

JOSÉ LUCAS ZAFFANI DOS SANTOS

AUTOBIOGRAFIA E FICÇÃO:
Análise do narrador em *Extinção – Uma Derrocada*, de
Thomas Bernhard

ARARAQUARA – SP
2015

JOSÉ LUCAS ZAFFANI DOS SANTOS

AUTOBIOGRAFIA E FICÇÃO:
Análise do narrador em *Extinção – Uma Derrocada*, de
Thomas Bernhard

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

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientadora: Profa. Dra. Claudia Fernanda de Campos Mauro

Coorientadora: Profa. Dra. Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – SP
2015

Santos, José Lucas Zaffani dos

Autobiografia e Ficção: Análise do narrador em Extinção – Uma Derrocada, de Thomas Bernhard / José Lucas Zaffani dos Santos – 2015
130 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara)

Orientador: Claudia Fernanda de Campos Mauro

Coorientador: Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas

1. Bernhard, Thomas. 2. Narrador. 3. Subjetividade.
4. Autobiografia. 5. Espaço. I. Título.

JOSÉ LUCAS ZAFFANI DOS SANTOS

AUTOBIOGRAFIA E FICÇÃO:
Análise do narrador em *Extinção – Uma Derrocada*, de
Thomas Bernhard

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

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa
Orientadora: Profa. Dra. Claudia Fernanda de Campos Mauro
Coorientadora: Profa. Dra. Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas
Bolsa: CAPES

Data da arguição: 26/05/2015

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA

Presidente e orientador: Profa. Dra. Claudia Fernanda de Campos Mauro
FCL / UNESP - Araraquara

Professor Titular: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi
FCL / UNESP - Araraquara

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

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

À minha família.

À Rosalia Latanze Zaffani (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Primeiramente quero agradecer a Deus e aos meus mentores espirituais, por terem me proporcionado saúde, boas intuições e capacidade intelectual para executar este trabalho.

Aos meus pais, Jacira e José, exemplos de amor, conduta e fé, pela dedicação e apoio incondicionais os quais possibilitaram que eu chegasse até este momento. Aos meus irmãos João Artur e André Luis, pelos laços sagrados que nos unem e que sempre evocam as mais deliciosas memórias da infância. À Anne, minha cunhada e irmã mais nova.

Aos meus tios-pais Zulmira e Laurindo, pela preocupação e carinho de sempre.

À Ivone Borges, pelo exemplo de luta e integridade.

Aos primos-irmãos Aline, Larissa e Rafael, pelas histórias debaixo do extinto pé de manga, por dividirem comigo o espaço de um quintal mágico.

Aos queridos primos Linaldo e Maria, pelas longas conversas e por sempre me incentivarem a buscar meus sonhos. Por me apresentarem o fascinante mundo do cinema, da música, do teatro e, sobretudo, da literatura. Eterna gratidão a vocês.

Aos amigos de longa data Aline, Gustavo, Vanessa, José Carlos e Fábio, que, apesar de nos vermos muito pouco, nossos reencontros conservam o sabor do último adeus. À Julia, pela amizade e carinho que se mantêm, apesar da distância.

À Giulliana, pela amizade e parceria diárias. Por dividir comigo não apenas uma casa, mas também momentos de alegria e ansiedade. Pelos almoços repletos de bom humor. Pela presença antes, durante e, essencialmente, ao término do Mestrado. Minha mais sincera gratidão por revisar e padronizar esta dissertação.

Em especial ao Danilo pela força, pelo companheirismo e amor. Por me aguentar nas horas mais difíceis ao longo desses dois anos de Mestrado. Pelo sorriso sempre aberto e consolador. Pela compreensão da minha ausência em determinados momentos.

Ao amigo Jônatas Micheletti Protes por me apresentar Thomas Bernhard, quando, em 2006, me presenteou com o livro *O sobrinho de Wittgenstein – Uma amizade*.

A todos os amigos que conheci ao longo da Graduação e da Pós-Graduação. À Janaína Martins e Rafaela, pelos bons momentos da saudosa época de faculdade. À Luana, pelo carinho e pelos bons conselhos de sempre. Ao André Modesto (*in memoriam*), pela ajuda durante o processo seletivo. À Déborah Cabral, com quem pude dividir as alegrias e angústias do mestrado.

Aos amigos que estiveram ao meu lado, física e virtualmente, nesses últimos tempos. À Juliana, pelos momentos de alegria embalados por colmeia e abelhas. À Marcela, pela ajuda

com as traduções de francês. À Gabi, por me “viciar” em *American Horror Story* e *Penny Dreadful* durante a escrita da qualificação, por aceitar fazer *spoiler* dessas séries. Ao Marco, amigo dos tempos de graduação, de quem eu pude me reaproximar e dar continuidade à nossa amizade. À Mariana, pela parceria e troca de experiências, pelas conversas sobre Psicanálise, aplicadas tanto ao texto quanto à vida. À Débora Liberato, pelos cafês aos sábados à tarde, por recuperar memórias de uma nostálgica época.

A todos os professores do ensino básico à pós-graduação que não mediram esforços para que eu alcançasse este momento.

Aos Professores Márcio Scheel e Aparecido D. Rossi, banca de meu exame de qualificação, pelas valiosas sugestões que muito contribuíram para a finalização deste trabalho.

À minha orientadora Profa. Claudia, que, desde o primeiro contato na entrevista para o Mestrado, se mostrou bastante atenciosa. Pelo acolhimento, pela liberdade que me proporcionou ao longo deste percurso acadêmico e pela confiança em mim depositada.

À minha coorientadora Profa. Wilma Patricia, pela amizade, pelos ensinamentos que extrapolam os muros da universidade, por acreditar em minha capacidade. Pela paciência em me ouvir falar sobre Franz-Josef Murau e por todo o aprendizado adquirido nesses anos de convivência.

À Profa. Maria das Graças e à Profa. Márcia Gobbi, minhas professoras em disciplinas do curso de Pós-Graduação, pelos ensinamentos que tanto contribuíram para o aprimoramento desta pesquisa.

Ao Conselho do Programa de Pós-Graduação, nas pessoas da Profa. Juliana Santini e do Prof. Brunno Vieira.

À Equipe da Seção Técnica de Pós-Graduação. Em especial, à Rita Torres, pela paciência e gentileza de sempre.

Agradeço também aos funcionários da biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, pelo auxílio e informações.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pela bolsa de Mestrado que me foi concedida, sendo essencial para a execução deste trabalho.

Sábios em vão
Tentarão decifrar
O eco de antigas palavras
Fragmentos de cartas, poemas
Mentiras, retratos
Vestígios de estranha civilização

(BUARQUE, Chico, 1993).

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo empreender uma análise da obra *Extinção – Uma derrocada (Auslöschung – Ein Zerfall)*, publicado em 1986, pelo escritor austríaco Thomas Bernhard. O romance, narrado por Franz-Josef Murau, apresenta como situação narrativa o desejo desse personagem de escrever a sua autobiografia, tão logo retorne de Wolfsegg, onde fora participar do enterro de familiares, para Roma, onde vive desde que deixou a família. Entretanto, ao final do romance, após ser anunciada a morte do narrador, esse mesmo texto pode ser lido como a concretização de seu projeto autobiográfico. Desse modo, a presente análise parte da constituição do narrador-protagonista para refletir acerca de sua intenção ao escrever seu relato, o qual tem como tema abordar sua terra natal, Wolfsegg, na Áustria. Este trabalho visa mostrar também o papel da escrita como forma de elaboração do passado traumático vivido pelo narrador ao lado de sua família em Wolfsegg. Uma vez que esse espaço reina absoluto no discurso do narrador, sendo, portanto, o núcleo temático de sua escrita, ele também será analisado para que assim se possa melhor delinear o sujeito que conta a sua história. Devido ao fato de o romance ser dominado pelo campo de visão de um narrador em primeira pessoa, torna-se necessário abordar o modo como esse indivíduo seleciona e ordena os eventos que se põe a narrar, os quais visam a potencializar a imagem que o protagonista quer criar de si mesmo. Nesse romance, as instâncias do narrador e do espaço parecem ser um só e a escrita concebida por Murau deve apresentar a extinção de ambos.

Palavras-chave: Thomas Bernhard. Narrador. Subjetividade. Autobiografia. Espaço.

ABSTRACT

The present dissertation aims to analyze the book *Extinction – a collapse*, of the Austrian writer Thomas Bernhard, published in 1986. The novel, related by Franz-Josef Murau, presents as a narrative situation the wish of this character to write his autobiography, as soon as he returns from Wolfsegg – where he attended his relatives' funeral – to Rome, where he lives since he left his family. However, in the end, after being announced the narrator's death, the same text can be read as the embodiment of his autobiographical project. Thus, this analysis starts from the constitution of the narrator-protagonist to reflect about his intention in writing his account, which has as the theme to deal with his homeland, Wolfsegg, in Austria. This research also aims to show the role of writing as a way of elaborating the traumatic past lived by the narrator beside his family, in Wolfsegg. This place reigns in the narrator's speech as absolute and, being the thematic core of his writing, it will also be analyzed to delineate the person who tells his story. It's necessary to discuss how this narrator selects and sorts the events which he describes because the novel is dominated by his view – in first person. These events intend to enhance the image that the protagonist wants to create of himself. In this novel, narrator and space categories seem to be only one and the writing designed by Murau must present the extinction of both.

Keywords: Thomas Bernhard. Narrator. Subjectivity. Autobiography. Space.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I	18
A CONSTRUÇÃO DO NARRADOR NO ROMANCE <i>EXTINÇÃO – UMA DERROCADA</i>, DE THOMAS BERNHARD	18
Considerações iniciais	18
O narrador infiel e a infidelidade narrativa	18
Antecipações e lapsos de fala	24
Pacto narrativo	29
A busca por uma identidade própria	32
Gambetti, o aluno ideal	37
O <i>eu</i> de Roma e <i>eu</i> de Wolfsegg.....	43
Assumindo a posição de herdeiro	49
A extinção do narrador	55
CAPÍTULO II.....	61
ESCRITA DE VIDA E MORTE.....	61
Pulsão de morte e o projeto de escrita do narrador	61
A escrita como forma de elaboração do passado	64
A arte do exagero	76
O caso do minerador Schermaier	82
CAPÍTULO III	86
O LUGAR DAS MEMÓRIAS EXTINTAS	86
Considerações sobre o espaço na obra	86
Autoexílio: a fuga do espaço opressor	88
Dentro da casa fria	99
O sonho da estalagem Ao Ermitério	104
A Vila das Crianças.....	111
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	118

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	123
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	127

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem por finalidade apresentar uma análise da obra *Extinção – Uma derrocada* (*Auslöschung – Ein Zerfall*), do austríaco Thomas Bernhard (1931-1989), centrando-se, sobretudo, na figura do narrador. Publicado em 1986, o último livro de Bernhard, considerado pela crítica como a sua obra máxima, pode ser lido como a autobiografia do protagonista Franz-Josef Murau. O epicentro do texto deste narrador é o povoado de Wolfsegg, na Áustria. Embora a obra de Bernhard esteja enraizada na tradição literária da Áustria, os seus personagens, enredos e situações permitem que haja também uma identificação com leitores de outros países. Bernhard é hoje um dos mais importantes escritores da Europa e da literatura em língua alemã do final do século XX. Sua vasta produção compreende novelas, poesia, peças teatrais, romances e autobiografia. Devido à extensa obra do autor, em nossa introdução, enfocaremos mais a sua produção em prosa, traçando, sucintamente, um percurso temático até a publicação do romance objeto de nossa pesquisa.

O escritor Thomas Bernhard nasceu na Holanda em 1931. Filho da austríaca Hertha Bernhard e de Alois Zuckerstätter, pai que ele nunca conheceu pessoalmente. Fugindo da atmosfera conservadora da Áustria dos anos 30, sua mãe deu à luz o filho em um asilo para mães solteiras em Heerlen, cidade ao sul da Holanda. É importante dizer que, embora não tenha nascido na Áustria, Bernhard foi um austríaco, visto que, segundo as leis do país, a nacionalidade é transmitida pela ascendência e não pelo local de nascimento. Pensando, inicialmente, em entregar o filho para adoção, a mãe acabou optando por deixá-lo aos cuidados dos avós maternos em Viena, para onde ela depois também se mudaria. Com isso, Bernhard acabou criando um laço muito forte com o avô, o escritor Johannes Freumbichler, principal incentivador das ambições artísticas do neto. É na biblioteca do avô que Bernhard inicia seu contato com a literatura. Essa relação com o avô materno influenciou significativamente a carreira e obra do escritor¹. Constantemente abordada em sua obra, a infância de Bernhard foi marcada por uma relação conflituosa com a mãe, pela afinidade intelectual com o avô e também pela Segunda Guerra Mundial. Nessa época, Bernhard

¹ “Minha mãe se desfez de mim. Fiquei um ano inteiro aos cuidados de uma mulher num barquinho de pesca em Rotterdã, na Holanda. Minha mãe me visitava cada três, quatro semanas. Não acho que ela se interessava muito por mim. [...] Eu tinha um ano, voltamos para Viena, mas mesmo assim a desconfiança, quando chegamos na casa do meu avô, que, ao contrário, me amou realmente. Então os passeios com ele – tudo isso está nos livros mais tarde, e essas figuras, figuras masculinas, isso é sempre meu avô materno... Mas além do meu avô – está-se sozinho” (BERNHARD apud HÖLLER apud BOHUNOVSKY, 2014, p. 15-16).

estudava em um colégio interno nazista em Salzburgo e os frequentes bombardeios a essa cidade marcaram parte da sua juventude.

Ainda jovem, Bernhard teve pleurisia, doença que o levou a diversas internações e que, em 1989, causaria a sua morte. Tema bastante recorrente em sua obra, visto que o autor mesclava traços biográficos com ficção, “a doença, porém, é mais que uma temática em seus livros, é fundamento criativo e fonte de inspiração que se reflete na própria linguagem bernhardiana, a sua ‘prosa maníaca’” (GOUBRAN apud BOHUNOVSKY, 2014, p. 17).

A partir de 1952, Bernhard começa a trabalhar como repórter e colunista no jornal *Demokratisches Volksblatt*, escrevendo crônicas de tribunal. Nesse mesmo período, ele publica os seus primeiros poemas. Segundo a crítica Ruth Bohunovsky, Thomas Bernhard inicia definitivamente sua carreira literária em 1963 com a publicação de seu primeiro romance, *Frost* – ainda sem tradução no Brasil. O livro apresenta uma paisagem fria e invernal em um lugar chamado Weng e narra a história de um artista enfermo que vive isolado perto da região dos Alpes. Pode-se dizer que a estrutura dessa obra serve de modelo para as seguintes:

um narrador que segue um solilóquio ininterrupto sobre a personagem principal genuína que, por sua vez, é sempre um ser masculino, obcecado por um assunto artístico ou científico, e, além disso, recém-falecido ou fadado à morte devido a uma doença mental que beira à loucura. Os temas abordados nos longos monólogos dos narradores bernhardianos se concentram na doença mental e física, na falta de sentido da vida e na consequente banalidade da morte, na relação da arte e da ciência com a vida, no caráter destrutivo da natureza, na frieza e crueldade das relações humanas e nos atos gratuitos que determinam vida e morte. (BOHUNOVSKY, 2014, p. 18)

É com a publicação do livro *Perturbação*, em 1967, que, na visão de Mark M. Anderson (2014, p. 182), inicia-se um grande fluxo de produção literária. Até 1989, ano de sua morte, Bernhard escreveu em torno de doze romances, três coletâneas de contos, dois roteiros para filmes, cerca de doze peças de teatro e minidramas (*Dramoletten*), além de cinco volumes autobiográficos².

Os textos de Bernhard são marcados por críticas incisivas ao Estado austríaco, sobretudo, pelo seu envolvimento com o nazismo. Esse fato contribuiu para que Bernhard ganhasse o apelido de “artista do exagero” e se tornasse o mais odiado e popular escritor de

² A respeito da produção bernhardiana, Mark M. Anderson faz a seguinte observação: “uma contagem e uma classificação exatas são difíceis de serem feitas, dada a natureza multiforme do trabalho de Bernhard, em que *Erzählungen* [contos] podem se estender por centenas de páginas e a distinção entre autobiografia e ficção é constantemente minada” (ANDERSON, 2014, p. 201, nota de rodapé 4).

seu país (Cf. BOHUNOVSKY, 2014). As provocações de Bernhard ocasionaram manifestações públicas de políticos contrários tanto a sua obra quanto ao sistema de premiação literária da Áustria. O parlamento, inclusive, chegou a discutir políticas de censura sobre a sua obra. É importante dizer que, apesar do conteúdo extremamente crítico de seus escritos, Bernhard recebeu um número significativo de prêmios literários tanto dentro quanto fora da Áustria, sendo esse o tema de seu livro *Meus prêmios* (2009).

A fama de Bernhard devia-se, sobretudo, pelo fato de, em entrevistas e aparições públicas, ele intensificar as suas provocações literárias, confundindo o público ao misturar biografia com obra. Gitta Honegger (apud BOHUNOVSKY, 2014, p. 20), em sua biografia sobre o escritor, diz que “Bernhard fez dele mesmo, ao longo de sua vida, vários personagens bernhardianos”, desse modo, “obra e vida, autor e personagens são difíceis de serem separados”. As obras em prosa de Bernhard pareciam sempre surgir da fronteira entre ficção e autobiografia, entretanto os aspectos empíricos reconhecíveis da vida do autor misturavam-se a enredos inventados, “de qualquer modo, quer sejam “autobiográficos” ou “ficcionalis”, esses textos são profundamente pessoais e performáticos” (ANDERSON, 2014, p. 183).

Como destaca Bohunovsky (2014), outro fator responsável por reforçar as incertezas entre ficção e realidade devia-se às designações dos gêneros que Bernhard indicava em suas obras. Excluindo as habituais nomenclaturas como romance ou conto, Bernhard utilizava como subtítulo para seus livros definições curiosas que mexiam com a expectativa do leitor, colocando-o “num limiar entre relato baseado em dados biográficos facilmente reconhecíveis do autor e detalhes inventados” (BOHUNOVSKY, 2014, p. 21). Como exemplo, destacamos *Árvores Abatidas – uma provocação* (1984), *O sobrinho de Wittgenstein – uma amizade* (1982) e o nosso objeto *Extinção – uma derrocada* (1986). Até mesmo as definições dos cinco volumes de sua denominada autobiografia brincam com a dubiedade entre ficção e realidade: *A causa. Uma indicação* (1975), *O porão. Um recolhimento* (1976), *A respiração. Uma decisão* (1978), *O frio. Um isolamento* (1981) e *A criança* (1982)³.

