

CASTELLANOS MOYA, Horacio. *Asco: Thomas Bernhard em San Salvador*. Tradução de Antônio Xerxenesky. Posfácio de Adriana Lunardi. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

COUSINEAU, Thomas J. Thomas Bernhard. *Review of Contemporary Fiction*, Nova York, v. XXI, n. 2, p. 41-70, mai. 2001.

DARUKHANAWALA, Percy Soli. *Communication and Hope in Thomas Bernhard's Later Prose Writings*. 2001. 310 f. Tese (Doutorado) – Faculty of Medieval and Modern Languages and Literature, Universidade de Oxford, Oxford, 2001.

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

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

DURKHEIM, Émile. *O suicídio: estudo de sociologia*. Tradução de Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2000. (Coleção Tópicos).

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos, seguido de, Envelhecer e morrer*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

FLORY, Alexandre Villibor; SILVA, Marisa Corrêa. Thomas Bernhard e José Saramago: um exercício de leitura comparada pela dialética entre forma literária e processo social. *Ângulo*, Lorena, n. 130, v. 1, p. 23-32, jul-set. 2012. Disponível em: <http://publicacoes.fatea.br/index.php/angulo/article/view/1009>. Acesso em: jan. 2019.

FREUD, Sigmund. Introdução e conclusão de um debate sobre o suicídio (1910). In: FREUD, Sigmund. *Obras completas de Sigmund Freud*. Tradução de Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 306-307. v. 9.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: FREUD, Sigmund. *História de uma neurose infantil: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 161-239.

FREUD, Sigmund. Sobre a psicopatologia da vida cotidiana (1901). In: FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 6.



GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: 34, 2006.

GALLE, Helmut. De minha vida: Poesia e verdade – a sobre a literariedade da autobiografia de Goethe. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 33, n. 96, mai.-ago. 2019. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142019000200253](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142019000200253). Acesso em: jan. 2020.

GALLE, Helmut; OLMOS, Ana Cecilia (org.). *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: FAPESP, 2009.

GOLLNER, Helmut. Sobre a identidade literária austríaca. Tradução de Ruth Bohunovsky. *Pandaemonium germanicum*, São Paulo, v. 18, n. 25, p. 1-17, jun. 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/pg/article/view/100420>. Acesso em: out. 2018.

GRIESHOP, Herbert. *Rhetorik des Augenblicks: Studien zu Thomas Bernhard, Heiner Müller, Peter Handke und Botho Strauß*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1998.

GUBATZ, Thorsten. Kultur als Scharlatanerie. Zum Spätwerk Thomas Bernhards. *Germanica [online]*, Lille, n. 3, p. 129-149, jul. 2015. Disponível em: <http://germanica.revues.org/1792>. Acesso em: jul. 2017.

HELENA, Lucia. *Ficções do desassossego: fragmentos da solidão contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2010.

HERZOG, Andreas. Thomas Bernhard by Manfred Mittermayer. *The German Quarterly*, Washington, v.70, n. 1, p. 93-94, Winter. 1997.

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

HONEGGER, Gitta. Fools on the hill: Thomas Bernhard's mise-en-scène. *Performing Arts Journal*, Estados Unidos, v. 19, n. 3, p. 34-48, set. 1997. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3245724>. Acesso em: jan. 2019.

HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros*. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

KAISER, Alfons. "Ein Meister": Thomas Bernhards Autobiographie und die Tradition des Bildungsroman. *Modern Austrian Literature [online]*, v. 29, n. 1, p. 67-91, 1996. Disponível em: [www.jstor.org/stable/24648623](http://www.jstor.org/stable/24648623). Acesso em: jul. 2018.

KEHL, Maria Rita. A psicanálise e o domínio das paixões. In: CARDOSO, Sérgio *et al.* *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 469-496.

KLUG, Christian. Interaktion und Identität. Zum Motiv der Willensschwäche in Thomas Bernhards *Auslöschung*. *Modern Austrian Literature*, v. 23, n. 3-4, p. 16-38. 1990.

KONZETT, Matthias (ed.). *O artista do exagero: a literatura de Thomas Bernhard*. Organização da tradução e introdução de Ruth Bohunovsky. Curitiba: Ed. UFPR, 2014.

KROBOTH, Verena. *Die Konstruktion der Frauenfiguren nach dem christlich-katholischen Frauenbild in Thomas Bernhards Auslöschung. Ein Zerfall am Beispiel der Figuren der Mutter und Maria*. 2012. 98 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Literatura Alemã) – Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, Universidade de Viena, Viena, 2012.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha e tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008. (Humanitas).

