

## INDECIDIBILIDADES BERNHARDIANAS OU UMA TEORIA [POLÍTICA] DA ESCRITA DO EU

### BERNHARDS INDECIDIBILITIES OR A [POLITICAL] THEORY FROM HIS AUTOBIOGRAPHY

Helano Jader Ribeiro<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo tem como objetivo investigar o procedimento da escrita de si de Thomas Bernhard, sua *Origem*, a partir de uma ideia que ela mesma monta: entender os escritos de si como um exercício de escuta. Trata-se de um relato de vida do que se ouve e não do que realmente houve. Nem verdade, nem mentira, mas, ao mesmo tempo, verdade e mentira, ou seja, é falar de uma *otobiografia* que opera sorrateiramente no campo do indecível, que não se deixa enclausurar em um gênero. Essa estranha instituição bernhardiana é aberta, livre, e não permite sua apreensão pelos discursos totalitários de fechamento. Ela toma forma, assim, de uma escritura de resistência política.

**PALAVRAS-CHAVE:** otobiografia; Thomas Bernhard; desconstrução

**ABSTRACT:** This article aims to investigate the self-writing procedure by Thomas Bernhard, its *Origin*, from an idea that it presents to us: understanding self-writings as a listening exercise, it is a life story of what is heard rather than what really has happened. Neither truth nor lie, but at the same time, truth and lie, that is, talking about an otobiography operating surreptitiously in the field of the undecidable, which cannot be cloistered in a genre. This strange Bernhardian institution is open, free, does not allow its apprehension by the totalitarian speeches of enclosure, and thus being shaped as a writing of political resistance.

**KEYWORDS:** otobiography; Thomas Bernhard; deconstruction

#### ABERTURA

Quem foi o escritor Thomas Bernhard? Sobretudo conhecido pela alcunha de *Nestbeschmutzer* [o sujador de ninho], escreveu o roteiro de uma vida inventada [ou não] para sua própria encenação, valendo-se, assim, de máscaras e *performance*. Mas ele abriu, também, a possibilidade de crítica ao Estado da Áustria em sua extensa obra, sobretudo através de sua autobiografia. Como é possível, então, legitimar as críticas à política deste falso mentiroso? Neste sentido, é uma questão inadiável, e, ao mesmo tempo, iminente, a

---

<sup>1</sup> Doutor em Teoria da Literatura, professor assistente de Língua Alemã na Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

problematização em torno de sua escrita de si pensando verificar seu caráter aberto: o oposto de fechamento, gênero, clausura.

No Brasil, os cinco volumes autobiográficos de Thomas Bernhard têm o título único: *Origem*. Essa publicação reunida em um só volume pela editora Companhia das Letras optou pelo ordenamento do relato cronológico em detrimento da ordem de publicação, ou seja, trata-se aqui de uma normalização, reafirmação da história linear. A ordem enquanto força de lei ou o estriamento de um espaço que se fazia liso, é a criação de fechamentos: parte-se de *Uma criança* e segue-se em direção à época mais amadurecida de Bernhard.

Não por acaso a escrita de si foi uma de suas escolhas preferidas de narrativa, paradoxalmente ao seu desejo de não as escrever; ele mesmo sabendo da impossibilidade de um relato fiel, verdadeiro. Neste sentido, o próprio Bernhard estava consciente:

Ich habe nie ein autobiographisches Werk schreiben wollen, ich habe eine echte Abneigung gegen alles, was autobiographisches ist. [...] Ich habe nicht mehr so lange zu leben. Wieso nicht versuchen, mein Leben bis zum Alter von neunzehn aufzuschreiben. Nicht so, wie es in Wirklichkeit war — Objektivität gibt es nicht -, sondern so, wie ich es heute sehe. (HÖLLER e HEIDELBERG-LEONARD, 1995, p. 13)<sup>2</sup>

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

Memória, desta forma, é reconstrução, e não fidelidade a um suposto *como foi* e inalterado. De acordo com Thomas Bernhard, é indiscutível que a invenção seja a força

---

<sup>2</sup> Eu nunca quis escrever uma obra autobiográfica, eu tenho verdadeira rejeição a tudo que seja autobiográfico. [...] Eu disse para mim “eu não tenho muito tempo de vida. Por que não tentar escrever sobre minha vida até meus dezanove anos. Não como realmente foi — não existe objetividade — mas sim como eu a vejo hoje.” (HÖLLER e HEIDELBERG-LEONARD, 1995, p. 13, tradução nossa)

motora de uma autobiografia — aquilo que a legitima. Ele prescinde desta forma do forjamento da linguagem em busca de verdade e propõe, em seu lugar, o falseamento:

O anseio pela *verdade*, como qualquer outro, é o caminho mais curto rumo ao *falseamento* e à *falsificação* de um fato. E escrever sobre uma época, um período de vida, um período de existência — não importa quão longínquo o período, quão breve ou longo ele tenha sido — é coletar centenas, milhares, milhões de *falsidades* e *falsificações* conhecidas daquele que escreve ou descreve como *verdade*, e nada além de *verdades*. [...] Descrevemos um objeto e acreditamos tê-lo feito em consonância com a *verdade* e fielmente a ela, mas somos obrigados a constatar que não se trata de *verdade*. (BERNHARD, 2006, p. 24)

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

Poetik der Künstlichkeit“ für seine Autobiographie? Lässt sich eine antimimetische Tendenz auch an der Autobiographie feststellen? Wird das Motiv der scheiternden Mitteilung auch in der Autobiographie aufgegriffen? Oder hat Bernhard sich mit seiner Autobiographie von der eigenen Poetik der radikalen Künstlichkeit verabschiedet? (SCHMIDT-DENGLER, 1987, p. 8)<sup>3</sup>

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

Enquanto os seus romances, invariavelmente, retratam o impacto das forças destrutivas e a desintegração resultante de personagens fictícios, os seus textos autobiográficos revelam-se no deslocamento constante de si mesmo, um processo que, no

<sup>3</sup> “Poética da artificialidade” para sua autobiografia? Será possível comprovarmos uma tendência antimimética em sua autobiografia? Irá ele recorrer ao tema da informação fracassada em sua autobiografia? Ou Bernhard se despediu com sua autobiografia da própria poética da artificialidade radical? (SCHMIDT-DENGLER, 1987, p. 8, tradução nossa)

entanto, só é possível através do recurso à fantasia. Ao mesmo tempo, este modo autobiográfico representa uma tentativa de superar o impasse de seu ofício na medida em que esses textos ajudam a sustentar e reestruturar seu propósito ficcional.