É significativo o número de artigos e ensaios que priorizam uma análise da obra de Thomas Bernhard partindo de uma comparação com a sua biografia, muito impulsionado,

³ Esses textos autobiográficos foram publicados separadamente entre 1975 e 1982 e cada qual apresentava o seu respectivo subtítulo, exceto o último. No entanto, na edição brasileira, os cinco volumes foram reunidos em um único livro com o título de *Origem*, publicado em 2006. A ordenação dos textos foi alterada para privilegiar a cronologia do relato, sendo assim, *A criança*, último volume a ser escrito, aparece em primeiro lugar. Além de alterar a ordem original de publicação, a versão brasileira também desvalorizou os “gêneros” criados pelo autor (“uma indicação”, “um recolhimento” etc.). Esses subtítulos não constam nem na capa nem no sumário da edição brasileira, aparecendo, somente, nas folhas que separam um capítulo do outro. A respeito dessa decisão, Ruth Bohunovsky afirma que “assim tornou-se o livro mais palatável, mais conveniente para o leitor acostumado com certa tradição literária e autobiográfica – a que Bernhard procurou desafiar” (BOHUNOVSKY, 2014, p. 31).

inclusive, pelos estudos de Philippe Lejeune e a sua concepção de *Pacto autobiográfico*. Entretanto, podemos dizer que, em partes, o próprio Bernhard seja responsável por esta abordagem, devido, sobretudo, ao fato de ele criar publicamente a imagem de um indivíduo bem próxima aos seus personagens e, claro, também pela publicação dos cinco romances de cunho autobiográfico os quais citamos acima. Desse modo, tentaremos, ao máximo, em nosso trabalho fugir desse tipo de aproximação. Desconsideramos, assim, os traços empíricos que chamem para a realidade da figura do autor Thomas Bernhard, salvo quando essa marca for significativa para a discussão em curso e estiver devidamente embasada. No mais, nossa análise procura pautar-se nas estruturas narrativas criadas dentro do romance pela personalidade do narrador-protagonista Franz-Josef Murau, o qual, em nosso trabalho, não deve ser confundido com o autor empírico.

Apesar de todas as provocações e polêmicas que cercaram a personalidade de Thomas Bernhard, o nosso objetivo é discutir o romance *Extinção – Uma Derrocada*, atentando, exclusivamente, para a voz narrativa que estrutura essa obra, ou seja, o narrador Franz-Josef Murau. Seguiremos, então, fazendo um breve percurso dos três capítulos que compõem essa dissertação.

No primeiro capítulo, trataremos da constituição do narrador-personagem Murau. É válido dizer que o leitor sabe que o texto que tem em mãos pertence a esse indivíduo apenas por duas inscrições anônimas que aparecem no início e fim de seus escritos. São, portanto, essas duas falas misteriosas que atestam a autoria do relato. O romance inicia com o personagem lendo um telegrama enviado por suas irmãs informando o falecimento de seus pais e irmão mais velho. É por meio dessa notícia que o narrador, residente em Roma, passará então a rememorar o seu passado, tematizando, sobretudo, o seu lugar de origem, Wolfsegg, na Áustria. Essas memórias são a grande tônica do primeiro capítulo, denominado de “O telegrama”, e dividem a cena com os relatos de encontros entre o narrador e seu aluno, o italiano Gambetti. Esses encontros, no entanto, nunca são narrados no momento em que ocorrem, figurando, assim, um tempo indefinido dentro da estrutura da obra. Na segunda parte, “O testamento”, Murau encontra-se já em Wolfsegg para participar do enterro e assumir a sua herança.

Por sentirmos necessidade de um suporte teórico para tentarmos compreender, ao menos inicialmente, o modo de composição do narrador, optamos pelo aporte teórico de Jean Pouillon. Baseando-se no que esse autor apresenta em seu livro *O tempo no romance* (1974), notamos que o narrador Franz-Josef Murau assemelha-se ao que Pouillon denomina de “visão com”, ou seja, em *Extinção*, o leitor só tem acesso à matéria narrada exclusivamente pelo

ponto de vista de Murau. É somente pela voz do protagonista que temos acesso aos acontecimentos, logo, é a sua interpretação dos fatos que organiza o relato. Os personagens e eventos são, dessa maneira, filtrados pela ótica do personagem principal (POUILLON, 1974, p. 55). O leitor pode caracterizar o protagonista, mas, antes de tudo, este é caracterizado através das observações e dos comentários que tece acerca dos demais envolvidos em sua história.

Sendo assim, por vezes, o leitor poderá, certamente, desconfiar do que o narrador relata, passando, inclusive, a considerar interpretações mais plausíveis para aquilo que está lendo. Isso surge, evidentemente, como consequência de uma visão fixa. Embora utilizemos, inicialmente, a nomenclatura de Pouillon para tratar do narrador, tal classificação não esgota o estatuto desse personagem, uma vez que o relato de Murau é, na verdade, marcado pelo tom que ele adota ao conduzir a organização e apresentação dos fatos que narra. Desse modo, existe, na concepção de escrita do narrador, um propósito implícito que rege a estrutura de seu relato. Um desses propósitos é justamente, como veremos no primeiro capítulo deste trabalho, monopolizar o discurso, centralizando os fatos apenas em sua voz. Mesmo que o conteúdo da fala de Murau seja o de apresentar toda a sua aversão à família, tal intento não poderia ser também adotado em relação a Gambetti, visto que este é eleito o seu melhor interlocutor. O italiano, no entanto, permanece o tempo todo calado sendo o seu comportamento também mediado pelo narrador, o que, às vezes, sugere que Gambetti possa até mesmo não existir. Há, portanto, na fala monológica de Murau uma clara intenção de privilegiar exclusivamente a sua opinião sobre todos e sobre tudo o que viveu.

Esse aspecto é o que abordaremos no segundo capítulo, no qual trataremos da proposta de escrita concebida pelo personagem. Ao longo da obra, Murau menciona o desejo de um dia escrever a sua autobiografia, ou melhor, antiautobiografia. O narrador vai apresentando os assuntos que merecem ser tratados nesse texto o qual tem como premissa básica extinguir pela palavra todas as suas memórias. Uma vez que o texto do narrador já está concluído, visto que ele foi escrito quando Murau retornou de Wolfsegg, logo, o leitor está diante de um narrador-autor que trata a matéria de sua narrativa como algo ainda em desdobramento. No entanto, é somente no final do romance que saberemos que o texto já foi concluído, quando uma voz anônima informa que Murau está morto. Essa notícia remete automaticamente à epígrafe do livro, de autoria do filósofo Montaigne que diz, “Sinto que a morte me tem constantemente em suas garras. Não importa o que eu faça, ela está presente em toda parte”. Pensando a respeito desta citação, podemos dizer que o relato de Murau cumpre magistralmente o projeto de extinção idealizado por ele, pois, ao longo da narrativa, diversas extinções vão ocorrendo.

Em seu texto, o narrador simula uma espécie de presentificação como forma de concatenar acontecimentos e personagens os quais ele julga ser necessário extinguir: começando com os pais e irmão, passando por suas memórias mais remotas e até mesmo o espaço que abarca essas lembranças, Wolsfegg. Ao final, seu projeto deveria também extinguir o seu próprio autor, ou seja, Murau. Na verdade, desde o princípio, o narrador já estava morto e tudo já fora devidamente extinto.

No terceiro e último capítulo, trataremos da importância do espaço para a estruturação tanto da escrita do narrador quanto para a composição da obra. Wolfsegg apresenta-se como um espaço idealizado e, ao mesmo tempo, temido pelo protagonista. Esse lugar comporta as suas mais saudosas lembranças acerca da infância, sendo a Vila das crianças e as bibliotecas os seus espaços prediletos. Com a maturidade, o narrador passou a conhecer mais a fundo as relações orquestradas naquela Wolfsegg idílica ao descobrir, por exemplo, que sua família fora uma grande apoiadora do nacional-socialismo durante a segunda guerra, tendo, inclusive, transformado a Vila das crianças em esconderijo para nazistas. Esse fato tornava-se ainda mais sórdido quando o narrador lembra que, no prédio principal, sua família brindava com os norte-americanos, os vencedores da guerra: atitude que revelava o caráter oportunista de sua família que, não se importando com o regime que estivesse no poder, aliava-se a ele apenas para tirar vantagens.

Esse misto de amor e ódio é o que marca a relação de Murau com Wolfsegg, o espaço que ele um dia abandonou, mas que o persegue constantemente em Roma. Por ser frequentemente citado em seu discurso e fundamental para a compreensão do estatuto do narrador, o espaço é a categoria da narrativa mais relevante na obra para entendermos o propósito de extinção proposto pelo personagem. Nesse romance, Wolfsegg é o espaço onde se consolida a formação da personalidade do narrador sendo depois transformado em um lugar maldito. A chance de recuperar a aura desse espaço ocorre quando Murau torna-se o seu herdeiro universal. Esse também é outro ponto principal do romance, ou seja, assumir o que até então era odiado e ter que tomar partido da história que envolve esse lugar. Antes da extinção do narrador, o projeto estético de Murau precisa encontrar um desfecho para o legado de Wolfsegg e o seu passado. Essa questão é latente no discurso de Murau e figura como um de seus principais conflitos existenciais: assumir os negócios da família e voltar a habitar as sombrias paredes de Wolfsegg ou manter-se em Roma, bem distante da problemática que ronda o espaço familiar.

Como procuramos ressaltar, o percurso compreendido em nosso trabalho parte da instância do narrador, uma vez que ele é o princípio organizador do texto. Ao conceber o seu

projeto de escrita, Murau oferece ao leitor os bastidores de sua composição, revelando, com isso, que o processo de escrita é mais importante que o relato concluído. O texto do narrador abriga as suas experiências e, ao mesmo tempo, elege Wolfsegg como tema central de sua escritura, sendo, portanto, impossível falar do narrador sem problematizar o espaço onde ele constituiu a sua subjetividade. No romance de Bernhard, narrador e espaço apresentam-se fortemente interligados, sendo um a condição para a existência do outro, ao passo que ambos são criados pela concepção de escrita do narrador.

A obra de Thomas Bernhard ainda é muito escassa no Brasil. O que se tem é a publicação de alguns de seus romances. O primeiro livro, traduzido por Lya Luft, foi *Árvores Abatidas*⁴ (1991), seguido de *O sobrinho de Wittgenstein – Uma amizade*⁵ (1992), e *Perturbação*⁶ (1999): os três pela Editora Rocco. Pela Companhia das Letras, vieram os títulos *Extinção – Uma derrocada* (2000), *O naufrago*⁷ (2006), *Origem*⁸ (2006), *O imitador de vozes*⁹ (2009) e *Meus prêmios*¹⁰ (2011). As pesquisas acadêmicas acerca de Bernhard e sua obra ainda são poucas no Brasil. Dentre elas citamos a tese *Sopa de letras nazista: a apropriação imediata pela forma na ficção de Thomas Bernhard* (2006), de Alexandre Villibor Flory. Ampliando a recepção da obra de Bernhard no Brasil, destacamos a exposição internacional *Thomas Bernhard e seus seres vitais – Fotos – Documentos – Manuscritos*¹¹, que aconteceu em Curitiba (PR) e em Porto Alegre (RS), respectivamente, em setembro e outubro de 2014. Também nesse ano, foi publicado o livro *O artista do exagero: A literatura de Thomas Bernhard*, uma coletânea de ensaios resultante de um Simpósio da Universidade de Yale realizado em 1999 como celebração do décimo aniversário de falecimento do autor. Publicado pela Editora UFPR, esse livro foi editado por Matthias Konzett e a sua tradução foi organizada pela professora Ruth Bohunovsky (UFPR).

Desse modo, o nosso trabalho é uma pequena contribuição para a ampliação dos estudos da obra de Thomas Bernhard no Brasil.

⁴ *Holzfällen – Eine Erregung.*

⁵ *Wittgensteins Neffe.*

⁶ *Verstörung.*

⁷ *Der Untergeher.*

⁸ Volume contendo cinco romances: *Die Ursache, Der Keller, Der Atem, Die Kälte e Ein Kind.*

⁹ *Der Stimmenimitator.*

¹⁰ *Meine Preise.*

¹¹ O catálogo da exposição foi traduzido por Ruth Bohunovsky e Daniel Martineschen e deu origem ao livro *Thomas Bernhard e seus seres vitais: fotos, documentos, manuscritos*, publicado pela Editora UFPR em 2014.

CAPÍTULO I

A CONSTRUÇÃO DO NARRADOR NO ROMANCE *EXTINÇÃO – UMA DERROCADA*, DE THOMAS BERNHARD

Considerações iniciais

Esse primeiro capítulo tem por finalidade apresentar uma análise do narrador-personagem Franz-Josef Murau no romance *Extinção – Uma Derrocada* (*Auslöschung – Ein Zerfall*), publicado em 1986, pelo autor austríaco Thomas Bernhard. A obra, que pode ser lida como a autobiografia do narrador, apresenta uma complexa gama de seleção e ordenação de fatos que evidenciam as características de personalidade desse indivíduo. Por ser a única voz no romance, Murau narra os eventos conferindo-lhes a sua visão particular, o que, em determinados momentos, acaba revelando as contradições e os atos falhos do narrador. Esses aspectos serão abordados e interpretados não apenas neste capítulo, mas também nos dois subsequentes. Inicialmente, faz-se necessário traçar um breve resumo da ação principal da narrativa, embora seja válido dizer que tal procedimento não consiga abranger toda a complexidade estrutural do romance.

O livro apresenta dois capítulos nos quais o leitor acompanha dois dias da vida do narrador-protagonista Franz-Josef Murau. No primeiro, intitulado “O telegrama”, Murau recebe um comunicado em seu apartamento, em Roma, informando o falecimento de seus pais e irmão mais velho em decorrência de um acidente automobilístico. A partir dessa mensagem, enquanto se prepara para retornar à Áustria e participar das cerimônias fúnebres, Murau é constantemente assolado por várias lembranças advindas de fases distintas de sua vida. Por viver em constante conflito com a família e também por odiar a sua terra natal Wolfsegg, Murau abandonou suas origens e optou por se autoexilar na Itália. Em “O testamento”, a segunda parte, o narrador já se encontra em Wolfsegg onde participa do enterro de seus familiares e assume o posto de herdeiro universal do patrimônio de sua família. Convém ressaltar que, embora a ação principal apresente-se de forma cronológica e mostre os eventos ocorridos nesses dois dias, ela é constante e sutilmente interrompida por inúmeras divagações do narrador, as quais vão se aglutinando ao relato desenvolvido nessas quarenta e oito horas.

O narrador infiel e a infidelidade narrativa

Tendo em vista o fato de se tratar aqui de uma narrativa em primeira pessoa, na qual o protagonista mostra, inclusive, a intenção de começar a escrever a sua autobiografia, iniciaremos nossa discussão atentando para o modo como essa voz narrativa é constituída. O

gênero autobiográfico pensado pelo personagem para tratar de suas experiências possui, evidentemente, implicações a respeito do grau de veracidade com que tais acontecimentos realmente ocorreram e como eles são apresentados. Poder-se-ia, erroneamente, questionar o compromisso com a verdade que um único personagem pode proporcionar ao relato de fatos nos quais figuram outros indivíduos. É fato que não é a primeira ou terceira pessoa que garante veracidade à narrativa. Antes de tudo, o compromisso com a verdade resulta do modo, ou melhor, do tom que permeia o discurso do personagem ao apresentar a sua análise dos acontecimentos. Sendo o personagem Franz-Josef Murau a única fonte de acesso aos fatos narrados no romance, ocorre que, em alguns momentos, o leitor possa duvidar da autenticidade da matéria narrada. Isso ocorreria devido ao fato de o texto do narrador possuir uma forte carga de ironia, somado também ao fato de que, algumas vezes, Murau acaba se tornando vítima de suas próprias considerações, resultado, sobretudo, de ele se autointitular um grande adepto da arte do exagero.

Uma das principais inovações do romance do século XX é apresentar o desenvolvimento de um personagem suspendendo a noção de tempo circunscrito, ou seja, de que o indivíduo evolui com o passar do tempo, para mostrar o seu desenvolvimento marcado, principalmente, pela realidade psicológica. Um forte aliado na obtenção desse efeito dá-se por meio da técnica do monólogo interior, uma vez que ele expressa de maneira mais apropriada o “evoluir do tempo” (POUILLON, 1974, p. 132). É importante ressaltar que o monólogo interior não representa simplesmente uma sequência de fatos descontínuos. Essa ideia de descontinuidade seria suscitada pelo teor subjetivo das associações temáticas devido, principalmente, ao fato da consagração de uma ordem temporal baseada no binômio “antes-depois”. Assim sendo, no monólogo interior, a contingência do tempo

está ligada à prioridade do presente; para comprová-lo, basta considerar de que maneira se operam as ligações no monólogo: são evocações; partem sempre do presente, em direção ao passado que, por conseguinte, não invoca o presente, sendo pelo contrário por ele invocado: o monólogo traz à tona o passado [...] (POUILLON, 1974, p. 133)

Ainda segundo Pouillon, psicologia e romance conservariam alguns traços em comum, uma vez que, em ambos, há a intenção de um sujeito em defender o seu ponto de vista a respeito do que vivenciou. Entretanto, o autor reitera que se utiliza da palavra psicologia em uma acepção bem ampla, entendida, sobretudo, como o modo de descrever objetivamente o universo interior do personagem, ocupando-se, antes, com a maneira como o indivíduo interpreta os fatos do que como eles realmente ocorreram. Ao dizer que o romance é objetivo,

o autor destaca a sua característica mais simples, isto é, descrever. No entanto a objetividade não deve ser entendida como um método inerente ao ato de descrever, mas sim como a coerência diante do objeto a ser descrito. E, uma vez que o objeto a ser descrito encontra-se fortemente presente na subjetividade do personagem, há também, nesse caso, um compromisso com a descrição objetiva, pois “a objetividade não é privativa da descrição do exterior” (POUILLON, 1974, p. 25).