LENZ, Francielle Limberger. *Entre-lugares: em busca de disposições poéticas*. 2015. 84 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social e Institucional) – Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

LE RIDER, Jacques. Thomas Bernhard, Arthur Schopenhauer pour en finir avec la peinture-mimésis. *Germanica [online]*, Lille, n. 26, p. 87-99, 2014. Disponível em: <http://germanica.revues.org/2411>. Acesso em: jan. 2017.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LIMA, Luiz Costa. *Melancolia: literatura*. São Paulo: Unesp, 2017.

LÖWY, Michel; SAYRE, Michael. *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. Tradução de Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo, 2015.

LUDDEN, Teresa. Hearing the silences in Thomas Bernhard's *Ja*: difference, narrative, and Lyotard's concept of the differend. *German life and letters [online]*, v. 63, p. 6-19, jan. 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1111/j.1468-0483.2009.01479.x>. Acesso em: jan. 2016.

LUKÁCS, Georg. Posfácio. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: 34, 2009. p. 581-601.

MAAS, Wilma Patricia. Goethe, o Meister: a experiência artística como narrativa da falha. *Literatura e sociedade*, São Paulo, n. 28, v. 2, p. 27-43, jul.-dez. 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/152427>. Acesso em: jan. 2019.

MAAS, Wilma Patricia M. D. Robinson Crusoe, o único livro de Emílio. *Itinerários*, Araraquara, n. 17, p. 201-210. 2001. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/3460>. Acesso em: jun. 2020.

MAAS, Patricia. *Poesia e verdade*, de Goethe – a estetização da existência. *Cerrados*, Brasília, v. 9, p. 165-177. 1999. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/download/1009/873>. Acesso em: jul. 2019.

- MAGEE, Sean Patrick. *The nature of things: the positioning of the reader in Thomas Bernhard's The voice imitator*. 2000. 30 f. Tese (Doutorado) – Universidade Lehigh, Bethlehem, 2000. Disponível em: <http://preserve.lehigh.edu/etd/656/>. Acesso em: jul. 2015.
- MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 1013-1028.
- MAZZARI, Marcus Vinicius. *Labirintos da aprendizagem: pacto fãustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada*. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- MAZZARI, Marcus Vinicius. *Romance de formação em perspectiva histórica: O tambor de lata de G. Grass*. Cotia: Ateliê, 1999.
- MEZAN, Renato. A inveja. In: CARDOSO, Sérgio et al. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 117-140.
- MEZAN, Renato. A medusa e o telescópio ou Vergasse 19. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 445-478.
- MILLER, Jacques-Alain. Jacques Lacan: observações sobre seu conceito de passagem ao ato. *Opção Lacaniana online nova série*, n. 13, p. 1-13, mar. 2014. Disponível em: [http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero\\_13/passagem\\_ao\\_ato.pdf](http://www.opcaolacanianana.com.br/pdf/numero_13/passagem_ao_ato.pdf). Acesso em: out. 2017.
- MINOIS, Georges. *História do suicídio: a sociedade ocidental diante da morte voluntária*. Traduzido por Fernando Santos. São Paulo: Unesp, 2018.
- MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Tradução de Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- MUELLER, Geisa. Thomas Bernhard e o modo de viver na direção oposta. *Revista Versalete*, Curitiba, v. 8, n. 6, p. 125-134, jan.-jun. 2016. Disponível em: <http://www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol4-06/8Geisa%20Mueller.pdf>. Acesso em: jan. 2019.
- NAQVI, Fatima. Of dilettantes and men of taste: Thomas Bernhard's pedagogical project in "Alte Meister". *Monatshefte*, v. 96, n. 2, p. 252-272. 2004.
- NECASOVA, Veronika. *Thomas Bernhard in Urteilen seiner Zeitgenossen*. 2015. 67 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Ensino de língua alemã e literatura para as escolas secundárias) – Universidade de Masaryk, Faculdade de Artes, Brunn, 2015.
- NIGRO, C. M. C.; BUSATO, S.; AMORIM, O. N. (org.). *Literatura e representações do eu: impressões autobiográficas*. São Paulo: UNESP, 2010.
- PAULSEN, Wolfgang. *Das Ich im Spiegel der Sprache: autobiographisches Schreiben in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Tübingen: Niemeyer, 1991.