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

Não somente sua obra de ficção é tributária do nacional-socialismo<sup>4</sup> para a fundamentação de uma prosa que reivindica atenção à história. Este mesmo contexto surge criticamente em sua escritura autobiográfica, em torno da infância de Bernhard e o recorte do período durante e posterior à Segunda Guerra. Em ambos os trabalhos, ficção e autobiografia, Bernhard é tido como um autor escandaloso. Joseph Moser descreve os escândalos literários de Bernhard como uma espécie de "diálogo com o público" e vê uma interação entre os textos que causam escândalo do autor e os escândalos conectados, os quais por sua vez, Dialog mit der Öffentlichkeit“ und „einen Einfluss auf die Texte nehmen“. (MOSER, 2007, p. 503).<sup>5</sup>

Assim, podemos falar de contaminação entre a ficção e os dados biográficos em vários textos.<sup>6</sup> É o caso de *Extinção: uma derrocada*, último romance de Bernhard a ser publicado, que pode ser analisado também como um projeto autobiográfico, ou anti-autobiográfico,

<sup>4</sup> Enquanto o último volume, *Uma criança*, se ocupa da constelação familiar, do nascimento e dos primeiros anos de vida da personagem do jovem Bernhard, os outros seguiram em outra direção, marcadamente cronológica, que privilegia as experiências em um internato nacional-socialista, entre o ano de 1943 e o fim da guerra, em Salzburgo, ou seja, ainda do auge glorioso do Terceiro Império até sua queda. Este palco alucinado de controle baseado em vigilância e punição é retratado, essencialmente, no relato sobre a escola de orientação nazista que posteriormente se travestiu em sua vertente católica.

<sup>5</sup> "causam influência sobre os textos" (MOSER, 2007, p. 503, tradução nossa)

<sup>6</sup> Um exemplo é a obra de ficção *Ja [Sim]*, de 1978. É o que aponta Hans Höller em seu livro crítico, *Thomas Bernhard*: "O volume de prosa *Ja* também pode ser interpretado como uma obra atravessada por elementos biográficos de Bernhard, que fazem referência à fase de sua vida relacionada à atividade no campo e ao tempo do trato amigável com a realidade do comerciante Karl Hennenmair e sua família." *Den Prosaband Ja kann man vor allem aber als Bernhards biographischen Rückblick auf die Phase seiner eigenen Bautätigkeit und die Zeit des freundschaftlichen Umgangs mit dem Realitätenhändler Karl Hennenmair un seiner Familie lesen.* (HÖLLER, 1993, p. 94)

como preferem alguns críticos: Die Antiautobiografie wird darin bis zur letzten Konsequenz getrieben — bis zur Auslöschung des schreibenden Ich. (HÖLLER e HEIDELBERG-LEONARD, 1995, p. 7)<sup>7</sup> Nele é evocada a fuga desesperada desse *eu* difuso e a necessidade de extinção do sujeito e sua origem como redenção do sentimento de culpa por Auschwitz:

Thomas Bernhards Auslöschung. Ein Zerfall schreibt sich ein in diese Linie der destruktiven Moderne; sie betreibt die Zerstörung des alten, das Zerfallen der überkommenen Verhältnisse, und zeigt zugleich die Unfähigkeit eines Ich, mit der radikalen Auslöschung des biographischen und historischen “Herkunftskomplexes” eine neue Sprache und eine neue Welt verwirklichen zu können. (HÖLLER e HEIDELBERG-LEONARD, 1995, p. 7)<sup>8</sup>

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

Bernhards Maskenspiel hat sicherlich seinen Ursprung in den Erfahrungen von Kindheit und Krankheit. Durch die frühen Verletzungen ist er hochsensibel, im Rollenspiel kann er sich dem Zugriff auf seine Person entziehen und ist dadurch weniger verletzbar. Unter den ständigen Angriffen auf seine Person, ob in öffentlichen Polemiken oder einer Unzahl von diffamierenden Briefen, leidet er enorm. Viele dieser Beleidigungen beruhen auf der unzulässigen Vermischung von Autor und literarischer Figur. (HOELL, 2003, p. 118)<sup>9</sup>

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

É proposta deste artigo a investigação deste posicionamento, da escolha consciente por uma autobiografia aberta, não entendida como gênero; um trato das memórias bernhardianas

<sup>7</sup> A anti-autobiografia é levada até as últimas consequências, até a extinção do narrador (HÖLLER e HEIDELBERG-LEONARD, 1995, p. 7, tradução nossa)

<sup>8</sup> A Extinção: uma derrocada de Thomas Bernhard se inscreve nessa linha da modernidade destrutiva. Ela explora a destruição do antigo, a ruína dos comportamentos invadidos e mostra, ao mesmo tempo, a incapacidade de um eu de poder realizar uma linguagem e um mundo novo com a extinção radical do “complexo de origem” histórico e biográfico (HÖLLER e HEIDELBERG-LEONARD, 1995, p. 7, tradução nossa)

<sup>9</sup> As máscaras de Bernhard têm certamente sua origem nas experiências de infância e doença. Ele é extremamente sensível graças a essas primeiras lesões; através das encenações, ele pode escapar dos ataques a sua pessoa, o que o torna menos vulnerável. Ele sofre extremamente seja devido ao grande número de cartas difamadoras ou às polêmicas públicas. Muitos desses insultos tangem à mistura de autor e personagem literário (HOELL, 2003, p. 118, tradução nossa)

que consiga deslizar por qualquer tentativa de fechamento, verdade absoluta, visão de mundo, cosmovisão. É, acima de tudo, a leitura de uma história que ainda pulsa no presente e luta para sair de seu casulo. Trata-se de uma autobiografia lida como máscara, ou, como *des-figuração*, que transita no *indecidível*.