Observando a evolução do romance, percebe-se que ele sempre se pautou na busca pela ilusão da representação do real. Ao longo do tempo, esse princípio foi criando mecanismos para intensificar o grau de ilusão da obra, sendo o monólogo interior um desses artifícios. Tal fato culminou em narrativas que penetram na mente humana como forma de parecer real, tornando-se assim extremamente subjetivas. Nesse momento, a busca pelo real torna-se subjetiva, uma vez que acaba incidindo sobre o consciente, e também o inconsciente, do homem. Assim sendo, não caberia ao romance em questão representar o depoimento de um indivíduo que presenciou os acontecimentos que ele agora narra. Esse papel caberia exclusivamente à testemunha, pois ela precisa garantir ao seu destinatário a veracidade dos fatos narrados, afirmando para tanto que esteve presente no momento em que o evento ocorreu, colocando o seu relato à prova de verificação. Não viria ao caso o caráter verossímil daquilo que a testemunha diz, pois o que está em jogo é a comprovação externa do que foi contado. O romance, porém, dispensa uma comprovação externa dos eventos narrados, como, por exemplo, documentos que atestem os fatos. O romance necessita somente que haja uma coerência interna na experiência relatada, e que esta seja fortemente plausível de acordo com a psicologia do personagem que a narra. Logo, podemos dizer que na obra *Extinção* é a fala monológica do narrador que confere unicidade ao seu relato, e, por mais que suscite desconfiças no leitor, Murau mantém arditosamente a plausibilidade do seu fazer escriturário.

Ainda sobre o modo de constituição do narrador Murau, achamos pertinente aproximá-lo da noção de *unreliable narrator* cunhada pelo crítico norte-americano Wayne C. Booth em seu livro *A retórica da ficção* (1961) – obra responsável por causar um grande impacto nas ideias correntes acerca da teoria da narrativa. A fim de melhor esclarecer esse conceito de Booth, o crítico Alfredo Leme C. de Carvalho (2012), em artigo publicado em 1973, sugeriu a expressão narrador infiel como a melhor tradução para *unreliable narrator*, pois, de acordo com Carvalho, essa denominação parece bastante sugestiva e encontra-se perfeitamente

adequada à língua portuguesa¹². Na esteira do pensamento de Booth, Carvalho evidencia que o narrador infiel é aquele que “não corresponde às normas do autor implícito”, ou seja, “entende-se que ele está em desacordo com seu modo de pensar ou sentir, ou que está mentindo, ou ainda que se encontra perceptivelmente enganado a respeito de si próprio ou de algum acontecimento” (CARVALHO, 2005, p. 28). Entretanto, isto não quer dizer que o narrador infiel seja, necessariamente, um mentiroso, ainda que ele também possa manifestar-se desse modo; no mais, o narrador infiel “está equivocado, ou acredita possuir qualidades que o autor lhe nega” (BOOTH apud CARVALHO, 2012, P. 36). A designação *narrador infiel* permite ainda o uso do substantivo correspondente *infidelidade*, assim sendo, podemos falar em *infidelidade narrativa* (CARVALHO, 2005, p. 27). Como veremos em nossa análise, Murau não apresenta claramente a intenção de enganar o seu leitor, no entanto, a marca da infidelidade permeia quase todo o seu texto. Seja ao fazer prevalecer apenas a sua voz, seja ao simular o presente em sua escrita ou ao deixar rastros que denunciem a notação ulterior dos acontecimentos, tudo é perfeitamente encadeado e orquestrado pela mente criativa desse narrador-autor. No texto de Murau nada é casual, e a infidelidade do protagonista é uma característica que pode ser levantada somente ao final, quando surge a informação de que o narrador-autor já está morto, corroborando exatamente o projeto de extinção abordado ao longo do relato.

Conforme mencionamos, uma chave de leitura para o romance é que ele pode ser interpretado como a autobiografia do personagem Franz-Josef Murau. Para tanto, é necessário que se desconsidere uma espécie de moldura na qual o texto do narrador está encaixado e sobre a qual trataremos mais adiante. Pouillon, em seu livro *O tempo no romance*, ao tratar das formas de conhecimento do *eu*, diferencia duas formas de autobiografia presentes na literatura. Segundo esse autor, haveria “as recordações, nas quais o autor esforça-se por estar ‘com’ aquele que foi um dia, e as memórias, nas quais o autor procura rever-se a fim de se julgar, justificar-se e polemizar, o que supõe que ele separa-se de si mesmo e se vê ‘por

¹² O artigo de Carvalho ao qual nos referimos chama-se “O senso moral de Karsten, também chamado Paulo Silva: considerações a respeito de um conto de Lygia Fagundes Telles” e foi publicado na revista *Letras de Hoje*, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, nº 11, março de 1973. Gostaríamos de destacar o trecho em que o autor reflete sobre a tradução do termo *unreliable narrator*: “A diferença entre ‘unreliable’ e ‘infiel’ é que na palavra inglesa a infidelidade é potencial e aleatória, ao passo que na portuguesa ela aparenta ser atual e consumada. Para efeitos práticos, entretanto, essa diferença não tem grande importância, uma vez que pela leitura da obra só sabemos que o narrador pode mentir ou equivocar-se depois de haver dado mostras ou indicações disso. A palavra ‘infiel’, aliás, pode também ser entendida de modo abstrato, sem referência a um ato específico, o que a torna mais próxima do inglês ‘unreliable’. Mais ainda, a palavra ‘infiel’ não indica necessariamente a intenção de enganar. Dizemos, por exemplo, que uma tradução é infiel quando está em desacordo com o original, independentemente da boa ou má-fé do tradutor [...]” (CARVALHO, 2012, p. 36, nota de rodapé 45).

detrás' ” (1974, p. 45). Sendo assim, a autobiografia garantiria verossimilhança à obra, uma vez que o seu autor tem como intenção rememorar o passado na tentativa de reestruturar as suas experiências. Contudo é válido também ressaltar o aspecto infiel presente nas narrativas autobiográficas, uma vez que o indivíduo não consegue recuperar fielmente os acontecimentos que narra, sobretudo, devido ao fato de a memória possuir algumas falhas. Um dos pressupostos para que haja uma narrativa autobiográfica é o narrador ser o protagonista da história que conta. Com isso, em *Extinção*, Murau é o narrador e protagonista do relato e desempenha também o papel de autor da narrativa, no caso autor ficcional, uma vez que ele é produto da ficção, não sendo admissível, portanto, qualquer relação direta com Thomas Bernhard, o autor empírico. Entretanto, haveria de se fazer alguns apontamentos sobre o modo como esse narrador nos é mostrado.

O primeiro deles diz respeito ao fato de que só ao final do romance tomamos conhecimento de que Murau encontra-se em Roma, lugar onde, na verdade, escrevera “essa *Extinção*” (EXT¹³, p. 476). Nesse momento, o leitor imediatamente passa a considerar o livro que acabara de ler como já sendo a autobiografia de Murau, uma vez que, no interior do romance, o personagem menciona que esse seria o título que daria ao texto que um dia viria a escrever. Outro apontamento que gostaríamos de fazer refere-se ao fato de que o narrador não informa ao leitor que esse texto já seria sua autobiografia concluída, ou seja, o texto não forneceria os indícios necessários para que se possa enquadrá-lo dentro do gênero autobiográfico, mesmo se tratando aqui, convém ressaltar, de uma autobiografia ficcional.

Poderíamos, no entanto, tecer alguns comentários iniciais que apontariam para alguns obstáculos que impediriam a classificação da narrativa de Murau como sendo uma autobiografia. O romance de certa forma simula um texto escrito se considerarmos que há nele um narrador em primeira pessoa cuja intenção é reestruturar as suas experiências conferindo-lhes o sentido que elas adquiriram ao longo de sua vida. Temos assim, portanto, a premissa básica que garantiria credibilidade ao texto autobiográfico, ou seja, o indivíduo retoma suas vivências passadas para então narrá-las com um olhar retrospectivo. Isso ocorre, sobretudo, na primeira parte do romance, na qual o narrador faz inúmeras incursões em fatos vividos por ele no passado; no entanto, seu texto acaba ganhando outros contornos, uma vez que temos a impressão de estarmos aqui diante de uma espécie de fluxo de consciência do personagem, embora a sensação de presentificação seja muito forte. Ao retornar a Wolfsegg,

¹³ Para melhor clareza do texto e fluidez da leitura, todas as vezes que citarmos o texto objeto de nossa pesquisa, convencionamos adotar a nomenclatura EXT, seguida do número da página de referência. As citações das demais obras utilizadas seguirão o padrão autor-data.

fato que serve de motivo para dar início ao segundo capítulo, o que notamos é que autor (Murau), narrador e personagem atuam conjuntamente dentro da ação narrada. Isso causa uma certa desestabilização quanto ao caráter primordial da autobiografia, pois, uma vez que essas três instâncias encontram-se sobrepostas, não há o distanciamento temporal exigido pelo gênero para que o indivíduo possa rememorar e, sobretudo, discorrer acerca de suas experiências. Há, nesse momento do romance, uma voz que destoa daquela que narrava em Roma, pois em *Wolfsegg* temos a impressão de acompanhar claramente os acontecimentos à medida que os mesmos vão ocorrendo, devido à intensa sensação de presentificação que o texto sugere.

Analisando os modos de compreensão do personagem, Pouillon (1974, p. 52-54) julga não ser tão importante assim o fato de a obra ser construída em primeira ou terceira pessoa. Para o crítico, o fundamental é analisar o grau de proximidade dos eventos narrados referente a um determinado *eu*. Ainda segundo o autor, os pontos de vista, ou “visões”, como ele mesmo denomina, podem ser de três tipos: “visão com”, “visão por detrás” e “visão de fora”. Seguindo a classificação de Pouillon, podemos dizer que o ponto de vista presente no romance *Extinção*, exceto em sua “moldura”, é aquele que o autor denomina de “visão com”, ou seja, em que “se escolhe 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” (POUILLON, 1974, p. 54). Dessa forma, a narrativa restringe-se apenas ao campo de visão de um único personagem e, uma vez que Murau é o enunciador, ou seja, o eu da enunciação, a narrativa fica marcada por uma visão central, não periférica, pois esse personagem centraliza os acontecimentos unificando o ponto de vista. A visão fixa apresentaria também certa desvantagem, pois, no caso do romance *Extinção*, o leitor fica preso à visão de Murau e, não podendo desfrutar de outra visão, ele vê-se obrigado a permanecer com o personagem, vendo tudo através desse ponto de vista exclusivo; outras vezes, o leitor poderia afastar-se do narrador a fim de analisá-lo, buscando assim tentar entender por que Murau reage da forma que nos narra. Nesse aspecto, o leitor é peça fundamental na estrutura da obra e não um mero espectador passivo da leitura, pois toda estratégia narrativa pressupõe atingir um destinatário. Dessa forma, o leitor desempenharia o papel do narratário, instância que, ao lado do narrador, também se caracteriza como um “ser de papel” (BARTHES, 1972, p. 48). O narratário ocupa um lugar especial dentro da estrutura narrativa não podendo, portanto, ser desconsiderado, uma vez que ele atua como uma “entidade fictícia, [...] com existência puramente textual” que depende diretamente do “narrador que se lhe dirige de forma expressa ou tácita” (REIS; LOPES, 1988, p. 63).

Retomando o que dissemos acima, é só ao final da narrativa que o leitor perceberá que se tratava, desde o começo, de um relato escrito e ulterior. Isso, no entanto, merece uma ressalva, pois, nas primeiras linhas do romance, uma outra voz também anônima já havia revelado o aspecto escrito do texto ao pronunciar “escreve Franz-Josef Murau” (EXT, p. 7). Essa voz dilui-se no discurso labiríntico do narrador e o leitor acaba esquecendo de que ela seria a responsável por indicar a natureza escrita do texto que se tem em mãos. Essas duas vozes seriam também as responsáveis por unificar as instâncias enunciativas de autor (ficcional), narrador e personagem, pressupostos que, *a priori*, assegurariam que o texto lido é de autoria de um indivíduo ficcional que atenderia pelo nome de Franz-Josef Murau, corroborando a noção de Foucault (1971, p. 28) que entende autor não “como o indivíduo que fala, que pronunciou ou escreveu, mas o autor como princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como *foyer* de sua coerência”. Apesar disso, o efeito que o texto de Murau nos causa é o inverso, pois temos a impressão de estarmos diante de uma narrativa que se revela a nós no momento em que a ação está ocorrendo, devido ao que já mencionamos, o texto reforçar uma acentuada ilusão de presentificação. O relato do personagem conta também com outros indicadores mínimos, talvez perceptíveis somente a um leitor mais sagaz, que revelariam o caráter escrito do texto. Esses pequenos lapsos no discurso do narrador apontariam para o fato de que o leitor encontra-se diante de um indivíduo que possui amplo conhecimento acerca da história que está narrando, conhecendo, inclusive, o seu desfecho; no entanto, o narrador mostra os acontecimentos sempre sobre a ótica do momento presente, como se estivesse lidando com uma história cujo desfecho lhe fosse inteiramente desconhecido.

Antecipações e lapsos de fala

A ação romanesca tem início quando Murau retorna ao seu apartamento, em Roma, e lê um telegrama que lhe fora enviado pelas irmãs, Caecilia e Amalia, dizendo que seus pais e o irmão mais velho, Johannes, faleceram. A partir desse acontecimento, começam a surgir no texto elementos que podem exemplificar que o narrador já possui conhecimento pleno do que está narrando, o que comprovaria o fato de o texto ter sido escrito posteriormente, ao contrário do que o narrador quer mostrar, isto é, que ele desconhece o futuro de sua história. Como primeiro indicador, poderíamos destacar a cena em que, sozinho em seu apartamento, Murau começa a se preparar para retornar a Wolfsegg, quando diz: “a morte deles, só pode ter sido um acidente de automóvel, disse comigo” (EXT, p. 12). Considerando que o telegrama apenas informa o falecimento dos familiares sem maiores detalhes, a conclusão de que a morte

ocorrera em decorrência de um acidente automobilístico evidencia o fato de Murau já saber a causa das mortes. Embora, nesse momento, o narrador antecipe essa informação, ele prefere calar-se a respeito do assunto para tratá-lo mais adiante, no segundo capítulo, quando chegará a Wolfsegg e aí então tomará conhecimento dos detalhes do acidente. Como Murau já sabe a sequência do que irá relatar, ele realiza um jogo de sutis antecipações quase imperceptíveis, disseminando pelo seu texto fatos os quais serão tratados posteriormente, quando assim julgar oportuno.

Enquanto pensa se deve ou não levar uma mala para Wolfsegg, Murau começa a divagar e aos poucos vai revelando pequenas impressões a respeito de sua família e de seu lugar de origem, concluindo que não seria necessário levar bagagem, pois tinha tudo o que precisava na casa dos pais. Sentado à escrivaninha, Murau abre a gaveta onde guarda as fotos de família, e começa a revelar os demais personagens de seu drama familiar. Nesse momento, o leitor já pode notar o distanciamento que há entre o protagonista e sua família, uma vez que essas fotos não se encontram dispostas em um lugar visível, mas sim guardadas, ou talvez, escondidas. Para Bachelard (1988, p. 159), a gaveta pode ser lida como uma metáfora do espaço da intimidade, pois, enquanto elemento trivial da vida cotidiana, é dentro dela que são guardadas as “imagens do segredo”. Ao mesmo tempo em que as gavetas são usadas para arquivar o histórico pessoal de um indivíduo (papéis de valor como documentos, contratos etc), elas também servem para esconder aquilo que ele deseja manter longe de sua vista: aquilo que não pode figurar como elemento de destaque no ambiente. Detendo-se ainda na investigação do significado dos móveis, o crítico aponta que escrivaninha e gaveta “são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta” e mais, “sem esses ‘objetos’ [...] nossa vida íntima não teria modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, para nós, por nós, uma intimidade” (BACHELARD, 1988, p. 160).

Ao pegar a primeira foto, Murau lê o que anotara no verso: “*Meus pais na estação Victoria em Londres*”, e na segunda, “*Meu irmão velejando em Sankt Wolfgang*” (EXT, p. 24). Artières (1998), ao discorrer sobre a importância dos álbuns de fotografia, afirma que os retratos são responsáveis por preservar a memória da família: nessas fotos, figuram “os nossos antepassados; aí também trata-se de comprovar que pertencemos a uma linhagem, que temos raízes” (p. 14). O esperado era que, nesse momento, Murau se lembrasse com ternura dos familiares agora mortos, entretanto, o que se vê é uma fala intencionalmente maldosa, na qual o narrador dispara todo o seu ódio contra os retratados: “Murau passa a ruminar sobre as fotos da família, iniciando um poderoso processo de fala e pensamento. Como sempre é um processo do acusador público Thomas Bernhard contra o resto do mundo, principalmente

contra a absoluta dependência austríaca” (WEINZIERL, 1990, p. 458, tradução nossa¹⁴).¹⁵ Ele destaca o caráter risível das vestimentas dos pais e reforça o pescoço alongado da mãe, o qual na foto aparece um pouco mais estendido, acentuando ainda mais “o ridículo de uma imagem por si só ridícula” (EXT, p. 19); reitera que sempre que observava essa foto era inevitável conter o riso, entretanto, olhando agora para ela, perdera a vontade de rir. Quanto ao irmão, Murau diz que ele possui um sorriso forçado, típico de uma pessoa amargurada por ser obrigado a conviver sozinho ao lado dos pais (EXT, p. 20). Essa cena já começa a delinear o perfil do narrador: uma pessoa que não guarda boas recordações de sua família e que vive, portanto, uma relação conflituosa com ela.