PAZ, Ravel Giordano. A invocação dos rancores: alieni(ili)smo e (in)transcendência na *Perturbação* de Thomas Bernhard. *Boletim de Pesquisa NELIC*, Florianópolis, v. 12, n. 17, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/28244>. Acesso em: jun. 2018.

PELLEGRINO, Hélio. Édipo e a paixão. In: CARDOSO, Sérgio *et al.* *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 307-328.

PERLOFF, Marjorie. Jogos-limite: As ficções de Wittgenstein por Thomas Bernhard e Ingeborg Bachmann. In: PERLOFF, Marjorie. *A escada de Wittgenstein: a linguagem poética e o estranhamento do cotidiano*. Tradução de Elisabeth Rocha Leite e Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. p. 183-219.

PIZER, John. Turning to and away from the highest canonical authority: a reexamination of Thomas Bernhard's reception of Adalbert Stifter in *Frost*. *Journal of Austrian Studies* [online], Nebraska, v. 46, n. 2, p. 1-22, Summer. 2013. Disponível em: <http://doi.org/10.1353/oas.2013.0022>. Acesso em: jan. 2016.

RIBEIRO, Helano Jader Cavalcante. *A otobiografia de Thomas Bernhard: por uma Origem indecível e redentora*. 2015. 204 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

RUSH, Fred. Bernhard, Suffering, and the Value of Language. *The German Quarterly*, v. 87, n. 3, p. 351-369. 2014.

SACCHETTO, Maria Elizabeth. Considerações sobre *O naufrago*, de Thomas Bernhard. *CES Revista*, Juiz de Fora, v. 25, p. 209-215. 2011. Disponível em: [http://www.cesjf.br/revistas/cesrevista/edicoes/2011/12\\_LETRAS\\_Consideracoes.pdf](http://www.cesjf.br/revistas/cesrevista/edicoes/2011/12_LETRAS_Consideracoes.pdf). Acesso em: jul. 2015.

SANTOS, José Lucas; MAAS, Wilma. Espectros da morte em duas narrativas de Thomas Bernhard. *Pandaemonium germanicum*, São Paulo, v. 22, n. 36, p. 257-272, jan.-abr. 2019. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/pg/article/view/151439/148321>. Acesso em: jun. 2020.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 44-60.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Maurice Blanchot: a literatura e/é o direito à morte? In: NASCIMENTO, Evando; OLIVEIRA, Maria Augusta Castellões de (org.). *Literatura e filosofia: diálogos*. Juiz de Fora: UFJF, 2004. p. 113-126.

SOULEZ, Antonia. Kafka: música e declínio. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 4, p. 175-185, jan. 2008.

SPRING, Byron. Art and sociality in Thomas Bernhard's *Minetti*, *Der Theatermacher*, and *Alte Meister*. *The Modern Language Review*, v. 105, n. 1, p. 171-190, jan. 2010. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25655140>. Acesso em: jun. 2016.

STEINER, George. Danúbio negro (sobre Karl Kraus e Thomas Bernhard). *In*: STEINER, George. *Tigres no espelho: e outros textos da revista The New Yorker*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Globo, 2012. p. 149-161.

SUMMER, Jacqueline. *Gesellschaftskritik und Selbstmord im Werk Thomas Bernhards mit Besonderer bezugnahme auf Heldenplatz und Beton*. 1992. 74 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Faculdade de Artes, Universidade McGill, Montréal, 1992.

SURGHI, Carlos. Visita a Thomas Bernhard: invención y autobiografía. *Literatura: teoria, história, crítica [online]*, v. 14, n. 2, p. 153-174, jul.-dez. 2012. Disponível em: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/37141>. Acesso em: jul. 2017.

VOICA, Alina. *Selbstmordverschiebung. Zu Thomas Bernhards Schreibverhalten im Prosawerk*. 2009. 257 f. Tese (Doutorado em Philosophie und Geisteswissenschaften) – Freie Universität Berlin, Berlin, 2009.

VOLOBUEF, Karin. Ibsen: clássico e moderno. *Cadernos de Letras da UFF*, n. 34, p. 139-148, 2008. Disponível em: <http://www.cadernosdeletras.uff.br/joomla/images/stories/edicoes/34/artigo4.pdf>. Acesso em: jan. 2019

WEINRICH, Harald. Anotar para extinguir (Thomas Bernhard). *In*: WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p. 273-279.

WEINZIERL, Ulrich. Bernhard als Erzieher: Thomas Bernhards Auslöschung. *The German Quarterly*, vol. 63, n. 3-4, Theme: Literature of the 1980s (Summer – Autumn, 1990), p. 455-561.