Não há um compromisso formal em relação à estrutura ou o gênero, de modo que a linguagem circula pelas margens, bordas, ou até mesmo pelo fora. Assim, é necessário a leitura da escrita de si *des-figurada* de Thomas Bernhard aliada ao pensamento da desconstrução de Jacques Derrida, para verificarmos a posição da autobiografia dentro dessa lógica de revelações indecíveis imposta por sua autobiografia:

O indecível não é somente a oscilação ou a tensão entre duas decisões. Indecível é a experiência daquilo que, *estranho, heterogêneo* à ordem do calculável e da regra, deve entretanto — é dever que é preciso falar — entregar-se à decisão impossível, levando em conta o direito e a regra. Uma decisão que não enfrentasse a prova do indecível não seria uma decisão livre, seria apenas a aplicação programável ou o desenvolvimento contínuo de um processo calculável. Ela seria, talvez, legal, mas não seria justa. (DERRIDA, 2010, p. 46-47)

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

Derivada porque *representativa*: significante do significante primeiro, representação da voz presente a si, da significação imediata, natural e direta do sentido (do significado, do conceito, do objeto ideal ou como se queira). Saussure retoma a definição tradicional da escritura que já em Platão e em Aristóteles se estreitava ao redor do modelo da escritura fonética e da linguagem de palavras. (DERRIDA, 2011, p. 37)

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

A norma linear não pode jamais impor-se de maneira absoluta pelas mesmas razões que, de seu interior, limitaram o fonetismo gráfico. Agora os conhecemos: estes limites surtavam, eles abriam o que acabavam e nós já os nomeamos: discricção, diferencia, espaçamento. A produção da norma linear pesou, portanto, sobre estes limites e marcou os conceitos de símbolo e de linguagem. Deve-se pensar conjuntamente o processo de linearização, tal como Leroi-Gourhan o descreve numa vasta escala histórica e a crítica jakobsoniana do conceito linearista de Saussure. A “linha” representa apenas um modelo particular, qualquer que seja seu privilégio. Este modelo veio a ser modelo e conserva-se, enquanto modelo inacessível. Se se dá por aceito que a linearidade da linguagem não prescinde deste conceito vulgar e mundano de temporalidade (homogênea, dominada pela forma do agora e pelo ideal do movimento contínuo, reto ou circular), que Heidegger mostrou determinar do interior toda a ontologia, de Aristóteles a Hegel, a medição da escritura e a desconstrução da história da filosofia tornam-se inseparáveis. (DERRIDA, 2011, p. 107)

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

falada, da *phoné*. Um mal para Platão, a escritura surge como um meio, através do qual Derrida irá *con-fiar* seu pensamento crítico.

Neste sentido, devemos pensar, também, a questão da *origem* em Thomas Bernhard, a partir da *différance* de Jacques Derrida, não como uma origem plena, mas sim como o borramento da origem — espaço a ser preenchido em um campo imanente, em que as diferenças se lançam. Trata-se aqui de uma *Origem* lida como *différance* e não como conceito fechado, tampouco como apenas palavra, mas aquela que questiona a autoridade de uma origem absoluta, de um ponto de partida incontestável — um *logos* supremo, matricial, de onde tudo se origina ou autobiografia como gênero.

A *Origem* de Thomas Bernhard, nesta lógica, revela-se como *différance*, é origem da origem, indagadora de uma origem matricial: oscila neste limbo de possibilidades significativas; não é um gênero, visto que passeia fugazmente no campo do indecível — não se conforma simplesmente com o binômio ficção x verdade, ou, dito de outra forma é “um espaço biográfico aberto à multiplicidade, em que cada presente da atualidade — do relato — se desenha sobre a tendência das genealogias narrativas, sobre a temporalidade da própria vida, das vida dos outros, *da vida* em geral.”<sup>10</sup>

A *différance* é um arqui-conceito que se lança e questiona o próprio saber histórico positivista, ou a lógica de progresso da modernidade, perpassada por *chrónos*; poderia ser lida também pelo *Ursprung* benjaminiano e sua leitura de tempos intensos da história. Didi-Huberman, ao pensar sobre a questão da aura em Benjamin, diz: “Mas é preciso precaver-se de toda aceção trivial quanto a essa *origem*: só a nomeio assim porque ela já é desdobrada, justamente, ou *différance*.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 170)

A reprodução da obra de arte se relaciona com a sua autenticidade. Para Benjamin, por mais perfeita que fosse a cópia, seria impossível igualar-se à obra de arte original, ou seja, uma obra reproduzida não capta totalmente o *Jetztzeit* [tempo de aqui e agora], proposto por Benjamin, de uma obra de arte. Já a reprodução técnica possui maior autonomia do que a reprodução manual, por isso, para ela, o objeto não necessita ser reproduzido exatamente como foi concebido *a priori*. Segundo Benjamin, a aura é “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja.” (BENJAMIN, 1996, p. 101) O que quer dizer que os princípios determinantes

<sup>10</sup> *un espacio biográfico abierto a la multiplicidad, donde cada presente de la actualidad — del relato — se dibuja sobre el trasfondo de las genealogias narrativas, sobre la temporalidad de la propia vida, de las vidas de los otros, de la vida em general.* (ARFUCH, 2005, p. 250).

para o fim da aura estão ligados ao movimento das massas e sua vontade de consumo, de modo que elas, desejosas por possuir os objetos, acabam se aproximando deles, determinando o fim da aura da obra de arte.