Tanto a foto dos pais quanto a do irmão foram tiradas por Murau sem que eles soubessem que estavam sendo retratados, o que mostra a intenção do narrador em captar o ponto de vista que ele quer enxergar nos familiares, preocupando-se somente em ressaltar seus defeitos. Ainda perplexo com a notícia das mortes, o narrador dá sequência aos seus comentários jocosos: “Os três, diante de mim na escrivaninha, com menos de dez centímetros de altura, em roupas da moda e numa postura corporal grotesca [...] pareciam agora ainda mais cômicos do que notara antes” (EXT, p. 21). Sobre esse comentário de Murau, podemos dizer que, “nessa miniaturização e caricaturização de seus pais, o narrador confessa sua verdade. E o semblante feliz que eles assumem na imagem é também um traço do sistema de hipocrisia no qual eles realmente estão” (THOMAS, 2006, p. 243, tradução nossa)¹⁶.

Para o narrador, o ato de fotografar é abjeto, e contaminou todos os continentes e camadas sociais, pois as pessoas estão sempre em busca de um tema para fotografar e acabam fotografando tudo, até mesmo as coisas mais absurdas. O fotografar ainda é visto por Murau como um ato odioso, o qual ele nunca sentira vontade de praticar, salvo essas fotografias, sobre as quais comenta, tiradas por ele com a máquina do irmão: “No fundo eu odeio fotografias e a mim mesmo nunca passou pela cabeça tirar fotografias, com exceção dessas de Londres, de Sankt Wolfgang, de Cannes, minha vida inteira não possui máquina fotográfica.” (EXT, p. 23). Analisando essa fala do narrador, constatamos que ele faz referência a uma terceira fotografia tirada em Cannes, ou seja, além das duas sobre as quais já comentara e que

¹⁴ Convencionamos deixar no corpo de nosso trabalho a tradução das citações de obras que utilizamos em língua estrangeira e, em notas de rodapé, o texto original.

¹⁵ “Über Familienphotos gerät Murau ins Sinnieren, ein gewaltiger Sprach- und Denkprozeß läuft an. Wie immer ist es ein Prozeß des öffentlichen Anklägers Thomas Bernhard gegen den Rest der Welt, insbesondere gegen deren absolut verkommene österreichische Dependence” (WEINZIERL, 1990, p. 458)

¹⁶ “Dans cette miniaturisation et caricaturisation de ses parents, le narrateur reconnaît leur vérité. Et l’air heureux qu’ils prennent pour la pose est aussi l’un des traits du système de mensonge dans lequel ils ont toujours vécu” (THOMAS, 2006, p. 243).

mencionamos acima, ele diz ter trazido consigo para Itália outra imagem da família. Embora, neste ponto, Murau comente haver essa terceira fotografia, ele irá abordá-la somente mais adiante, quando, ao remexer na gaveta, apanha essa foto que retrata suas irmãs e lê o comentário que fizera no verso: “*Minhas irmãs Amalia e Caecilia diante da vila do tio Georg*” (EXT, p. 25). Mais uma vez, podemos concluir que a antecipação dessa terceira fotografia, retratando as irmãs em Cannes, revelaria o caráter retrospectivo da narrativa, realizado, portanto, por um indivíduo que possui um vasto conhecimento acerca dos assuntos que irá abordar em seu texto. Caso o relato fosse feito concomitantemente ao desenrolar da ação, sensação essa que o texto procura passar, não haveria como o narrador saber que em seguida encontraria essa foto. Nas palavras da crítica Chantal Thomas, “o capítulo ‘O telegrama’ corresponde ao intervalo de algumas horas que separa Murau de seu regresso a Wolfsegg e do sepultamento de seus pais. Durante esse momento, ele vê fotografias deles que se sucedem sob seus olhos, *como lápides*” (THOMAS, 2006, p. 242-243, tradução nossa)¹⁷.

O texto apresenta outros pequenos deslizos do personagem responsáveis por indicar a antecipação de determinados fatos dentro da sequência narrativa, entretanto, convém dizer que essas passagens seriam notadas apenas por um leitor mais atento às minúcias do relato de Murau, um leitor que não se deixasse envolver em demasia pela ilusão de presentificação que o narrador insiste em transmitir. Outro momento que gostaríamos de destacar a esse respeito é a cena em que Murau comenta as roupas das pessoas que estão presentes no velório, quando diz: “Justo Spadolini não apareceu de preto, ele vestia um casaco cinza-esverdeado, chamado de meia-estação, que eu sabia ter sido comprado em Roma com minha mãe. [...] Mas de Spadolini volto a falar mais tarde” (EXT, p. 361). Nesse momento em que o narrador comenta a respeito do casaco de Spadolini, ele ainda não havia chegado a Wolfsegg, o que Murau arremata dizendo que mais adiante retornará a falar do arcebispo, quando, enfim, ele estiver presente na ação. O narrador segue tecendo longos comentários sobre esse personagem, destacando, inclusive, que sempre soube que ele e sua mãe eram amantes e que seu pai também sabia do envolvimento deles, mas preferia não intervir para não criar conflitos com a esposa. Segundo Genette (197-, p.72), ao ceder espaço para falar de um personagem que nem sequer fora introduzido na ação, Murau criaria no leitor uma expectativa a respeito da chegada desse personagem, antecipando um acontecimento que ainda será contado. Apesar de o

¹⁷ “Le chapitre <<Le télégramme>> correspond à l’écart de quelques heures qui separe Murau de son retour à Wolfsegg et de l’enterrement de ses parents. En attendant, il regarde leurs photographies qui se succèdent sous ses yeux, *comme des pierres tombales*” (THOMAS, 2006, p. 242-243).

protagonista continuar criando essa expectativa dizendo que “Spadolini chegará aqui”, “Spadolini ainda não chegou” (EXT, p. 373), o fato é que a chegada do arcebispo italiano ocorrerá apenas algumas páginas adiante (EXT, p. 402). Desse modo, pode-se concluir que, caso a narração transcorresse no momento em que a ação acontece, não teria como o narrador saber a roupa que Spadolini estaria vestindo, ou melhor, não teria como saber se, de fato, esse personagem compareceria ao enterro.

Outra passagem que mereceria destaque para tratar da antecipação dos fatos no texto é quando o narrador explica a situação em que os corpos se encontravam após o acidente sem, no entanto, ter sido previamente informado disso. Na *orangerie*, local onde os corpos eram velados, Murau espanta-se com o fato de o caixão do pai e do irmão estarem abertos, enquanto o da mãe apresentava-se lacrado, e afirma: “o corpo de minha mãe estava num estado que tornava impossível ser velado de caixão aberto. Mais tarde me disseram que minha mãe, como eu supunha, ficara de tal forma mutilada no acidente” (EXT, p. 291). Embora o narrador antecipe o motivo de o caixão da mãe estar lacrado, ele evidencia que ainda não havia sido informado dos detalhes do acidente, fato que ele só tomaria conhecimento algumas páginas adiante ao ler a notícia nos jornais que estavam na cozinha, os quais também não forneciam muitos detalhes, e apenas estampavam fotos abomináveis destacando o estado lastimável em que os corpos foram encontrados (EXT, p. 297). E, mesmo tendo lido a notícia em vários jornais, o protagonista, de fato, só será comunicado acerca das minúcias do acidente através das irmãs, as quais ele escuta calado sem manifestar intenção em querer dizer que já lera a respeito (EXT, p. 304-305). Aproximando-se mais uma vez dos corpos, Murau finge não saber o estado em que eles foram encontrados, e retoma o assunto ao perguntar ao jardineiro por que somente o caixão da mãe estava fechado, obtendo como resposta que o caixão já havia sido parafusado pela agência funerária (EXT, p. 332). Como se pode notar nesse ir e vir do narrador acerca dos detalhes das mortes, ele já possui um amplo conhecimento da matéria que está relatando, contudo ele prefere preservar alguns detalhes para tratá-los mais tarde, agindo, assim, dissimuladamente, a fim de intensificar em seu texto o momento presente da ação, tratando o assunto como algo novo e ainda desconhecido.

Merecem destaque também, nesse momento da análise, duas passagens nas quais o personagem insere em seu texto correções referentes ao que está relatando. Tal fato, muito bem abordado por Flory (2006, p. 348-349), mostra como o narrador não se preocupa em apagar as rasuras de seu escrito, mostrando, portanto, o livre fluir de seus pensamentos. Nosso primeiro exemplo encontra-se na primeira parte do romance, quando o narrador, ainda em Roma, analisa as fotos dos pais e do irmão:

[...] 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 era. [...] 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)

Como podemos ver, no trecho apresentado, Murau, ainda muito abalado pelo telegrama comunicando as mortes, atrapalha-se com o discurso marcando os verbos no presente e, logo em seguida, os corrige, alterando-os para o pretérito. Esse “erro” de escrita pode ser interpretado devido ao fato de a notícia das mortes ser ainda muito recente e o narrador de certa forma não ter se acostumado a ela; entretanto, tal explicação não seria facilmente aceita na segunda parte da obra, quando o narrador já se encontra em Wolfsegg, e, logo, está bem a par do ocorrido. Estando Murau no quarto de seu pai, ele abre o armário e conta os ternos ali pendurados, deduzindo que “como **meu pai é** muito mais baixo que eu, **era**, **corrigi-me**, não posso usar esses ternos” (EXT, p. 368, negrito nosso). Mais uma vez, o narrador aparece não só corrigindo o seu próprio texto, como também deixando nele o rastro de sua correção. Considerando o fato de Murau ter escrito seu relato em Roma, nada mais óbvio que optasse por uma única grafia: eles são ou eram; meu pai é ou era, atenuando, assim, o impacto dessas marcas textuais. No entanto, o efeito de sentido presente nesses lapsos do narrador corrobora Fiorin (2001, p. 196-197), uma vez que, com essa troca do pretérito pelo presente, “presentifica-se o acontecimento anterior para mostrar que ele tem ressonância no presente, que pesa mais que o passado da ação. [...] O presente é, então, visto como uma continuidade lógica ou psicológica do passado”. Ao corrigir seu próprio texto, atitude que pode soar como ironia para um leitor mais ingênuo, Murau acaba acentuando a grande característica de sua escrita, ou seja, o narrador percebe que as palavras não são capazes de extinguir as suas lembranças, fato que faz com que o narrador opte por deixar marcado, lado a lado, em seu texto, a essência de um presente convertido agora em passado.

Pacto narrativo

Considerando que o livro de Bernhard pode ser lido como a autobiografia ficcional do personagem Murau, é, portanto, fundamental que pensemos nas vantagens de se utilizar esse gênero, por vezes tão controverso, como chave de leitura para a obra em questão. Ao escrever uma autobiografia, o indivíduo tem em mente partilhar a sua história, torná-la literalmente pública, motivado por razões que somente ele, o biografado, às vezes compreende, mas de início a pessoa estaria imbuída pela vontade de desnudar a sua individualidade, desejando, portanto, ser vista. Essa intenção, primordial para um texto autobiográfico, é responsável por

fazer com que o leitor estabeleça de imediato o pacto narrativo, aceitando facilmente a história que lhe é contada. Por mais que o leitor possa considerar a história estranha, ele, no entanto, permanece intimamente ligado ao narrador, uma vez que este lhe garante a validade do que conta afirmando que o seu relato é fruto de uma experiência empírica. Visto dessa forma, o *eu* que assume a tarefa de escrever suas experiências garantiria assim a unidade da sua história. Por mais que o leitor chegue a duvidar da autenticidade de alguns fatos, ele não se sente apto para contestá-los, uma vez que, diante dele, encontra-se um narrador que se considera testemunha ocular da história e que, portanto, assume ter vivenciado ou presenciado aquilo que conta. O ponto de vista representado pelo narrador na “visão com” (POUILLON, 1974, p. 53-54) é responsável por suspender momentaneamente a incredulidade do leitor, sendo com isso um ótimo instrumento para a obtenção da verossimilhança ficcional, pois estabelece facilmente o pacto narrativo, contribuindo para a fruição da leitura.

Estabelecidas as premissas para a composição de uma autobiografia, cabe-nos agora fazer alguns apontamentos acerca do gênero presentes na obra *Extinção*. Vale ressaltar que nos referimos aqui a uma autobiografia de caráter ficcional, uma vez que ela é o resultado da produção de um personagem (Murau) do romance, logo seu autor também é um produto do jogo da ficção. Considerando as palavras de Genette (1991, p. 84), o gênero autobiográfico seria estabelecido ao se aplicar a equação proposta pelo teórico, na qual teríamos $A=N=P$, cujo resultado seria a unificação entre as instâncias de autor, narrador e personagem. No entanto, a equação genettiana serviria apenas de baliza para conduzir um percurso de leitura, ao passo que ela focalizaria um personagem trazendo à tona sua subjetividade, o que garantiria o *status* de verdade da história que é contada. No romance *Extinção*, vale lembrar que o nome do *eu* produtor da narrativa é dado somente pelas falas anônimas incluídas no início e fim do texto do protagonista. Na esteira do pensamento de Genette, podemos constatar haver nesse romance uma justaposição de instâncias, na qual Franz-Josef Murau é figura central, tomando para si a função de autor ficcional, narrador e personagem da história que apresenta. Em seu livro *O pacto autobiográfico* (1975)¹⁸, referência no assunto, Philippe Lejeune discorre sobre alguns indicadores que confeririam a um texto a categoria de autobiografia, afirmando que somente a identificação entre autor, narrador e personagem não bastaria para classificar um livro como autobiográfico. Segundo Lejeune (2008, p. 26), só é considerada uma autobiografia, quando se constata a presença do “pacto autobiográfico”, ou

¹⁸ O referido livro de Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, foi publicado primeiramente na revista *Poétique*, em 1975. A edição que utilizamos para o presente trabalho é uma coletânea de ensaios do autor organizada por Jovita Maria Gerheim Noronha e publicada em 2008, data que aparecerá em nossas referências.

seja, quando há “a afirmação, no texto, dessa identidade [autor, narrador e personagem], remetendo, em última instância, ao nome do autor, escrito na capa do livro”. Ao mesmo tempo em que o pacto unifica as vozes do autor, narrador e personagem, ele é responsável também por selar um acordo entre autor e leitor, focando, portanto, a recepção do texto; esse pacto precisa ser claro, uma vez que a “autobiografia não comporta graus: é tudo ou nada” (LEJEUNE, 2008, p. 25).

Pensando a respeito do que acima apresentamos e refletindo sobre o romance em questão, podemos dizer que o narrador-protagonista de *Extinção* parece não considerar que seu texto seja lido no futuro. Murau não mostra a pretensão de criar um leitor fictício com quem possa firmar um pacto autobiográfico, pelo contrário, o seu texto parece ser a forma encontrada para dialogar consigo mesmo. Em muitos momentos da narrativa, Murau faz menção a conversas que teve com o italiano Gambetti, seu aluno particular, no entanto, a voz desse personagem nunca é representada; sabemos de sua existência apenas pelos comentários do narrador. Podemos dizer que *Extinção* é uma obra que simula, dentro do seu jogo ficcional, o gênero autobiográfico. Isso é constatado, sobretudo, pelo fato de que o nome do autor na capa do livro (Thomas Bernhard) não se identifica com o nome (Franz-Josef Murau) escrito nas margens do texto. Essa oposição entre os nomes revelaria ao leitor que a obra nada mais é do que a autobiografia de um personagem cuja intenção é fazer valer-se desse gênero a fim de consolidar a sua perspectiva a respeito do que narra, ou melhor, poderíamos até dizer que se trata, na verdade, de uma pseudoautobiografia. Uma vez que o pacto autobiográfico não se encontra claramente firmado, o leitor é conduzido pelo texto a fazer o pacto romanesco, aceitando, portanto, o desejo do narrador de escrever no futuro uma autobiografia, e podendo também considerar a obra como a realização desse projeto. Por mais que o texto não se enquadre dentro do gênero autobiográfico, mesmo ficcional, o que mais chama a atenção na obra é o fato de que ela é estruturada por um *eu* que simula na narrativa a identidade entre o autor (ficcional), o narrador e o protagonista, contribuindo, assim, para que o relato seja lido como a autobiografia de um sujeito unificado.

A perspectiva adotada no romance *Extinção* centraliza o ponto de vista da história na voz do narrador-personagem Murau, isentando a intromissão de outros indivíduos no relato. A característica principal do modo de compreensão estabelecido pela “visão com” é o fato de que ao leitor não é dada a chance de ver o protagonista, uma vez que é “com” este que temos acesso à matéria relatada. Como todo o texto, exceto as referidas falas anônimas, é construído por esse único ponto de vista, pode ocorrer que o leitor passe a suspeitar da maneira como o narrador-personagem posiciona-se frente à história que narra. Nesse momento, haveria a

quebra do pacto narrativo, uma vez que o leitor, assumindo uma posição crítica, passaria a analisar o modo como o narrador conduz seu relato. Sobre o ponto de vista criado pela “visão com”, Pouillon destaca que:

não é a ele [narrador] que vemos e sim aos outros ‘com’ ele. [...] decorre da frase anterior que um sinal bastante nítido que nos levará a reconhecer um romance deste tipo há de ser, não tanto a maneira segundo a qual é visto o personagem central, já que o mesmo não é propriamente visto, mas sobretudo aquela segundo a qual são compreendidos os outros personagens. (POUILLON, 1974, p.55)

Como veremos a seguir, os demais personagens do romance são sempre compreendidos pelo campo de visão de Murau, o qual não os poupa dos mais sórdidos comentários. Por mais que o relato seja conduzido pela “visão com” do narrador-protagonista, aos poucos vão se delineando para o leitor as características acerca do indivíduo que está no centro da ação diegética. É por meio de vestígios disseminados ao longo do texto que o leitor começa a notar que o discurso do narrador não é inteiramente confiável. Tal fato levaria o leitor a duvidar do modo como o narrador descreve as pessoas e os acontecimentos que narra, imaginando que os mesmos não são ou não ocorreram da maneira que está sendo contado. Desse modo, o romance abriria precedentes para que o leitor recriasse os acontecimentos e lhes desse uma nova versão, sustentada, sobretudo, pelo que ele considera ser o mais plausível e próximo da verdade. A posição do narrador dentro do romance é decisiva, pois é por meio dela que se estruturam as demais categorias da narrativa como o espaço, os personagens secundários e o tempo, influenciando também na seleção e ordem dos fatos que são apresentados. A fim de discutir as consequências de um relato em primeira pessoa, utilizaremos como arcabouço teórico o conceito de narrador proposto por Pouillon com sua “visão com”, uma vez que ela acentua a visibilidade que o protagonista possui dentro do romance.