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

O movimento da significação só é possível se cada elemento do ‘presente’, que aparece na cena da presença, se relaciona a outra coisa que não ele mesmo, conservando nele a marca do elemento passado e deixando-se já escavar pela marca de sua relação com o elemento futuro, o *traço* não se relacionando menos com o que chamamos futuro que com o que chamamos passado, e constituindo o que chamamos presente por essa relação mesma com o que não é ele: absolutamente não ele, isto é, nem mesmo um passado ou um futuro como presentes modificados. É preciso que um intervalo o separe do que não é ele para que ele seja ele mesmo, mas esse intervalo que o constitui como presente deve também no mesmo movimento dividir o presente nele mesmo, partilhando assim, com o presente, tudo que se pode pensar a partir dele, isto é, tudo que é, em nossa língua metafísica, singularmente a substância ou o sujeito. Esse intervalo que se constitui, que se divide dinamicamente, é o que se pode chamar *espaçamento*, devir-espaço do tempo ou devir-tempo do espaço (*temporização*). [...] Não sendo o traço uma presença mas o simulacro de uma presença que se separa, se desloca, se remete, não tem propriamente lugar, o *apagamento* pertence à sua estrutura. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 204-205)

É, pois, nesse limiar de pensamentos que o conceito de traço dialoga com a questão aurática benjaminiana, se pensarmos, também, que ambos estão imbricados na questão da memória e origem. A aura, dentro deste espaçamento, provoca “um olhar que deixaria à aparição o tempo de se desdobrar como pensamento, ou seja, que deixaria ao espaço o tempo de se retramar de outro modo, de se reconverter em tempo.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 149) Ou seja, a aura se revela, sobretudo, a partir de seu poder de memória.

O pulo original [*Ursprung*<sup>11</sup>] às memórias autobiográficas de Thomas Bernhard não representa uma volta saudosista de um passado quase perdido, tampouco é restauração do idêntico esquecido, mas é um apelo à diferença, um ensaio extemporâneo de desvelamento de

<sup>11</sup> O *Ursprung* [origem] é, talvez, um dos mais importantes conceitos de seu trabalho crítico, ponto central de seu prefácio epistemológico, do livro *Origem do drama trágico* alemão. A origem coloca em cena um ritmo outro, um baile às avessas, a saber, um movimento fora de *chrónos* [anacrônico], que se revela em forma de iluminação cindida. Ela questiona, deste modo, a história em sua forma *aufgehoben*, segundo a dialética de Hegel, [conservada, cancelada] e seu desenvolvimento na esteira de *Xpóvos* [*chrónos*].

uma suposta origem absoluta — *Beginn* [começo] fechado e apreensível ou *Entstehung* [gênese]. É um recurso do sujeito cognoscente, apelo a uma avaliação crítica da memória do que resta do nacional-socialismo e de sua ideologia totalitária de fechamento.

Não estamos aqui em busca de certezas, em busca de uma *Weltanschauung*. Esta *Origem* opera em busca de uma *abertura* do *continuum* da história, mediado pela escrita de si de Bernhard, contrapondo-se ao tempo homogêneo e vazio da sucessão cronológica dos eventos.<sup>12</sup> Portanto, o trabalho que nos cabe aqui é arquitetar uma regressão arqueológica, para que surja um campo de forças, em uma batalha, que possa ser constantemente alimentado por essa *arché*:

La arqueología remonta el curso de la historia a contrapelo, así como la imaginación remonta la biografía individual. Ambas representan una fuerza regresiva que, sin embargo, no retrocede, como la neurosis traumática, hacia una origen que permanece indestructible, sino –por el contrario– hacia el punto en el cual, según la temporalidad del futuro anterior, la historia (individual o colectiva) se hace por primera vez accesible. (AGAMBEN, 2010, p. 144)<sup>13</sup>

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

Nicht zum ersten Mal zeigt sich auch in dieser vorliegenden Studie über Bernhard, dass sie ins Schlingern gerät, wenn versucht wird dasjenige in „Alltagssprache“ zu übersetzen, was in Bernhards Texten geschieht, sich vollzieht, Ereignis ist. Das Substantielle an diesen Texten ist ihre Substanzlosigkeit als Gegenstand. Wohlgemerkt: Nicht etwas ihre Substanzlosigkeit als Negativum. Sondern Substanzlosigkeit, Differenz, Akzidenz als positives Sujet. Wollte man diese Dinge im angenährten Sinne wie Gegenstände der „hard sciences“ fassen, bliebe einem — dies meine

<sup>12</sup> Neste sentido, Susana Kampf Lages, em seu livro *Walter Benjamin: Tradução & Melancolia*, acrescenta: “Só é possível uma compreensão autêntica da origem se nela estiver implicada uma dimensão histórica; e essa dimensão histórica assinala uma inelutável posterioridade. É por isso que a ideia de rememoração do passado em Benjamin não constitui sua recuperação tal como foi, mas sim sua presentificação atualizadora e transformadora.” (LAGES, 2007, p. 194)

<sup>13</sup> A arqueologia remonta o curso da história a contrapelo, assim como a imaginação remonta a biografia individual. Ambos representam uma força regressiva, no entanto, não retrocede, como a neurose traumática, até uma origem que permanece indestrutível, mas, pelo contrário, até ao ponto em que, de acordo com a temporalidade do futuro anterior, a história (individual ou coletiva) se faz pela primeira vez acessível (AGAMBEN, 2010, p. 144, tradução nossa)

These — nur das theoretische Begriffsinstrumentarium des sogenannten „Dekonstrutivismus“. Die Parallelen zwischen Bernhards Texten, ihren Sujets und vor allem ihrer formalen Verfahren mit dem „Anliegen“ des Dekonstrutivismus in der Variante Jacques Derridas und Paul de Mans ist verblüffend. (EYCKELER, 1995, p. 234-235)<sup>14</sup>

Manfred Jurgensen (1981, p. 40) descreve a escritura bernhardiana como *construção de desconstrução*. Michael Baum é conclusivo ao interpretar a relação entre Thomas Bernhard e Jacques Derrida, levando a discussão ao campo conceitual da amizade. No livro *Überleben in Freundschaft [Sobrevivência na amizade]*, publicado em 2011, declara:

Thomas Bernhards und Jacques Derridas Texte sind geprägt von einer traurigen Liebe zur Freundschaft, die deren Paradoxien und unabgeholte Versprechen kennt oder anerkennt, ohne sich gänzlich von ihr zu verabschieden. Ihre postmetaphysischen Schreib- und Denkverfahren sind situiert in einem Raum, der eine Verbindung aufweist hin zum Glanz des alten Freundschaftsbegriff, der die vollkommene Übereinstimmung der Freunde, die Unzerstörbarkeit der „wahren“ Freundschaftsidee [als sinnlichste, verheissungsvollste Ausprägung metaphysischen Denkens], die Begründung sowie die Krönung des menschlichen Zusammenlebens durch Freundschaft postuliert. (BAUM, 2011, p. 14)<sup>15</sup>

Silvio Vietta (1992, p. 195) notou acertadamente que a desconstrução elaborada por Bernhard representa o funcionamento do literário através da paródia, da sátira, da ironia, da estética do feio e do fragmento, ou seja, características que são comumente atribuídas a sua obra, de modo que seus textos possam ser entendidos como uma *comédia desconstrutiva*.

Peter Kahrs argumenta, em uma publicação do ano 2000, *Thomas Bernhards frühe Erzählungen. Rhetorische Lektüren*, que Bernhard formula uma poética do indício descontínuo (KAHRS, 2000, p. 29), surgindo principalmente nas obras de cunho ficcional. O ceticismo em relação à verdade da rememoração seria uma característica singular do projeto

<sup>14</sup>Não pela primeira vez, também pode ser visto no presente estudo de Bernhard que aqui começa a guinada: no lugar da linguagem cotidiana, entra em cena, nos textos de Bernhard, o evento. O substancial nesses textos é a sua ausência de substância como sujeito. Lembre-se, não se trata de falta de substância como algo negativo. Mas insubstancialidade, diferença, acidente como um sujeito positivo. Se fosse para levar estas coisas em consideração no sentido aproximado como objetos das "ciências duras", continuariam a ser — esta é a minha tese — apenas o aparato conceitual teórico da chamada desconstrução. Os paralelos entre os textos de Bernhard, seus preceitos, e acima de todos os seus métodos formais com as preocupações da desconstrução na variante de Jacques Derrida e Paul de Man são incríveis (EYCKELER, 1995, p. 234-235, tradução nossa)

<sup>15</sup> Os textos de Jacques Derrida e de Thomas Bernhard são marcados por um triste amor pela amizade que não a conhece ou reconhece sem dizer adeus a ela inteiramente de seus paradoxos e promessas impagáveis. Sua escrita pós-metafísica e processos de pensamento estão localizados em um espaço que se volta para o esplendor da antiga ideia de amizade, o verdadeiro, a perfeita harmonia dos amigos, a indestrutibilidade da ideia de amizade [como a mais sensual, a mais promissora expressão do pensamento metafísico], as razões e a coroação da convivência humana postulados pela amizade. (BAUM, 2011, p. 14, tradução nossa)

autobiográfico. Ele também afirma que no “Als Thomas Bernhard Mitte der siebziger Jahre damit beginnt, seine Jugenderinnerung zu notieren, reflektiert er in Einschüben immer wieder über die Tendenz zur Verfälschung, die mit dem autobiographischen Projekt unlösbar verbunden ist.” (KAHRS, 2000, p. 30)<sup>16</sup>

Comum a toda essa crítica é a análise pelo viés desconstrucionista da obra de Bernhard, sobretudo em torno de sua ficção ou sua obra ficcional contaminada de referências memoriais. Bernhard foge do terreno de uma retórica tradicional através das figuras de um *tropos* de ornamento e transferência de significado, mostrando uma forma de problematização, de questionamento sobre a própria linguagem [seu falseamento] através de sua repetição estilística: “O mundo artificial produziu o homem artificial. O mundo artificial produziu o homem artificial, o homem de artifício o mundo de artifício e vice-versa. Mais nada é natural [...]” (BERNHARD, 2000, p. 94).

Não obstante o fato de esta ser uma crítica que se ocupou predominantemente com sua obra de ficção, o que se pretende aqui é seu descentramento, é também inserir sua autobiografia no inquietante jogo da máquina de indecidibilidade, se pensarmos que ficção e verdade se tocam e se contaminam, sobretudo pelas margens infectadas de incerteza e seu inverso.