A busca por uma identidade própria

No romance *Extinção*, o leitor está diante de um narrador que, já no início do texto, procura realçar o seu distanciamento em relação às suas origens e à sua família. Conforme começa a rememorar o seu passado, à medida que se prepara para retornar a Wolfsegg, o leitor vai descobrindo as características desse povoado, um reduto católico e nacional-socialista no interior da Áustria, onde a família do narrador ocupa há gerações um lugar de destaque, vivendo, sobretudo, da agricultura e da mineração. Os Murau foram grandes apoiadores do regime nazista, o qual fora introduzido em Wolfsegg pelos caçadores, grupo

que gozava de certo prestígio social quando Hitler ascendeu ao poder. A mãe, simpatizante dos caçadores, influenciou o marido a aderir ao nacional-socialismo, tarefa não muito difícil, uma vez que, como sempre fazia, ele logo conseguiu também tirar vantagens do regime nazista. Terminada a guerra, a família Murau saiu ilesa da situação passando rapidamente para o lado dos norte-americanos, os vencedores da guerra, pois “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). Segundo Murau, o nacional-socialismo veio apenas ao encontro do pensamento que há muito tempo sua família já possuía. Fato é que, após a era nacional-socialista, seus pais continuaram servindo-se dessas ideias atreladas também ao catolicismo, pois, para o narrador, essas duas ideologias estavam no cerne de sua família. Em seu relato, o narrador aponta 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). Como um bom administrador, o sonho do pai era ter um herdeiro a quem fosse desde cedo incutida a missão de um dia tomar conta de seu patrimônio. Embora a esposa manifestasse a intenção de não ter filhos, ela deu à luz Johannes, que logo foi denominado o “nosso herdeiro”. Afirmando que só teria um filho para satisfazer a vontade do marido, um ano depois ela novamente engravida, e ao procurar um médico a fim de abortar, este lhe diz que tal procedimento poderia pôr em risco a sua vida; assim sendo, veio ao mundo mais um filho, Murau, que passaria a ocupar a posição de herdeiro substituto.

Os dois irmãos teriam então os seus destinos traçados pelos pais: ambos administrariam o patrimônio da família. Essa missão fora desde sempre encampada sem grandes conflitos por Johannes, ao passo que Murau nunca manifestou interesse de seguir por esse caminho, pois ele não se preocupava acerca das questões latifundiárias. O personagem reforça que desde criança interessava-se por assuntos completamente diferentes daqueles que os pais tentavam lhe transmitir. Na propriedade havia cinco bibliotecas que os pais do narrador “mantinham [...] sempre reluzentes, para poder mostrá-las a suas visitas” (EXT, p. 18), embora lá nunca entrassem para ler os milhares de livros de que dispunham: “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 de cores magníficas que ornaram esses livros. Minhas irmãs nunca punham os pés nas bibliotecas” (EXT, p. 19). O único a frequentar constantemente esse espaço era Murau, que passava suas tardes em meio aos livros, alheio a tudo que se relacionasse aos afazeres da propriedade.

Murau desde criança foi muito influenciado pelo tio Georg, irmão mais velho de seu pai e que possui uma posição de destaque no relato do narrador. Estava claro para o infante Murau que ele poderia optar por dois mundos: “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 os pais de Murau conduziam suas vidas seguindo o modelo de educação que lhes fora ensinado e contra o qual nunca se rebelaram, o tio Georg possuía um espírito livre, criava as suas próprias regras as quais acabava sempre infringindo e criando novas. O tio sempre esteve empenhado em ampliar os seus conhecimentos a fim de desenvolver o seu caráter. Essas características chamavam a atenção de Murau, que comparava constantemente o tio aos demais membros da família: enquanto aquele se preocupava com o desenvolvimento de suas potencialidades, estes, segundo o narrador, desistiram muito cedo de aprimorar a sua existência, atitude execrada por Murau, que considera

uma coisa óbvia ampliar os conhecimentos e formar e reforçar o caráter enquanto se está vivo. Pois quem pára de ampliar seus conhecimentos e reforçar seu caráter, e portanto de trabalhar sobre si mesmo para tirar de si o máximo possível, parou de viver, e todos eles já haviam parado de viver com cerca de vinte anos, dali em diante não fizeram mais que vegetar, devo dizer, naturalmente até se fartarem. (EXT, p.58)

Essas comparações entre o tio e a família mostram a dualidade de pensamentos que cercavam o narrador durante o período em que viveu em Wolfsegg, compreendendo exatamente as fases da infância e juventude. Podemos dizer que um dos pontos centrais do relato é a necessidade que o narrador sente de evidenciar que, desde cedo, rejeitara a identidade que os pais queriam lhe impor ao considerar que ele deveria seguir os mesmos passos de seus antecessores e, por conseguinte, os de seu irmão Johannes. Ao negar seguir o caminho que seus pais lhe traçaram, Murau acabava criando uma série de conflitos dentro de casa, sobretudo com a sua mãe. O narrador, agora já mais velho, faz questão de destacar que ele fora uma criança que sempre questionou a ordem do lar; ao confrontar a autoridade dos pais, Murau acentua que, já na infância, ele se mostrava disposto a seguir um trajeto próprio, não atrelado, portanto, à lógica de pensamento que acometia os seus e o modo de pensar de Wolfsegg. Considerando essa vontade de ser um indivíduo completamente oposto àquilo que o seu meio lhe determinava, desejo esse que o narrador diz ter surgido ainda na infância, Zygmunt Bauman, ao tratar do tema da identidade, afirma que:

As “identidades” flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras infladas e lançadas pelas pessoas em nossa volta, e é preciso estar em alerta constante para defender as primeiras em relação às últimas. Há uma ampla probabilidade de desentendimento, e o resultado da negociação permanece eternamente pendente. (BAUMAN, 2005, p.19)

O narrador procura sempre passar ao leitor a imagem de que fora desde criança um espírito contestador, bastante influenciado pelo tio Georg que, assim como Murau, fora também uma figura nem sempre muito querida na família. No romance, é na personagem do tio que Murau espelha-se para ser diferente dos pais. O tio Georg aparece como um mentor para o sobrinho, transmitindo-lhe o amor pelo conhecimento como uma maneira de desenvolver o caráter e, assim, destacar-se do seu meio. Georg desperta no narrador a busca pelo aprimoramento individual adquirido por meio da intelectualidade, fato que servirá de norte para Murau inventar a sua própria identidade, renegando assim as imposições de sua família.

O primeiro passo dado pelo narrador em busca de sua independência em relação à educação castradora que recebia dos pais foi o fato de ele frequentar assiduamente as bibliotecas que havia na propriedade. Como já mencionamos, no romance, a biblioteca aparece como um lugar de ostentação onde a família levava os visitantes somente com a intenção de se vangloriar do acervo que possuía. As bibliotecas despertavam a curiosidade de Murau, pois nos livros havia um mundo completamente diferente daquele que o cercava esperando que alguém os lesse. A mãe do narrador sempre fora contra o fato de o filho preferir passar o seu tempo na biblioteca, enquanto o primogênito Johannes frequentava o pavilhão dos caçadores que ela considerava muito mais divertido, embora Murau diga que, nesse lugar, a única coisa que as pessoas faziam eram contar piadas sem graça e vulgares. Um dia, ao retornar da biblioteca, a mãe o indaga por que ele ia tanto lá, e por mais que o filho lhe dissesse ir até lá somente com a intenção de ler, ela nunca acreditava:

Você vai à biblioteca para poder cultivar teus *pensamentos aberrantes*, dizia sempre minha mãe, e não levava em consideração que eu dissesse continuamente, não, fui à biblioteca para ler, por mais nenhum motivo, e lá não fiz nada além disso. (EXT, p.190-191)

Assim se travavam as discussões entre Murau e sua mãe: ela sempre dizendo que ele ia à biblioteca para cultivar *pensamentos aberrantes*. Ao perguntar o que ela pretendia dizer com isso, ela sempre o chamava de criador de caso e insolente, e se omitia de esclarecer o que ele lhe perguntara. O narrador ainda destaca que sua mãe o definia como “um mentiroso nato”, no entanto, em seu relato, ele não faz questão de explicitar de onde teria surgido esse

apelido, dizendo apenas que a mãe o chamava assim pelo fato de ele ter estado a tarde toda lendo na biblioteca. A personagem da mãe aparece como a grande antagonista do narrador, é ela quem se destaca na narrativa sendo sempre o alvo predileto dos seus ataques. Murau assume, no seu relato, a postura do filho perseguido e preterido pelos pais, mas faz questão de destacar, no seu discurso, que a mãe era a culpada por todo o mal que assolava Wolfsegg. Sobre os ataques feitos contra a mãe, o narrador considera que, de fato, ele cometia alguns exageros, evidenciando, assim, o caráter contraditório do discurso desse protagonista, que parece querer responsabilizar alguém pelos infortúnios do seu passado:

Mas não teria sentido algum lhe 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)

A decisão de sair de Wolfsegg é, antes de tudo, uma forma que Murau encontrou para fugir da atmosfera repressora que, segundo ele, era imposta na casa pela figura da mãe. Tal decisão fora, como ressalta o narrador, influenciada pelo tio Georg, que aos trinta e cinco anos, após receber sua parte na herança, mudara-se para a Riviera Francesa, onde dedicava o seu tempo à literatura, ao mar e a suas rosas. Como já destacamos, o tio é a grande inspiração do protagonista, o qual sempre considerou Georg como um modelo a ser seguido, sobretudo por ter partido de Wolfsegg em busca de novos horizontes. Tio Georg, inclusive, é sempre lembrado no texto como o responsável por grande parte do “patrimônio intelectual” que o narrador adquiriu. Como o narrador faz questão de frisar, o tio despertara-lhe 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). Murau é, portanto, despertado pelo tio a deixar Wolfsegg para tornar-se independente do domínio dos pais. Ouvindo os conselhos de Georg, em primeiro lugar, Murau deveria libertar-se interna e externamente da influência da família para poder enfim se tornar autônomo. Como pontua o narrador, o tio lhe apresentara a ideia de sair de Wolfsegg, pois notara que ele poderia desenvolver-se melhor em um outro lugar, longe do pensamento católico e nacional-socialista que predominava no povoado:

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, [...] tem de fazer exatamente o contrário do que te aconselham [...], 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. (EXT, p.103)

Seguindo as orientações e os passos do tio, Murau deixou Wolfsegg para primeiramente ir morar em Viena e depois em Paris. Por fim, decidira estudar em Londres, o que levou seus pais a acreditarem que, terminados os estudos, o filho retornaria para casa a fim de administrar a propriedade ao lado de seu irmão, fato que, segundo o protagonista, ele jamais possuía intenção de fazer. O narrador decidiu, então, que a Itália seria o país onde gostaria de viver, mais especificamente em Roma, descrita como barulhenta e malcheirosa. Murau enxergou em Roma a cidade ideal onde sentiu a renovação de sua existência e guinada espiritual (EXT, p. 150), onde pôde enfim dar continuidade ao seu processo de formação intelectual. No país latino, o protagonista foi morar na Piazza Minerva, em um apartamento alugado onde vivia cercado pela literatura que agora podia ler sem os olhares recriminadores de sua família, que mesmo assim continuava enviando-lhe dinheiro para que pudesse sustentar o seu estilo de vida. Murau dedica a maior parte de seu tempo às aulas particulares de literatura que oferece ao jovem italiano Gambetti, aulas que são sempre feitas ao ar livre pelas ruas de Roma, nas quais apenas o professor fala.

Gambetti, o aluno ideal

Ao longo do romance, quando Murau não está acometido pelos seus inúmeros pensamentos desencadeados por suas lembranças, é com o personagem Gambetti que ele afirma ter-se encontrado e conversado por horas a fio. Apesar de estar ausente, Gambetti é o personagem mais citado na obra, que, em grande parte, é construída “como uma rememoração de conversas havidas com ele, diferentemente das outras conversas, não havidas, com os familiares” (FLORY, 2006, p. 222). Pensando dessa maneira, e acompanhando o percurso de Flory, podemos dizer que o título dos dois capítulos – “O telegrama” e “O testamento” – também são diálogos que não ocorreram, isto é, foram escritos em vez de falados, seguindo, assim, a estrutura do romance *Extinção*.

Antes de informar o acidente dos familiares, já na primeira linha do romance, o narrador menciona o nome do italiano: “Depois da conversa com meu aluno Gambetti [...]” (EXT, p. 7). É somente após a indicação desse encontro, e no final desse longo período de abertura, que Murau vai então introduzir a problemática do seu texto, ao dizer que “por volta das duas da tarde recebi o telegrama que me participava a morte de meus pais e de meu irmão Johannes” (EXT, p. 7). Não podemos conceber a menção ao nome de Gambetti no início da narrativa como algo meramente secundário. Pelo contrário, esse fato já serve para evidenciar

o destaque que esse personagem terá no romance, sinalizando, inclusive, a estrutura da composição que o narrador passará a desenvolver. As referências às conversas com Gambetti são o mote da narrativa de Murau, pois elas figuram como a atualização da memória do protagonista. É a partir desses diálogos que emergem quase todos os assuntos que são tratados. Ruth Bohunovsky destaca que,

nos textos de Bernhard, há muito espaço reservado para a reflexão, geralmente efetuada num monólogo por um narrador masculino cuja função é citar o personagem principal. Quando há outro personagem, este quase não interage; não vai muito além de, uma vez ou outra, dar alguma queixa. (BOHUNOVSKY, 2014, p. 26)

Ao longo do romance, esses encontros são sempre trazidos à tona pelo monólogo do narrador, deixando subentendido que Murau só consegue lidar com a família por meio da recriação que faz para este enigmático narratário (Cf. FLORY, 2006, p. 222). A técnica do narrador é altamente engenhosa, visto que, por meio de sua escrita indireta, Gambetti está ausente do romance, mas, ao mesmo tempo, ele aparece em quase todas as suas páginas como uma entidade vital para a atualização desta história, que ele tem acesso apenas por intermédio de seu mentor, uma vez que este nunca o levou para conhecer sua terra natal. Sobre esse fato, Murau apresenta a seguinte justificativa:

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. Já antes teria podido levar Gambetti comigo a Wolfsegg, pensei, mas sabiamente sempre me abstive, embora me dissesse com frequência que isso não seria benéfico só para mim, mas também para o próprio Gambetti. (EXT, p. 13)

Como fica evidente no respectivo excerto, o narrador possui uma clara intenção de poupar Gambetti de um contato real com Wolfsegg. Entretanto, essa atitude nada mais é do que um subterfúgio do narrador a fim de que ele possa dar sequência a sua descrição de Wolfsegg do modo que lhe convém. Não apresentar Wolfsegg a Gambetti é a maneira encontrada pelo narrador para evitar que o italiano possa enfim descobrir quem ele, realmente, é, além de ser, claro, uma técnica para compor a sua narrativa. O contato de Gambetti com Wolfsegg certamente escaparia ao controle de Murau, pois este possui plena consciência de que, naquele ambiente, ele tem o seu lugar cativo: Murau não teme somente o encontro com Wolfsegg e com seu passado, antes de tudo, seu maior temor é encontrar a si mesmo. Logo, a Wolfsegg apresentada a Gambetti é criação exclusiva da personalidade de Murau em consonância, claro, com as suas intenções. Pensando assim, podemos dizer que há, neste

trecho, uma equiparação entre Gambetti e o leitor, pois assim como aquele, este também dialoga com Murau e recebe o aviso de que a ficção de seu relato torna a realidade mais palatável. Caso Gambetti fosse a Wolfsegg, “veria então que tudo aquilo que lhe dissera nos últimos anos sobre Wolfsegg é inofensivo comparado com a verdade e a realidade que teria sob os olhos, pensei” (EXT, p. 13).

No universo de *Extinção*, Franz-Josef Murau constrói uma imagem de si próprio realçando sempre a sua superioridade intelectual. Devido a sua obsessão pela família e por Wolfsegg, o protagonista não se envolve socialmente e, “assim como Bernhard, não é casado e hostil à ideia de procriação” (LORENZ, 2014, p. 84). A única relação pessoal que ele cultiva no romance é com seu aluno Gambetti. Isso, entretanto, não é um mero acaso, pois ambos possuem inúmeras semelhanças que vão além da simples afinidade intelectual. Assim como seu professor, o jovem italiano também provém de uma sociedade historicamente fascista e de uma família abastada, tanto que Murau faz questão de cobrar bem alto por suas atividades. Existe uma enorme preocupação por parte de Murau em selecionar adequadamente o conteúdo, ou seja, os livros que ele deve abordar em suas aulas, assim como a postura que ele deve ter enquanto mentor responsável pelo aprimoramento de seu pupilo. A todo instante, até mesmo quando Murau já se encontra em Wolfsegg, seus pensamentos sempre o levam à figura de Gambetti, seja ao relembrar conversas passadas ou apontar assuntos que deverão ser abordados com o italiano, o que permite constatar que

a intensidade da linguagem de Murau sugere um laço homossexual, além da relação professor-aluno. A exclusividade dessa relação entre eles permite as declarações irrefutáveis nas quais Murau desacredita não apenas a sociedade moderna e a tecnologia, mas também as instituições da sociedade heterossexual. (LORENZ, 2014, p. 84)

Na visão da crítica Dagmar Lorenz, o apego do narrador a esse personagem suscita a ideia de que haveria entre eles um relacionamento que ultrapassa as barreiras do contrato fixado nos papéis de aluno e professor. É válido ressaltar que não há na obra uma menção clara a esse respeito: tal interpretação fica sutilmente sugerida apenas nas entrelinhas da fala do narrador. Ainda sobre o referido trecho de Lorenz, o narrador exclui o diálogo de seu texto e até mesmo as conversas com Gambetti estão mais para monólogo do que conversação. É desse modo que as afirmações de Murau ganham a forma de pronunciamentos irrefutáveis e acabam revelando a sua descrença tanto na sociedade moderna quanto no padrão heteronormativo de suas instituições. Sobre o primeiro, queremos destacar a seguinte passagem: “o pequeno-burguês e o proletário são produtos dignos de lástima, mas

insuportáveis, da era da máquina, e assustamos quando os temos diante de nós, porque é impossível não pensar o que as máquinas e os escritórios fizeram com eles.” (EXT, p. 280). Sobre a sua crítica às instituições, a que ele mais ataca é a família, simbolizada, evidentemente, pela figura da progenitora: “As mães lançam seus filhos no mundo e sobre o mundo fazem recair a responsabilidade por isso e por tudo o que sucede a esses filhos.” (EXT, p. 219).