#### FECHAMENTO [AUTOBIOGRAFIA COMO GÊNERO]

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

Não contam mais as respectivas purezas centralizadoras da autobiografia e da ficção; são os processos de hibridização do autobiográfico pelo ficcional e vice-versa, que contam. Ou melhor, são as *margens* em constante contaminação que se adiantam como lugar de trabalho do escritor e de resolução dos problemas da escrita criativa. (SANTIAGO, 2008)

---

<sup>16</sup> momento em que Thomas Bernhard, em meados dos anos setenta, começa a escrever suas memórias de infância, ele reflete em parênteses repetidamente sobre a tendência de imaginação, fantasmagorização, que é inseparavelmente conectada ao projeto autobiográfico. (KAHRS, 2000, p. 30, tradução)

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

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

Uma tarefa então é prescrita: estudar o texto filosófico na sua estrutura formal, na sua organização retórica, na sua especificidade e diversidades de seus tipos textuais, nos seus modelos de exposição e produção — para além daquilo que outrora se chamava os gêneros — no espaço também das suas encenações e numa sintaxe que não seja apenas a articulação dos seus significados, das suas referências ao ser ou à verdade, mas a ordenação de seus processos e de tudo o que aí se investiu. Em suma, considerar também a filosofia como ‘um gênero literário particular’, extraindo da reserva de uma língua, arranjando, forçando ou desviando um conjunto de recursos trópicos mais antigos do que a filosofia. (DERRIDA, 1991, p. 334-335)

Ainda neste percurso, Derrida, insatisfeito com a classificação da escrita de si como um gênero, fechado em um centro, não contaminada, irá propor outra leitura acerca da autobiografia: a vinculação entre vivência e produção filosófica a partir de suas *Otobiografías: la enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*<sup>17</sup>, em que ele sugere uma espécie de resposta ao *pacto autobiográfico* de Philippe Lejeune, para quem o leitor, somente ele, poderia legitimar o caráter autobiográfico de uma obra enquanto gênero.

Segundo Lejeune, em busca de um conceito para a escrita de si, a autobiografia se apresenta como uma narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade. De acordo com sua “DEFINIÇÃO: narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade.” (LEJEUNE, 2014, p. 16) Ou seja, um texto autobiográfico seria, resumidamente, uma narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa faz de sua vida. Lejeune propõe em seu livro, *O pacto autobiográfico*, a ideia de que o leitor precisa ler o texto autobiográfico seguindo os mandamentos daquele que o produziu. Ao

<sup>17</sup> Conferência apresentada em 1976 nos Estados Unidos, na cidade de Virginia.

deixar pistas de sua vida no texto, o autor habilita o leitor a ler seu texto como uma autobiografia. Essas pistas devem ser facilmente identificadas pelo leitor e, no caso da escrita de si, elas se resumem na identidade entre autor, narrador e personagem. Essa problematização funda-se, sobretudo, pela existência de um nome próprio:

*É no nome próprio que pessoa e discurso se articulam, antes de se articularem na primeira pessoa, como demonstra a ordem de aquisição de linguagem pela criança [...]. É, portanto, em relação ao nome próprio que devem ser situados os problemas da autobiografia. Nos textos impressos, a enunciação fica inteiramente a cargo de uma pessoa que costuma colocar seu nome na capa do livro e na folha de rosto, acima ou abaixo do título. É nesse nome que se resume toda a existência do que chamamos de *autor*: única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real, que solicita, dessa forma, que lhe seja, em última instância, atribuída a responsabilidade da enunciação de todo o texto escrito. Em muitos casos, a presença do autor no texto se reduz unicamente a esse nome. Mas o lugar concedido a esse nome é capital: ele está ligado, por uma convenção social, ao compromisso de responsabilidade de uma *pessoa real*, ou seja, de uma pessoa cuja existência é atestada pelo registro em cartório e verificável [...] O autor, é, pois, um nome de pessoa, idêntico, que assume uma série de textos publicados diferentes. Ele extrai sua realidade da lista de suas primeiras obras, frequentemente presente no próprio livro. A autobiografia (narrativa que conta a vida do autor) pressupõe que haja identidade de nome entre o autor (cujo nome está na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala. Esse é um critério muito simples, que define, além da autobiografia, todos os outros gêneros da literatura íntima (diário, autorretrato, autoensaio). (LEJEUNE, 2014, p. 26-28)*

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

*Al resumir las conclusiones de Lejeune emergen una serie de rasgos contradictorios: todas las expresiones utilizadas en Le pacte autobiographique insisten en los aspectos contractuales de la autobiografía: la firma, el pacto referencial, la publicación, la cuestión de veracidad y de la autenticidad. (CATELLI, 2007, p. 295)<sup>18</sup>*

<sup>18</sup> Ao resumir os resultados de Lejeune emergem uma série de características contraditórias: todas as expressões utilizadas em *Le pacte autobiographique* insistem sobre os aspectos contratuais da autobiografia: a assinatura, o pacto de referência, a publicação, a questão da veracidade e autenticidade. (CATELLI, 2007, p. 295, tradução nossa)

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

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

si la vida que él vive y se cuenta (“autobiografía”, dicen) sólo es en principio su vida bajo el efecto de un contrato secreto, de un crédito abierto y cifrado, de un endeudamiento, de una alianza o de un anillo, entonces, hasta tanto en contrato no haya sido honrado — y tan solo puede honrarlo el otro, ustedes, por ejemplo —, Nietzsche puede escribir que su vida no es acaso más que un prejuicio, “es ist ein vielleicht Vorurteil, dass ich lebe”. La vida, o, mejor que la vida, mi vida, lo “que yo vivo”, el “yo” vivo en presente. (DERRIDA, 2009, p. 37)<sup>19</sup>

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

---

<sup>19</sup> se a vida que ele vive e é contada (“Autobiografia”, dizem) está apenas começando a sua vida sob a influência de um contrato secreto, um crédito aberto e codificado, o endividamento, uma parceria ou um anel, em seguida, até que tanto o contrato não foi honrado — e só pode honrar o outro, você, por exemplo -, Nietzsche pode escrever a sua vida é, talvez, mais do que um preconceito “, es ist ein vielleicht Vorurteil, dass ich lebe”. Um preconceito, a vida, ou melhor, do que a vida, a minha vida, “eu vivo”, o “eu” viver no presente. (DERRIDA, 2009, p. 37, tradução nossa)

O trato auricular derridiano em torno da autobiografia é resgatado por Paul de Man, que, tentando ainda um resgate do *corpo* [ou *bíos*], elege a face como norte para sua teoria sobre a escrita de si, etimologicamente, através da figura da prosopopeia: *prosopon poiēn*, ou seja, atestar uma máscara ou face a outro. O que faz a autobiografia é criar uma voz, e uma voz supõe uma boca, olhos e finalmente um rosto, uma cadeia que se manifesta na etimologia do tropo, *prosopon poiēn*, conferir uma máscara ou um rosto [*prosopon*]. Na mesma linha reflete Sylvia Molloy sobre Paul de Man em seu livro *Acto de presencia: la escritura autobiográfica em Hispanoamérica*, em que a teórica argentina subscreve e ressalta a impossibilidade da autobiografia ser inserida em um gênero. A autobiografia, ao conferir uma máscara, esconde um sujeito fugidio. A escritura da prosopopeia desencadeia uma ilusão de referência, que é falha por apresentar um sujeito ausente (MOLLOY, 1996).

A leitura derridiana de Paul de Man retira a autobiografia de sua classificação como gênero e a insere no campo do indecível, fugindo do binômio ficção x verdade: “Parece que a distinção entre ficção e autobiografia não é uma polaridade ou/ou: é indecível.” (DE MAN, 1984) O que não significa que de Man se contente com essa posição pouco confortável do binômio apresentado e sua leitura desconstrucionista. Ele assume a autobiografia não como um gênero, mas como uma figura de leitura que ocorre em todos os textos, impede a ideia de fechamento e totalização característicos da teoria de Philippe Lejeune, que tenta dogmatizar uma teoria para a autobiografia como gênero.

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

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

automaticamente e ir-se-á reflectir no que você fizer. (HOFMANN, 2006, p. 27-28)

As características da escritura de Thomas Bernhard tornam evidente a criação de uma *otobiografia* em busca de uma aventura ousada: entender vida e escrita como artifícios cúmplices. É também um fazer literário que opera dentro de uma tênue linha: as margens entre literatura e história, o que *revela a dificuldade de se compreender, abranger, totalizar a biós*<sup>20</sup> recuperada pela memória e registrada pela *grafia*. Assim, ele mesmo declara, no volume autobiográfico, *O porão*:

Do ponto de vista lógico, a verdade que conhecemos é a mentira que, incapazes que somos de contorná-la, se faz verdade. *O que está sendo descrito aqui é a verdade, e no entanto não é verdade, porque não pode ser a verdade.* Em toda a nossa existência de leitores, jamais lemos uma verdade, ainda que com frequência sejam fatos as coisas que lemos. O que lemos é, pois, invariavelmente a mentira como verdade, a verdade como mentira etc. Tudo depende do que queremos *se queremos mentir ou dizer e escrever a verdade*, ainda que jamais possa vir a ser verdade, ainda que jamais seja a verdade em si o que dizemos e escrevermos. Ao longo da vida, eu sempre quis dizer a verdade, embora saiba hoje que era tudo mentira. Em última instância, o que conta é apenas o conteúdo de verdade da mentira. (BERNHARD, 2006, p. 243-244)

Do trecho acima citado, destaco a impossibilidade de posição: *não é nem verdade, nem mentira* [nem, nem], é um limbo retórico disseminado pela linguagem, impregnado de variações vacilantes, mas cheio de *potência*. Neste sentido, a *otobiografia* de Thomas Bernhard poderia ser compreendida como esse estranho *entre-lugar*, nem ficção, nem verdade, *algo entre* que não se pronuncia por si mesmo.

#### ABERTURA [OTOBIOGRAFIA]

Fizemos, até agora, um percurso baseado em descentramento e desconstrução. Retiramos a autobiografia de seu espaço confortável de gênero fechado e a lançamos no jogo da indecidibilidade, do neutro, e a transformamos em *otobiografia*. Esse é um método que incomoda as certezas da metafísica da presença. O indecível se esquiva potentemente em sua clandestinidade, o *entre-lugar* é sua espacialização.

<sup>20</sup> Lembremos que o mito nazista tentou, não impensadamente, o fechamento da *biós*, controle da vida, deixar e fazer morrer. Não é de se admirar que o conceito de *Weltanschauung* entrou sorratamente na linguagem do Terceiro Império.

As *otobiografias* bernhardianas emergem lá onde as oposições binárias são desativadas, inoperadas, desconstruídas. Thomas Bernhard aponta através delas para um além do gênero e dos fechamentos: nem macho, nem fêmea, mas também macho e fêmea. Não se trata aqui de armar uma teoria para a análise dessas *otobiografias*, mas elas mesmas se interpelam e lançam em nossas mãos uma teoria de abertura para os estudos da escrita de si. A *otobiografia*, dessa forma, rasga-se, abre-se ao máximo e se joga ao infinito de suas possibilidades.

A *différance* de Jacques Derrida nos serve muito mais do que um aporte teórico, ela recebe essa mesma abertura e possibilita os movimentos de esquiva para uma *otobiografia* não fascista, não totalitária. A *différance* é irreduzível a toda cooptação, seja ela política ou ontológica, ela põe em cheque a metafísica da presença no momento em que não representa mais a forma da matriz absoluta, ou seja, ela está, dessa forma, ligada ao desaparecimento da presença em sua origem. A *différance* não se deixa fechar. A autobiografia como gênero literário não é nada mais que um centro construído, estruturalmente pensado. A *otobiografia* [essa arquiescritura] nos possibilita a criação do espaço em que se dá um jogo que vem a contestar esse espaço de fechamento e totalização. Ou, de acordo com Derrida:

Se então a totalização não tem sentido, não é porque a infinitude de um campo não pode ser coberta por um olhar ou um discurso finitos, mas porque a natureza do campo — a saber a linguagem e uma linguagem finita — exclui a totalização: este campo é com efeito o de um jogo, isto é, o de substituições infinitas no fechamento de um conjunto finito. (DERRIDA, 1971, p. 244)

A ausência de significado transcendental e de uma origem absoluta [em seu lugar entra a *otobiografia*] significa o fim da limitação e encarceramento dos sentidos, a escrita de si se liberta e se deixa penetrar por uma profusão de significados novos e alucinantes.