Como dissemos, os encontros com o italiano nunca são narrados no momento em que eles ocorrem, ou seja, Gambetti está sempre ausente da ação; no entanto, ele é frequentemente chamado no discurso do narrador. Na construção da obra, os diálogos entre Murau e Gambetti criam um nível temporal indefinido, que ultrapassa, portanto, os dois dias da ação narrada no romance: as indicações referentes a esses encontros são feitas somente pelas inserções de comentários do narrador. A voz do aluno nunca é acessível ao leitor, que apenas sabe de sua existência por meio de citações iterativas que Murau destaca constantemente em seu texto, com frases como “disse a Gambetti”, “disse a ele” ou pelo uso recorrente do vocativo “Gambetti”. A respeito dessas marcas presentes no texto do narrador, Long (2001) destaca 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 nossa¹⁹)

No romance, Gambetti desempenha o papel de um obscuro narratário totalmente adequado às características de personalidade de Murau – um indivíduo que se mostra muito mais preocupado em falar do que escutar, e que não se deixa interromper durante as suas explicações. Logo no início da narrativa, Murau já estabelece o tipo de relação que ele possui com Gambetti: “nossa relação 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). A única coisa que deixa claro para o protagonista que ele é oficialmente o professor é o fato de o pai do jovem pagá-lo por sua atividade docente; fora isso, eles vivem uma relação amistosa e

¹⁹ “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)

destituída de barreiras hierárquicas. Na definição do próprio narrador, “Gambetti é um bom ouvinte e tem um ouvido muito apurado, treinado por mim” (EXT, p. 9): desse modo, podemos entender mais claramente porque Murau qualifica a relação deles como ideal. Ao definir Gambetti dessa forma, o narrador estaria delineando o perfil de seu narratário ideal e, ao mesmo tempo, indicando a maneira que escolheu para estruturar a sua história. Gambetti atua no romance como um mero ouvinte sempre atento aos comentários de seu mestre sem nunca mostrar intenção de interrompê-lo. A respeito do comportamento de Gambetti, podemos dizer que ele possa ter optado por discordar internamente de seu professor, sem precisar indispor-se com ele, ou, no mais, o modo de reagir desse narratário seria exatamente aquilo que o narrador deseja para fazer prevalecer no seu texto apenas a sua voz (LONG, 2001, p. 175).

É notável, na relação entre Gambetti e Murau, que este procura atuar como um mentor para o jovem, repetindo assim a mesma relação que um dia o narrador vivenciou com o tio Georg:

[...] finjo instruí-lo 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)

No entanto, o narrador destaca que essa atitude de apartar Gambetti da família não se deu de forma consciente, ela teria surgido do fascínio que o jovem sente ao ouvi-lo discorrer a respeito de suas teorias de como construir um mundo melhor e mais suportável. Na visão de Murau, primeiramente o mundo deveria ser destruído, radicalmente aniquilado a nada, para depois então ser reconstruído e criado um novo mundo. Segundo o narrador, sua teoria acerca da recriação do mundo desperta mais a atenção de Gambetti do que os livros que ele lhe oferece para ler: “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). As ideias que Murau apresenta a Gambetti não são bem vistas pelos pais do jovem, os quais, embora conservem uma relação amistosa com o narrador, veem nele o “deseducador de seu único filho”, que, agora já adulto, mostra-se inclinado a se tornar um filósofo e revolucionário, indo, portanto, de encontro com a intenção dos pais de criar um filho atrelado a eles por toda vida.

Como já dissemos, as considerações a respeito de Gambetti são exclusivamente transmitidas pela individualidade de Murau, que domina o campo de visão no romance, e,

portanto, as reações que Gambetti esboça são vistas e analisadas segundo a interpretação do narrador, o qual, de certa maneira, vê-se projetado em seu aluno. Apesar do teor memorialista que impera no discurso de Murau, ele – agora mais experiente do que no momento da ação – parece não estar preocupado em analisar-se como um indivíduo menos experiente que foi um dia, pelo contrário, ele procura realçar em seu texto, e também para Gambetti, apenas o seu processo de formação intelectual iniciado em Wolfsegg e posteriormente desenvolvido em Roma. Sobre a relação entre esses dois personagens, podemos dizer que o narrador “não quer enxergar a si ontem, mas quer observar o seu ontem no hoje de um jovem. Ele delega a um outro, jovem hoje como ele foi jovem ontem, a responsabilidade da ação que ele observa” (SANTIAGO, 2002, p. 56). Para o narrador, a humanidade deve sempre se orientar na busca do novo, mas, para tanto, deve acabar com o velho. Fica nas entrelinhas que Murau encontrou em Gambetti o seu sucessor, alguém que levará adiante suas ideias de aniquilação do mundo. Embora o romance acabe revelando a inércia na qual Murau sempre esteve mergulhado, ele transmite sua filosofia de vida para Gambetti, revivendo, assim, sua relação com Georg, mostrando que teria ido mais longe se não fosse o passado continuar lhe atormentando: “Gambetti repete sempre que eu o ensino *coerentemente* e que no fundo ele próprio considera a literatura alemã [...] como simples pretexto para todo o resto que lhe ensino, com o que ele nada mais quer dizer senão minhas ideias, que nesse meio tempo fez suas” (EXT, p. 156). Segue a ideia de aniquilamento pensada por Murau: “Pouco a pouco temos de repudiar tudo [...] dissolver o velho para no fim poder extingui-lo inteiramente em benefício do novo” (EXT, p. 156).

A única marca que Gambetti consegue imprimir no texto é o riso que ele não consegue esconder em virtude de alguns comentários feitos pelo narrador, o qual faz questão de anotar a reação espontânea de seu aluno – “Gambetti riu e me chamou de *sonhador matutino*” (EXT, p. 96). Na cena em que Murau descreve para Gambetti que sua mãe tratava a família como se fossem bonecos, e que, inclusive, Wolfsegg era para ela o seu mundo de bonecas, o qual ela manipulava de modo cruel e desumano, o narrador, logo em seguida, descreve a reação de seu aluno diante desse comentário: “Gambetti soltara uma gargalhada e chamara-me de imenso exagerado, definira-me como um pessimista [...] como grotesco negativista” (EXT, p. 92). As reações esboçadas por Gambetti em face das críticas que o narrador lhe apresenta a respeito de seus familiares estão presentes ao longo do texto e contribuem de certa forma para delinear o perfil de Murau: alguém que, para destacar o seu ponto de vista, busca, no exagero da descrição, uma forma de convencer o seu interlocutor. Embora o narrador faça questão de dizer que sua relação com Gambetti é de confiança absoluta, em alguns momentos, ele se

mostra bastante preocupado em não deixar que seu aluno o surpreenda em uma mentira, atitude que Murau considera hipócrita, sobretudo, porque ele “é seu professor e de um professor se devem esperar verdade e sinceridade como coisas óbvias” (EXT, p. 101). Podemos considerar que, ao incluir a risada de Gambetti em seu texto, o narrador, de certa forma, está compactuando com a postura de seu aluno, e fornecendo um indício de como a sua história deve ser recebida (LONG, 2001, p.175), ou seja, o riso do italiano aponta para o fato de que a narrativa de Murau, além de não ser confiável, não precisa também ser levada completamente a sério. Ao marcar na sua escrita essas reações de Gambetti, o narrador mais uma vez estaria pontuando a sua visão extremamente subjetiva acerca dos acontecimentos, sendo, portanto, compreendida apenas por ele mesmo, enquanto que aos outros caberiam apenas o riso diante daquilo que ele narra. Apesar de o narrador considerar-se o mentor de Gambetti, a relação de ambos não visa à integração, pelo contrário, ela cala a voz do aluno e ressalta somente a do professor. Desse modo, segundo Long (2001), o romance poderia ser lido como uma paródia do romance de formação (*Bildungsroman*), em que “embora o narrador tente incansavelmente convencer Gambetti, ele não deixa de propagar, monótona e maniacamente, o seu próprio desabafo” (KORTE apud LONG, 2001, p. 175, tradução nossa²⁰).

O eu de Roma e eu de Wolfsegg

Retomando o fato de que a obra pode ser lida como a autobiografia do narrador-personagem Murau, como já mencionamos, toda a narrativa está condicionada ao ponto de vista desse narrador, sendo, portanto, vedado o acesso ao modo de pensar dos outros personagens. Convém ressaltar que, na composição da obra, o narrador omite o nome dos pais, cuja marcação é feita apenas pela designação de parentesco (mãe e pai): até mesmo o nome do narrador está oculto no texto, sendo, portanto, as duas citações anônimas responsáveis por informar que Murau é o autor do relato. O motivo pelo qual a obra pode ser lida como a autobiografia do personagem deve-se ao fato de Murau fazer referência a esse gênero ao longo de sua explanação. Segundo o narrador, seu tio Georg havia começado a escrever um texto ainda em Wolfsegg, o qual chamara de *antiautobiografia*, dando continuidade em Cannes, onde fora morar. Nesse manuscrito, o tio anotava tudo aquilo que achava que seria digno de dizer a respeito da família e de Wolfsegg (EXT, p. 139). Com a morte do tio, essas anotações nunca foram encontradas, fato que Murau considera que o

²⁰ “unermüdlich zwar redet der Erzähler auf Gambetti ein, aber er breitet monoton und monoman das eigene Leid aus.” (KORTE apud LONG, 2001, p. 175)

próprio Georg possa ter queimado os papéis, mas também não descarta a hipótese de que sua mãe, sendo a primeira a entrar no escritório do tio após sua morte, possa ter destruído o manuscrito, uma vez que, nesse texto, ela certamente era a pessoa mais criticada, já que o tio sempre dizia a Murau que “*sua mãe é a desgraça de Wolfsegg*” (EXT, p. 140). Sendo um grande admirador do tio, Murau encara como uma obrigação dar sequência ao projeto da antiautobiografia, tomando para si essa tarefa, que ele também afirma há anos pensar em desenvolver e que, no entanto, não sabe muito bem como iniciá-la. Nesse relato, o personagem deseja retratar os familiares “como eles são, por mais que no papel eles sejam apenas como *eu* os vi e como *eu* os vejo. Como até agora ninguém escreveu nada sobre eles, além de meu tio Georg, [...] eu tenho de fazê-lo, Gambetti” (EXT, p. 146).

Ao reiterar que necessita retomar o projeto do tio, o narrador também admite que, no seu texto, abordará os familiares do modo como ele sempre os enxergou, indicando, assim, o caráter predominantemente subjetivo de sua análise. O propósito do relato, cujo nome ele define como *Extinção*, é extinguir “efetivamente tudo, tudo o que escrever nesse relato será extinto, minha família [...] sua época [...] Wolfsegg” (EXT, p. 149). Considerando a finalidade da escrita de Murau e o fato de a narrativa ser estruturada segundo o ponto de vista desse narrador, a compreensão dos demais personagens fica limitada pela visão do protagonista, com quem, desde o início, o leitor já compactuou, e “a única coisa indispensável nesse tipo de romance é que o outro, visto desta maneira, conserve uma espécie de ‘existência em imagem’, isto é, de existência num sujeito que ele não é” (POUILLON, 1974, p. 56). Por mais que os comentários de Murau pareçam por vezes exagerados, só resta ao leitor seguir o mapeamento que o narrador faz dos outros personagens; mas o leitor também pode aderir às risadas de Gambetti, encontrando nesse interlocutor apoio para duvidar da veracidade do que está sendo narrado. Sobre a existência em imagem que o narrador homodiegético constrói dos personagens secundários, Pouillon afirma que:

ver alguém em imagem é ver esse alguém através do sentimento que um outro experimenta por ele, captá-lo como um correlativo desse sentimento, o qual passa então a constituir aquilo que vemos diretamente. Da mesma forma, quando um personagem é analisado, não se trata de uma análise impessoal: é uma análise efetuada pelo personagem central que, por sua vez nela se revela em idênticas proporções. [...] Podemos portanto declarar, para concluir: a visão dos outros em imagem não é uma consequência da visão “com” do personagem central; é esta própria visão “com”. (POUILLON, 1974, p. 58)

O traço mais marcante no texto de Murau é o fato de ele sempre descrever de maneira depreciativa os membros da família, logo, desconsiderando qualquer sinal de virtude que eles

pudessem apresentar. Fica de fora de seus ataques somente a figura do tio, com quem o protagonista sempre cultivou uma relação muito próxima, inspirando-se nele para ser o indivíduo que se tornou. Murau também faz questão de criar uma boa imagem de si mesmo, seja em seu texto ou para o seu aluno Gambetti, considerando-se um vitorioso pelo fato de ter nascido em um ambiente castrador e ter conseguido deixá-lo. E, por mais que o romance seja concebido através da “visão com”, no qual apenas os outros são descritos, aos poucos o leitor vai descobrindo no texto indícios que lhe permitem caracterizar os traços de personalidade desse personagem central, justapondo assim o modo como são vistos os familiares e o intuito de se autopromover perceptível no discurso de Murau.

Conforme mencionado anteriormente, o romance *Extinção* é estruturado por um narrador-personagem segundo o modelo da “visão com” apresentado por Pouillon, ou seja, na obra, Murau é o indivíduo que está no centro da ação diegética. Entretanto, podemos constatar que, sobretudo na segunda parte, o personagem adota a postura de um observador transmitindo a ação de modo onisciente, adotando, portanto, a “visão por detrás”, na qual a narrativa afasta-se do interior do personagem “não para vê-lo do exterior, para ver os seus gestos e ouvir simplesmente as suas palavras, mas para considerar de maneira objetiva e direta a sua vida psíquica” (POUILLON, 1974, p. 62). No primeiro capítulo, enquanto Murau ainda se encontra em Roma descrevendo longamente as fotos de seus familiares, ele está no centro da ação sendo, portanto, o narrador-protagonista. Pelo teor de seu texto, o leitor tem a sensação de que o retorno a Wolfsegg será marcado por embates entre o personagem e as irmãs, as quais certamente devem ter uma visão bem particular do irmão. No segundo capítulo, quando finalmente Murau chega a Wolfsegg, o texto evidencia uma mudança de postura do narrador, que se afasta sutilmente do centro da ação e assume o ponto de vista de um narrador observador, sempre à espreita descrevendo os demais personagens, sem, contudo, almejar um contato direto com a realidade que anteriormente descrevera na primeira parte. Vemos isso claramente quando Murau, ao chegar a Wolfsegg, pede ao chofer que o deixe na entrada do vilarejo, pois desejava caminhar até a casa, discretamente, sem ser visto, embora ressalte que algumas pessoas o tenham reconhecido no trajeto. Protelando a sua entrada na casa da família, o narrador segue sua caminhada pelo vilarejo, contemplando e descrevendo os moradores de Wolfsegg ocupados com seus afazeres:

Como sempre fui um contemplador perspicaz e um observador ainda mais perspicaz, tendo feito desse contemplar e observar uma de minhas maiores virtudes, era natural para mim estar de pé junto ao muro do portão e contemplar e observar, além disso os jardineiros eram um meio ideal e extremamente repousante para tanto, sempre os contemplara e observara

com gosto, e o fazia de novo daqui, nesses momentos que prolonguei com todo o esmero. (EXT, p. 239)

Considerando o trecho acima e o modo como a narrativa se apresenta na primeira parte, nota-se claramente uma discrepância entre o eu narrador de Roma e o de Wolfsegg. Enquanto em Roma Murau evidenciava a relação conflitante vivida entre ele e sua família, o que teria se intensificado ainda mais quando saíra de casa, o que vemos em Wolfsegg é um indivíduo completamente oposto. Nesta parte do romance, é acentuado um traço marcante da personalidade do narrador, que, em vez de adentrar a casa e confrontar a família, atitude sustentada ao longo da primeira parte, assume uma postura passiva diante da situação e contenta-se em apenas observar. Esse fato intensifica-se ainda mais quando o narrador afirma que contemplar e observar, sem que o contemplado ou o observado perceba, é um dos seus maiores prazeres (EXT, p. 239). Essa revelação é responsável pela quebra do perfil esperado do protagonista, que vinha desde o início construindo uma imagem muito consistente de si mesmo. Ao revelar essa característica, o leitor certamente pode se lembrar da maneira como o narrador conduziu a primeira parte do romance e começar a se atentar para o fato de que Murau descrevera-se completamente diferente daquilo que mostra ser. Além do teor parcial do relato, haveria também que se considerar que o narrador criara uma imagem de si não condizente com a postura que veio a adotar assim que chegara a Wolfsegg. Aquele Murau contestador e por vezes agressivo no modo de falar mostra-se, nesse momento, uma pessoa que prefere se camuflar como forma de se esquivar de um confronto direto com os familiares: “esse negócio de ficar parado junto ao portão é típico de mim, [...] não sou pessoa de ingressar em cena instantaneamente” (EXT, p. 245). A mudança de comportamento do narrador é um dos pontos que mais chama a atenção no segundo capítulo do romance e, sobre ela, trataremos de algumas passagens emblemáticas.

Conforme dissemos, na primeira parte do romance, quando Murau está sozinho em seu apartamento, à medida que ele tece longos comentários maldosos a respeito de sua família e de Wolfsegg, ele também vai construindo a sua apresentação, descrevendo, assim, as suas qualidades; contudo, estando em Wolfsegg, nota-se que o comportamento do narrador destoa do modo como ele se apresentara. Em vários momentos, Murau destaca o seu amor pela gente simples, sobretudo pelos jardineiros que sempre o acolhiam tão bem na infância. Enquanto Johannes convivía com o grupo dos caçadores, Murau sempre mostrou predileção pelos jardineiros a quem visitava nos momentos de angústia, pois eles, “sem muitas palavras, me entendiam e toda vez eram capazes de me ajudar” (EXT, p. 141). Estar na casa dos jardineiros era estar no meio do povo, e, segundo o narrador, ele buscava as pessoas simples quando

havia algum conflito em sua casa. A relação entre Murau e os jardineiros não era muito bem vista pela família, que achava que estas pessoas exerciam uma má influência sobre o filho. Para a família, Murau deveria fazer como o irmão, isto é, procurar estar sempre com os caçadores (EXT, p. 189). Poderíamos considerar que o fato de Murau adorar os jardineiros era também uma forma de ele afrontar a família, que apoiava incondicionalmente o grupo dos caçadores, inclusive, porque estes possuíam um papel de destaque no povoado. O grupo dos caçadores, o qual remete a um ideal de virilidade e tradição, era renegado por Murau que odiava ouvir os disparos quando eles caçavam; já com os jardineiros, o protagonista tinha a atenção que não encontrava em casa. No entanto, o discurso do narrador sobre a afeição que sentia pelas pessoas simples não se sustenta quando ele chega a Wolfsegg. O que se vê nesse retorno à sua terra natal é que Murau não consegue estabelecer um contato direto e natural com essas pessoas das quais tanto dizia gostar, mostrando mais uma vez que o narrador realizara uma projeção de si que não se adéqua às suas reais atitudes: “era incapaz de me dirigir aos jardineiros, lhes apertar as mãos e conversar com eles alguns instantes [...] recuei de medo deles e me espremi [...] ao muro do portão, para que eles não me vissem” (EXT, p. 245). Além desse comportamento de Murau não condizer com o tipo de relação que ele dizia ter com os jardineiros, o narrador afirma ainda que a integração com as pessoas mais humildes era algo que lhe ocorria apenas em sonho, nunca na realidade, ao que segue, concluindo “eu não sou simples” (EXT, p. 247). Fica evidente, portanto, que Murau criara para Gambetti, e logo também para o leitor, a imagem de um indivíduo que sempre se mostrou aberto a se relacionar com as pessoas mais humildes em vez de compactuar com a ideologia burguesa de sua família, discurso que na prática acaba se revelando contrário ao que ele pregava.

O gênero romance não visa representar o aspecto empírico daquilo que é narrado, ou seja, ele prescinde de documentos que comprovem a veracidade da narrativa, deixando, portanto, essa tarefa para as formas testemunhais. No romance, a autenticidade é garantida por meio da plausibilidade criada pelo universo psicológico do narrador que estrutura a história para tentar compreender suas experiências do passado. É dentro do romance *Extinção* que o protagonista informa o seu desejo de relatar futuramente a problemática em torno de sua família e lugar de origem, o que ele segue afirmando até o final, quando o leitor surpreende-se com o fato de que o livro já se tratava, na verdade, da autobiografia desse indivíduo. O romance enquanto uma autobiografia ficcional apresenta um narrador que, como mostramos, oscila entre o que diz ser e o modo como age, sem se preocupar em fazer comentários a respeito de como ocorreram tais mudanças. É característico tanto do romance quanto da

autobiografia a parcialidade a respeito daquilo que é relatado, visto que o narrador, mesmo sendo o protagonista da história, não possui um amplo conhecimento do que conta e também não consegue se desvencilhar de sua subjetividade, conduzindo, assim, a narrativa a partir do modo como enxerga a si e ao outros. Um forte aliado na compreensão de si e dos fatos passados dá-se pela imaginação, compreendida como uma forma de apresentar o real psicológico baseando-se sempre na experiência interna do indivíduo, pois “na realidade, nós só nos compreendemos a nós mesmos imaginando-nos” (POUILLON, 1974, p. 37-38). Ao mostrar a oscilação de comportamento entre o que diz ser e o que de fato vem a ser, o romance evidenciaria o tipo de personalidade de Murau, um narrador-protagonista que apresenta uma visão de si próprio, reiterando, incansavelmente, a atmosfera de ódio mútuo que vigorava em sua relação com a família, mas que, posteriormente, em contato com seu meio, age de maneira contrária, não se preocupando, portanto, em manter uma coerência entre o que falara e o modo como, de fato, reage. Essa característica denota o comportamento ambíguo do narrador que, estando sozinho em Roma, criara para si uma identidade forte e contestadora, e que, no entanto, ao lado de seus familiares, assume a postura confortável de um observador visivelmente bem ajustado à realidade que execrava, fato que pode levar o leitor a pensar que a consciência desse narrador utiliza-se consideravelmente da imaginação para realizar o seu relato. É válido dizer que

a imaginação não intervém apenas na consciência do que fomos: ela atua igualmente na consciência imediata do eu. Com efeito, existir para si é existir pelo sentido atribuído a si mesmo; eu sou o que acredito ser; [...] Podemos concluir, por conseguinte: mesmo na instantaneidade de sua relação consigo mesma, a consciência é imaginação. (POUILLON, 1974, p. 41)

Com base na citação acima, nota-se claramente, no romance, a ideia que o narrador faz de sua pessoa quando distante do seu núcleo familiar e como essa caracterização se modifica a partir do momento em que ele passa, enfim, a habitar o mesmo espaço da ação com os demais personagens. A postura mantida pelo narrador ao longo do primeiro capítulo é a de que seu distanciamento da família deu-se pelo fato de ele não concordar com a sua ideologia burguesa e latifundiária a qual um dia, ao lado de Johannes, ele seria obrigado a assumir para assim manter o poder dos Murau naquela região. Ao longo de seu relato, é visível, inclusive, a intenção do protagonista de enfatizar a diferença entre ele e a família, realçada constantemente pelos pronomes “eles” e “eu”, como forma de destacar que o narrador não compartilhava do pensamento interiorano no qual sua família estava inserida e desejava inseri-lo. É com a figura do irmão Johannes que Murau constantemente se compara dizendo

que, já na escola, os seus caminhos começaram a se bifurcar, pois o primogênito seguia o caminho que já lhe fora traçado pelos pais, enquanto Murau distanciava-se desse modelo de educação em busca de algo que lhe fosse mais significativo, ou seja, o seu aprimoramento intelectual. O narrador, ao comentar a foto do irmão, pontua a diferença básica entre eles dizendo “sempre fui um homem da cidade grande, ele de pronto é reconhecido como homem do campo” (EXT, p. 89). Murau afirma constantemente que jamais tivera intenção de administrar Wolfsegg, pois ele sempre odiou a agricultura e tudo o que se relacionasse àquele lugar, inclusive, com o fato de que para a família “o que importava era sempre a vantagem econômica” (EXT, p. 18). Com a morte dos pais e do irmão, Murau define a si e as irmãs como sendo “os sobreviventes”, dizendo que sobreviveram justamente aqueles que jamais se cogitou que sobreviveriam, pois, assim como Murau, as irmãs também sofriam com a perseguição da mãe, a qual considerava a existência das filhas irrelevante para o destino de Wolfsegg. Embora o discurso de negar o patrimônio e o pensamento da família seja a tônica da primeira parte da obra, ao referir-se às irmãs, o narrador sutilmente introduz a sua preocupação a respeito da posição que agora ocupava na família: “como será que vão reagir minhas irmãs, pensara, quando me deparar agora com elas, por assim dizer como executor testamentário e herdeiro?” (EXT, p. 184). Essa simples indagação, diluída no discurso fragmentário do narrador, serviria como um indício para ressaltar a mudança de comportamento que ele apresentará na segunda parte do romance, quando começa realmente a se imaginar e se portar como o segundo herdeiro dos Murau, posição que, aliás, sempre lhe fora reservada.

Assumindo a posição de herdeiro

Na cena em que Murau e sua irmã Caecilia retornam da *orangerie* onde os mortos eram velados, o narrador começa a fazer algumas observações a respeito da propriedade dignas de um atento administrador. A primeira delas é feita quando, ao se dirigir ao prédio principal, Murau diz à irmã que a bandeira preta não está corretamente alinhada no centro da sacada e que ele sempre odiou esse tipo de imprecisão. Quando Caecilia lhe fala que todos os preparativos foram realizados às pressas, Murau diz que o comentário da irmã lhe soara como uma mera desculpa pelo fato de a bandeira estar incorretamente hasteada. Para resolver o problema, Caecilia chama um dos jardineiros, a quem Murau acompanha de baixo dando-lhe as coordenadas para que a bandeira ficasse enfim posicionada como ele queria. Essa atitude de observar um detalhe mínimo fora do lugar e pedir a um empregado que o arrume já sinaliza a oscilação de comportamento que o próprio protagonista percebe e sobre o qual reflete:

“nessa ocasião descobri um crescente nervosismo em mim, que porém logo tentei reprimir” (EXT, p. 292).

Constatando seu comportamento anterior, Murau muda de assunto e elogia o vestido da irmã; no entanto, logo em seguida, ele repara na enorme sujeira deixada pelas pombas nos parapeitos das janelas, e rapidamente conta treze aves em uma única janela. Dizendo que as pombas sempre foram um problema em Wolfsegg, Murau por fim culpa as empregadas que não se atentaram para as sujeiras das aves e, mais uma vez, o narrador mostra-se surpreso com seu comentário: “uma semana antes isso não me chamara a atenção. Caecilia não disse nada sobre meus comentários a respeito das pombas” (EXT, p. 293). Esses pequenos comentários do protagonista a respeito do que ele agora começa a reparar na propriedade vão ganhando força na narrativa e culminam no momento em que ele percebe que se tornara de fato “patrão de Wolfsegg”, quando enfim declara que sua primeira medida será mandar restaurar a vila das crianças, lugar que lhe remete às mais tenras lembranças da infância. E novamente tal declaração causa estranhamento ao narrador que “nunca antes dissera que iria fazer com que se restaurasse algo em Wolfsegg” (EXT, p. 294): a intenção de reformar a propriedade destoa da fala destrutiva que Murau cultivara na primeira parte da obra, ressaltando mais uma vez a incoerência reinante no discurso desse narrador.

Outra cena que mostra como Murau vai aos poucos se acostumando com a posição de herdeiro é quando, durante o velório, ele se afasta dos convidados e começa a caminhar pela propriedade, indo primeiramente à feitoria e depois ao pavilhão dos caçadores, sem, contudo saber ao certo o que fora fazer ali. Nesse pavilhão encontra-se o escritório do pai, onde agora o narrador adentra, senta-se à escrivaninha e passa então a olhar os papéis dispostos na mesa, os arquivos, as correspondências, as faturas, tudo o que dizia respeito à administração de Wolfsegg estava agora diante dele. Após descrever o cheiro sufocante do escritório e sua aversão a esse tipo de ambiente, o narrador passa subitamente a analisar a sua nova condição: “me dei conta, sentado na poltrona do escritório, que agora estava sentado afinal no *meu escritório*, não no escritório de meu pai” (EXT, p. 382). Como vemos nessa breve citação, o distanciamento do universo familiar outrora reiterado exaustivamente pelo narrador vai sendo substituído por uma vontade de pertencer àquele meio antes hostil. Ao se sentar na cadeira de seu pai e assumir para si que aquele era agora o seu escritório, Murau parece incorporar de modo natural a identidade de herdeiro substituto criada para ele desde o seu nascimento, revelando-se, com isso, que, embora o narrador lutasse para passar uma imagem de alguém avesso ao mundo dos negócios, a tragédia das mortes serviu para trazer à tona um lado obscuro desse sujeito. O fato de Murau paulatinamente aceitar a sua nova condição de

herdeiro revelaria mais uma faceta desse narrador, ou seja, ele poderia ser visto agora como um indivíduo que, mesmo escondido atrás de um discurso de ódio em relação à família, na verdade, seria dominado por uma espécie de ciúme de seu irmão mais velho, visto que este, na posição de primogênito, gozava de maior atenção dos pais e estava predestinado a ser dono de Wolfsegg. O narrador diz que, se Johannes estivesse sozinho no carro, aos pais não restaria outra opção senão recorrer a ele, o herdeiro substituto; entretanto, como os três morreram, Murau fora naturalmente alçado à posição de segundo herdeiro, e “na palavra *segundo herdeiro* farei minha chance. Mas como aproveitá-la? pensei” (EXT, p. 372). Embora o narrador confesse que não sabe o que fazer de Wolfsegg agora que a herdara, seu discurso vai revelando indícios de que, na verdade, ele possui conhecimento acerca de como se administrar os negócios da família, mostrando-se assim apto a exercer essa função.

De acordo com Said (2005), a essência social do indivíduo é formada a partir de sua nacionalidade, responsável por transmitir ao homem uma língua e uma tradição, as quais são frutos de uma determinada situação histórica. O crítico, ao refletir até que ponto os intelectuais seriam coniventes ou alheios a essa realidade, afirma que, “o principal dever do intelectual é a busca de uma relativa independência em face de tais pressões. Daí minhas caracterizações do intelectual como um exilado e marginal, como amador e autor de uma linguagem que tenta falar a verdade ao poder” (SAID, 2005, p. 15). A descrição que Murau traça de si mesmo, sobretudo ao longo do primeiro capítulo, é a de um *outsider*, de alguém que, por possuir uma intelectualidade que lhe é esclarecedora, enxerga a realidade de uma maneira bem particular e, com isso, consegue revelar o funcionamento da máquina do mundo, apontando e perturbando o *status quo* e, assim, posicionando-se claramente contra ele. Uma marca constante no discurso do narrador é a finalização de seus comentários com expressões que contenham a palavra “verdade”, o que garantiria ao seu relato um comprometimento com a descrição verdadeira dos fatos apresentados, já que Murau vê-se como o portador de requisitos intelectuais os quais o autorizam analisar objetivamente as relações de poder tanto dentro como fora da família. A discrepância entre mostrar-se contrário às atividades da família e ao mesmo tempo apresentar domínio acerca delas contribuem para que o protagonista possa ser visto como alguém que, conformado com a posição de herdeiro substituto, tenha, mesmo assim, aprendido ao lado do irmão mais velho como administrar a propriedade. Entretanto, como o narrador frisa constantemente a diferença que os pais faziam entre os filhos, atitude que soa às vezes como um ciúme fraternal, Murau escolheu esconder-se atrás da máscara do intelectual para assim poder realizar as suas críticas maldosas a respeito da família. Sobretudo na segunda parte da obra, pode-se perceber o embate interno do

protagonista que, ao mesmo tempo em que insiste em querer manter a identidade do intelectual exilado em Roma, o que lhe garante, portanto, o papel de crítico da realidade que abandoara, vê-se também, por meio de suas atitudes, o seu desejo de querer assumir o posto que seria ocupado pelo primogênito.

Seguindo os vestígios que comprovam essa crise de identidade vivida pelo narrador, merecem destaque, nesse momento, as passagens em que Murau, estando em Wolfsegg, procura marcar em seu texto a insatisfação, mesmo que meramente verborrágica, de não querer ser o dono das terras. Como já demonstramos anteriormente, Murau aos poucos vai assumindo a postura de senhor de Wolfsegg, ou, como se intitula, de “patrão”, e faz observações técnicas a respeito do que faria para melhorar ou reformar a propriedade. Entretanto, após fazer tais comentários, o protagonista recua bruscamente no que dissera e, como se quisesse destacar o equívoco ao ter demonstrado preocupação em manter Wolfsegg, ele logo arremata dizendo: *“mas não sou fazendeiro, não sou de me sentar no trator como papai. [...] Não sou Johannes, disse. Meus pais se esqueceram de que não sou Johannes”* (EXT, p. 393). O ato de negar a figura do irmão ocorre pelo fato de Murau perceber que suas atitudes são agora aquelas que ele tanto execrara em Johannes, pois, como o narrador salientara, era o primogênito o amante do campo, aquele que um dia viria a ocupar o lugar do pai na administração de Wolfsegg. Por mais que Murau insistia em dizer que os negócios de Wolfsegg nunca lhe despertaram o menor interesse, e que só o irmão tinha prazer em cultivar a vontade de vir a ser o dono das terras, é na cena em que ele comenta observar os animais na feitoria que se pode notar o conhecimento que o protagonista possui acerca da criação do gado:

No estábulo das vacas contei de uma só olhada noventa e duas reses, o *número ideal* dizia meu pai. Pelo menos aqui as atividades ainda continuam intactas, pensei. Os condutos de leite por sobre a cabeça das vacas custaram trezentos e oitenta mil xelins, pensei, isso me ocorrera, minha mãe o salientara expressamente certa vez. Naturalmente, pensei, a fábrica de leite impressiona bem. (EXT, p.436)

Ao fazer a declaração expressa na citação acima, o narrador deixa claro que sempre esteve atento às questões administrativas da propriedade. Isso é perceptível pelo fato de, ao adentrar ao estábulo, ele rapidamente contar com precisão o número de animais ali dispostos, atitude digna de um exímio fazendeiro, e certamente aprendida há um longo tempo. Para espanto do leitor, acostumado com a postura intelectual do personagem sempre envolto em questões metafísicas e, portanto, alheio às práticas de produção de leite, o narrador segue descrevendo como funcionam e quanto custaram as máquinas que a família possui para

realizar tal atividade e finaliza constatando que essa área da propriedade segue perfeitamente bem.

O conflito vivido pelo personagem entre assumir ou não a herança da família e, por conseguinte, toda a problemática de Wolfsegg resolve-se somente ao final do romance. Após descrever minuciosamente o velório e enterro de seus familiares como uma peça teatral, na qual compareceram os líderes da Igreja católica e do partido nacional-socialista, e também na qual, segundo Murau, ele era o ator principal, o narrador tranca-se em seu quarto para decidir o que fazer de Wolfsegg, uma vez que “agora pertencia exclusivamente a mim, *com todos os direitos e obrigações*, como se diz em linguagem jurídica” (EXT, p. 475). Em conversa com as irmãs, Murau diz não ter conseguido lhes dizer o que realmente faria daquele lugar, embora enfatize que já tinha pensado e arquitetado um plano para resolver o assunto.