Ora, um escritor de revolta como Thomas Bernhard não poderia tecer suas críticas políticas sem se valer de um alibi poderoso e escorregadio: sua *otobiografia*. Diante de uma não identificação se torna impossível seu fechamento. Nem verdade, nem mentira, mas ao mesmo tempo, verdade e mentira. Esse falso mentiroso, dessa forma, ataca e se esquiva. Sua *Origem* é, portanto traço, rastro, arquiescritura que jamais pode ser apreendida exatamente por orbitar ainda em uma *Ur-origem*. Como prender, fechar o que ainda não foi legitimado por um nome, por um gênero? Assim, a *otobiografia* de Thomas Bernhard, essa não identidade escorregadia, revela-se como abertura estética puramente política.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. Bartleby ou da contingência. In: ————. **Bartleby Escrita da potência**. Tradução de Manuel Rodrigues e Pedro A. H. Paixão. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. **Signatura rerum**: Sobre el método. Tradução de Flavia Costa e Mercedes Ruvitoso. Barcelona: Editorial Anagrama, 2010.
- ARFUCH, Leonor. Cronotopías de la intimidad. In: ARFUCH, Leonor [compiladora]. **Pensar este tiempo**: Espacios, afectos, pertenencias. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- BAUM, Michael. **Überleben in Freundschaft**: Thomas Bernhard/Jacques Derrida. Viena: Passagen, 2011.
- BENJAMIN, Walter. Pequeno ensaio sobre a fotografia. ————. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas Vol 1. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BERNHARD, Thomas. **Extinção**: uma derrocada. Tradução de José Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BERNHARD, Thomas. **Origem**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BERNHARD, Thomas. **Origem**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CATELLI, Nora. Lejeune o la enciclopedia. In: ————. **En la era de la intimidad**. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- DE MAN, Paul. Autobiografia como des-figuração. Originalmente publicado em **Modern Language Notes**, 94 (1979), 919-930; republicado em **The rhetoric of romanticism**. Nova York: Columbia University Press, 1984, pp. 67-81. Tradução de Joca Wolff. Disponível em: *Sopro* <[http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#.T\\_TpRaZ4NYk](http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#.T_TpRaZ4NYk)>. Acesso em: 4 jul. 2012.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- . **Margens da filosofia**. Tradução de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. São Paulo: Papirus, 1991.
- . **Otobiografías**: la enseñanza de Nietzsche y la política Del nombre propio. Tradução de Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.

- . **Força de lei:** o fundamento místico da autoridade. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- . **Gramatologia.** Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- EYCKELER, Franz. **Reflexionspoesie:** Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards. Berlim: Schmidt, 1995.
- HOELL, Joachim: **Thomas Bernhard.** Munique: Dtv, 2003.
- HOFMANN, Kurt. **Em conversa com Thomas Bernhard.** Tradução de José A. Palma Caetano. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- HÖLLER, Hans: **Thomas Bernhard.** Reinbek bei Hamburgo, Rowohlt, 1993.
- HÖLLER, Hans; HEIDELBERG-LEONARD, Irene (Hrsg.): **Antiautobiografie – Zu Thomas Bernhards „Auslöschung“.** Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1995.
- JURGENSEN, Manfred: **Thomas Bernhard:** Der Kegel im Wald oder die Geometrie der Verneinung. Beirn Frankfurt am Main: Peter Lang, 1981.
- KAHRS, Peter. **Thomas Bernhards frühe Erzählungen:** Rhetorische Lektüren. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.
- LAGES, Susana Kampf. **Walter Benjamin:** Tradução & Melancolia. São Paulo: Edusp, 2007.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico:** De Rousseau à Internet. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.
- MOLLOY, Sylvia. **Acto de Presencia:** la escritura autobiográfica en Hispanoamérica. México: Editora Tierra Firme, 1996.
- MOSER, Joseph W: Literaturskandal als Dialog mit der Öffentlichkeit. Der Fall Thomas Bernhard. In: NEUHAUS, Stefan; HOLZNER, Johann (Hg). **Literatur als Skandal:** Fälle – Funktionen – Folgen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007.
- PERLOFF, Marjorie. Jogos-Limite: As Ficções de Wittgenstein por Thomas Bernhard e Ingeborg Bachmann. In: ————. **A Escada de Wittgenstein:** a Linguagem Poética e o estranhamento do Cotidiano. Tradução de Elisabeth Rocha Leite; Aurora Feroni Bernardini. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

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

SANTIAGO, Silvano. Meditação sobre o ofício de criar. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 18, n. 1, p. 173-179, 1 jul. 2008. Disponível em: <[http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_pgs/Aletria%2018/18-Silvano%20Santiago.pdf](http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Aletria%2018/18-Silvano%20Santiago.pdf)>. Acesso em: 8 abr. 2013.

SCHMIDT-DENGLER, Wendelin: Von der unbegründeten Angst, mit Thomas Bernhard verwechselt zuwerden. In: SCHMIDT-DENGLER, Wendelin; HUBER, Martin (Hrsg.): **Statt Bernhard**: Über Misanthropie im Werk Bernhards. Viena: Verlag der österreichischen Staatsdruckerei, 1987.

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

Data de recebimento: 27/05/2015

Data de aprovação: 10/12/2015