O romance encerra-se com Murau dizendo que, dois dias após o enterro, encontrara-se em Viena com seu amigo, o rabino Eisenberg, a quem oferecera “Wolfsegg, tal como ela se encontra, e tudo *o que a ela pertence*, como uma doação totalmente incondicional, à Comunidade Israelita de Viena” (EXT, p. 476). Com essa declaração, Murau deixa claro que assumir para si o papel de herdeiro desse lugar seria regressar ao ponto inicial de sua fuga. A decisão de doar Wolfsegg corrobora a ideia de que, ao herdar a propriedade, o narrador estaria indiretamente recebendo também todo o histórico que compõe esse ambiente, alvo de suas mais duras críticas. A doação de Wolfsegg a Eisenberg pode ser entendida como o último insulto de Murau direcionado à família. Ao longo do romance, o narrador acentua a relação fraternal que sempre teve com o rabino, denominando-o, inclusive, de “irmão espiritual” e “alma gêmea”. É fato que, enquanto Murau, o filho dos perpetradores, mostra a sua predileção por Eisenberg, seus pais, certamente, o classificariam como subumano. A relação entre esses dois personagens intensifica o espírito contestador do protagonista, visto que ele escolhe como melhor amigo um representante do grupo outrora massivamente perseguido pelo nacional-socialismo. Desse modo, podemos dizer que, no relato de Murau, o rabino assume “a função do antídoto do passado nazista” (LORENZ, 2014, p. 89), pois, ao doar-lhe sua herança, fica implícito um pedido de desculpas de Murau à comunidade judaica, personificada por Eisenberg, pelo fato de sua família ter apoiado o nazismo e, logo, contribuído com o holocausto.

Uma vez que a característica primordial desse narrador são as suas decisões ambíguas, a cena da doação de Wolfsegg também carregaria essa marca. Quando falamos aqui da ambiguidade inerente à personalidade do narrador, estamos nos referindo, sobretudo, ao modo como ele constrói sua apresentação para, logo em seguida, desconstruí-la. É o comportamento

paradoxal do protagonista que serve de percurso para compreendermos a sua subjetividade: o jogo de Murau é simular uma postura de confronto, a qual ele não consegue manter ao se mostrar perfeitamente adaptado àquilo que critica, revelando, com isso, um ar de dissimulação. Esse mesmo procedimento perpassa também o tom do seu projeto de escrita, pois, à medida que o narrador reflete, em seu texto, sobre suas intenções futuras, ele, na verdade, já está colocando-as em prática. Sendo assim, o romance provoca uma tensão ao criar a expectativa de que Murau assumirá o legado aristocrático de Wolfsegg para, ao final, o personagem abdicar, completamente, de sua herança em prol de uma reparação histórica. Como destaca Lorenz (2014, p. 89), essa atitude do narrador também é ambígua, pois “faz lembrar a retórica nazista [...], e seu método de se livrar da sua responsabilidade remete às medidas tomadas pelos líderes nazistas frente à sua iminente derrota”. Ao doar a propriedade para as vítimas de sua família, Murau se livra de uma herança indesejada e, ao mesmo tempo, se isenta de qualquer responsabilidade, saldando sua dívida com bens materiais. Após tomar conhecimento do destino de Wolfsegg, surge para o leitor a informação de o narrador estar morto: como veremos mais adiante, tal fato pode ser entendido como um possível suicídio. Considerando essa hipótese, Murau encontrara na morte a solução para seus traumas; no entanto, isso reforçaria novamente o teor ambíguo das decisões do narrador, uma vez que essa atitude

parece uma reencenação da solução encontrada por aqueles nazistas que se mataram perante da derrota, Hitler, Goering e Goebbels. Em outras palavras, o filho reproduz os padrões da geração dos pais, mesmo fora da ditadura fascista [...] Em última instância, as soluções de Murau fazem lembrar os padrões tudo-ou-nada da personalidade autoritária. (LORENZ, 2014, p. 91)

O aparente jogo do narrador de se mostrar apto a ocupar o lugar de “patrão” de Wolfsegg configura a sua performance para demonstrar que, ao contrário do que pensava sua família, ele sempre estivera a par das questões administrativas de Wolfsegg tanto quanto seu irmão Johannes. A sentença final do narrador remete imediatamente à cena em que, tendo retornado a Wolfsegg, ele descreve que as irmãs e o cunhado o tratavam de modo diferente, pois certamente viam nele o herdeiro e futuro mantenedor daquele lugar e, logo, de suas vidas. A respeito de sua nova posição, Murau esclarece que, na verdade, ele continuava sendo a mesma pessoa de antes, em suas palavras: “*eu* não mudei, *eu* não mudo, ainda que agora esperassem isso de mim” (EXT, p. 285). Nessa fala do personagem fica evidente que sua identidade estaria muito bem solidificada e que ele, de fato, não possuiria qualquer interesse

ou desejo de vir a compor novamente o cenário do qual se esforçara para abandonar, mesmo que agora estivesse na condição de autoridade máxima.

A extinção do narrador

Como dissemos, ao final da narrativa, é revelada ao leitor a informação de que Murau, ou seja, o narrador, está morto. Essa notícia encerra o romance e aparece sucintamente logo após o personagem comunicar a doação de seus bens ao amigo Eisenberg: “escreve Murau (nascido em 1934 em Wolfsegg, morto em 1983 em Roma)” (EXT, p. 476). Analisando as datas referentes ao ano de nascimento e morte do personagem, pode-se, claramente, perceber que Murau morreu aos quarenta e nove anos, o que nos remete ao comentário feito por ele assim que chegara a Wolfsegg: “tenho quarenta e oito anos de idade e chego de Roma” (EXT, p. 239). Desse modo, pode-se afirmar que os eventos referentes aos dois dias e narrados cronologicamente ocorreram um ano antes de sua escrita. Esse fato, por conseguinte, está em consonância com outra declaração do protagonista que dissera que regressando a Roma tentaria escrever o seu relato, contudo, seria necessário um ano para que pudesse realizar esta tarefa (EXT, p. 398). De posse da informação de que o personagem encontra-se morto, e lembrando-se da inscrição também anônima no início do romance – “escreve Murau” –, vemos, portanto, que, de fato, o narrador simulara em seu relato o presente da ação ao representar a matéria narrada, salvo, vale ressaltar, alguns indícios os quais já analisamos que permitiriam assegurar que ele já possuía um amplo conhecimento de sua história. Na linha do pensamento de Genette (197-, p. 216), podemos dizer que, em *Extinção*, o tempo da narração (tempo da enunciação) e o da narrativa (tempo do enunciado) não se misturam. Isso se verifica tanto pelo fato de a escrita de Murau ocorrer após a conclusão dos eventos narrados, quanto pela justaposição de uma voz externa que se mescla ao discurso do narrador. O recurso a uma voz anônima para revelar o falecimento de Murau traz consigo, inicialmente, a dificuldade de se representar a morte do narrador em um relato estruturado em primeira pessoa. Como não há indícios que possam esclarecer a autoria dessa voz em terceira pessoa, resta-nos analisar que papel ela cumpriria dentro da estrutura do romance, assim como tecer algumas suposições a respeito do desfecho da obra.

Essas duas inserções anônimas, conforme mencionado anteriormente, são responsáveis por fornecer ao leitor o nome próprio da subjetividade que diz *eu* no romance, garantindo, portanto, que Franz-Josef Murau é a identidade do sujeito nos enunciados designados pelo pronome pessoal “eu”. Sem essas inserções, o relato não possuiria um nome, ou seja, o texto sempre remeteria a uma individualidade cuja identificação não poderia ser acessada pelo

leitor, uma vez que, ao longo da narrativa, o nome Murau não é citado. O mais notável nessa obra é o fato de o narrador mencionar que escreverá futuramente um livro, cujo título será *Extinção*, logo, o mesmo título estampado na capa do livro, o que, de certo modo, contribui para que o romance possa ser lido como a autobiografia do personagem. Murau é um narrador que não possui as características do narrador benjaminiano, uma vez que ele não se mostra preocupado em transmitir uma história exemplar ao seu ouvinte e nem mesmo em intercambiar suas experiências. Pelo contrário, esse narrador deseja somente contar a sua história não se importando sequer em marcar seu nome dentro do seu próprio relato, intenção que pode ser interpretada como um desejo de apagamento a fim de que se possa conferir maior visibilidade à história por ele narrada. Essa dinâmica encontra-se plasmada em todo o texto, pois, ao narrar, o protagonista vai aplicando o seu método de destruição paulatinamente, extinguindo, com rigorosa maestria, a história, os personagens, o espaço, os comentários que tece, acentuando, com isso, a poética de sua composição.

Segundo Foucault (2000, p. 47), à medida que os discursos começaram a representar posturas transgressoras, viu-se a necessidade de exigir que os textos reportassem claramente a um nome de autor, ou seja, que alguém pudesse ser responsabilizado ou até punido pelo conteúdo divulgado. Os discursos literários, sobretudo, não sustentam o anonimato de um texto, sendo, portanto, imprescindível tanto para a crítica quanto para o leitor saber o nome do produtor do discurso, pois “o anonimato literário não nos é suportável; apenas o aceitamos a título de enigma” (FOUCAULT, 2000, p. 50). Podemos dizer que o romance *Extinção* teria essa marca do enigma caso essas duas inscrições anônimas não estivessem presentes para garantir que Murau é o autor (ficcional) da narrativa que o leitor tem em mãos, fato que também serve para isentar Bernhard, o autor real, da responsabilidade pelo conteúdo da obra. Portanto, o papel principal dessas falas anônimas seria estabelecer o distanciamento entre autor ficcional e autor real. Elas deixariam claro para o leitor que o texto representa as experiências de um autor que é produto do jogo ficcional, e não do autor enquanto realizador da obra.

O que mais chama a atenção é o modo como essa voz anônima encontra-se disposta no romance, acoplado-se perfeitamente ao texto do narrador de modo bem sutil, sendo quase impossível dissociá-la do todo. Transcrevemos, abaixo, a abertura e o final da obra, respectivamente:

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 [...] (EXT, p. 7, **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)**, agradecei-lhe por aceitar. (EXT, p. 476, **negrito nosso**)

De acordo com a leitura da crítica Eva Marquardt (apud FLORY, 2006, p. 173), esse procedimento marcaria um distanciamento entre o narrador e a voz em terceira pessoa, isto é, delimitaria o território discursivo que pertence a Murau, conferindo-lhe, assim, a responsabilidade pelo corpo do texto. Concordamos, entretanto, com a visão de Flory (2006, p. 173), quando ele afirma que a interpretação de Marquardt é bastante simplista ao dizer que essa voz em terceira pessoa configura a moldura do texto do narrador, uma vez que, para ela, o romance apresentaria uma narrativa primária (em terceira pessoa) e uma secundária (em primeira), seguindo o pensamento genettiano. Essa voz anônima não pode ser simplesmente interpretada como uma mera moldura, visto que ela aparece intercalada ao texto. Como se pode notar nos trechos acima, é depois de já iniciada a narrativa que essa voz aparece inscrita, assim como, ao final, ela ressurgiu após o comunicado da doação de Wolfsegg, mas antes de Murau manifestar o seu agradecimento ao amigo Eisenberg. Desse modo, podemos dizer que essa voz arrasta-se ao longo dos dois únicos parágrafos que compõem a obra, ou seja, ela abre a primeira parte do romance e reverbera até a última linha do primeiro parágrafo, assim como encerra o segundo parágrafo e seu respectivo capítulo. Contudo, caso essas vozes figurassem como uma moldura, elas seriam colocadas antes e depois do texto do narrador.

Outra possibilidade que pode ser cogitada para o desfecho do romance seria considerar a morte real desse narrador, uma vez que, em algumas passagens, Murau comenta a necessidade de se iniciar logo a escrita de sua antiautobiografia, pois sente que não possui muito tempo (EXT, p. 147). Na tentativa de esclarecer a identidade dessa voz anônima, Marquardt (apud FLORY, 2006, p. 174) apresentou inúmeras hipóteses: devido ao fato de o protagonista mostrar predileção por poucos amigos, dentre eles Gambetti, Eisenberg e a poetisa Maria, o comunicado de sua morte poderia proceder de uma dessas três pessoas. Gambetti, por ser a figura mais frequente no discurso de Murau, seria talvez o mais indicado a realizar essa tarefa, pois é a ele que o narrador diz que, se não começar a escrever logo, será tarde demais. Como a sua autoextinção está incluída na tarefa de extinguir por meio do relato tudo o que se referisse a Wolfsegg, após a doação da propriedade, o narrador poderia também ter cometido suicídio, um tema recorrente na escrita de Bernhard, sendo, portanto, de

Eisenberg a voz misteriosa. A nossa interpretação segue a linha do pensamento de Flory quando ele afirma ser 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 partindo da constituição do protagonista que podemos dizer que essa voz anônima seria mais uma máscara criada pela personalidade dissimulada de Murau. Como, ao longo do primeiro capítulo, Murau projeta um ar de superioridade, o qual não se sustenta na segunda parte quando ele prefere se esquivar, evitando, assim, qualquer tipo de confronto, ele opta também por se esconder atrás dessa voz anônima para analisar seu relato de fora. É o narrador em primeira pessoa o responsável por apresentar para o leitor o título do relato que escreverá no futuro, levando-o a crer que o texto que tem mãos pertence a ele. No entanto, é o mesmo Murau, vendo-se agora externamente, que, além de organizar o discurso da subjetividade que narra, organiza também a estrutura desse relato, dividindo-o em dois momentos: “O telegrama” e “O testamento”. Se por um lado Murau informa, no corpo de seu texto, o título que dará a sua antiautobiografia, apresentando, inclusive, suas justificativas, ele não se pronuncia a respeito do subtítulo “Uma derrocada”. Esse subtítulo que remete a uma ideia de desmoronamento, de destruição e de ruína é escolhido por este outro eu de Murau como um alerta, informando ao leitor que o relato que segue carrega a marca da morte, vista como o inevitável. Uma vez que a voz externa distingue-se, completamente, da voz da narração em Roma, e tem diante de si o texto concluído, podemos inferir que, talvez, ela possa até mesmo ter adulterado a escrita de Murau.

Podemos também deduzir que Murau é o responsável por escolher a epígrafe de Montaigne que abre seu texto e sinaliza para a presença da morte no relato: “Sinto que a morte me tem constantemente em suas garras. Não importa o que eu faça, ela está presente em toda parte”. Vale lembrar que Montaigne figura no rol de autores prediletos do narrador, como ele mesmo destaca:

Em Viena, dissera a Gambetti, a primeira coisa que fiz foi montar uma biblioteca [...]; num piscar de olhos, gastando quase todo o dinheiro a minha disposição, eu coligira os livros mais importantes, reunira eu próprio *uma biblioteca* por assim dizer *do espírito maligno* e começara, como é obvio, por Montaigne e Descartes, por Voltaire e Kant. (EXT, p. 111)

O recurso à epígrafe é uma marca constante em Bernhard e não deve ser lida como algo meramente ilustrativo. Antes disso, essa citação extra-textual condensa o tema que será desenvolvido, expandindo-se em redes de significação pelo texto, além de ser uma estratégia discursiva do narrador. Achamos pertinente, para a nossa análise, comentar esse recurso na obra *O sobrinho de Wittgenstein: uma amizade*, publicado em 1982. Esse “livro semiautobiográfico de memórias de Bernhard” (ANDERSON, 2014, p. 185) começa com uma citação, porém, anônima, a qual parece sugerir ao leitor que, no texto, será abordada a vida do protagonista até o momento de sua morte, podendo-se até presumir que a causa seria suicídio: “Duzentos amigos assitirão ao meu enterro e você deverá fazer um discurso à beira do meu túmulo”. O protagonista, que possui semelhanças explícitas com Bernhard, segue narrando em primeira pessoa a sua amizade com Paul Wittgenstein, o sobrinho insano do filósofo Ludwig Wittgenstein. Paul e o narrador são internados no mesmo hospital em Viena: aquele devido a um ataque de loucura e este por causa de um tumor nos pulmões. O texto traça paralelos entre a doença do narrador e a loucura de Paul remetendo aos escritos filosóficos de seu tio. No final do livro, o narrador informa que Paul sofrera um ataque fatal de loucura e, nesse momento, surge novamente, agora em *itálico*, a epígrafe misteriosa, revelando que o protagonista era seu autor:

Mas ao seu enterro só assitiram oito ou nove pessoas, como soube depois, e eu mesmo naquele momento estava em Creta, escrevendo uma peça de teatro que rasguei assim que a terminei. [...] Ele repousa, como dizem, no cemitério central de Viena. Até agora ainda não fui ver seu túmulo. (BERNHARD, 1992, p. 124)

Fato é que, em *Extinção*, a morte do narrador dentro de seu próprio relato pode ser compreendida como uma metáfora de renovação, pois, ao abrir mão de sua herança, Murau extingue as possibilidades de perpetuação do legado de Wolfsegg. Ao optar por se esconder atrás de uma instância anônima a fim de representar a sua própria morte, Murau colocaria assim um ponto final em seu passado traumático, podendo agora viver tranquilamente em Roma sem ter mais a chance de retornar ao espaço opressor. A informação a respeito da morte do narrador, certamente, é algo que surpreende o leitor, pois desestabiliza o pacto romanescos feito anteriormente. Conforme dissemos, a notícia dessa morte pode ter sido inscrita pelo próprio Murau, o que causaria uma espécie de estranhamento no texto, visto que essa voz em terceira pessoa faria um morto falar. Entretanto, podemos dizer que o relato *Extinção* reflete, antes de tudo, acerca do processo de composição do protagonista, ou seja, o que está em jogo é o modo como Murau elabora a sua escrita criando no leitor a ilusão de que está ruminando

suas memórias as quais um dia serão estruturadas em um livro, quando, na verdade, essa intenção já está sendo colocada em prática. Dessa forma, ao presentificar a matéria de sua narrativa, o narrador pretende reviver pela última vez as suas memórias dando-lhes, evidentemente, a sua versão para os fatos. Contudo, a experiência desse indivíduo transforma-se em arte e materializa-se em livro, sendo este o suporte definitivo de suas memórias, sua versão acabada. Devido ao caráter não confiável da memória, o narrador procura dar sentido aos eventos que seleciona para compor o seu texto, carregando, por vezes, no tom, imprimindo, assim, a marca do exagero. Nesse momento, o leitor pode afastar-se temporariamente do narrador para poder compreender melhor o que lhe é revelado. No entanto, esse afastamento se estreita quando o leitor percebe que está diante de um indivíduo que possui um projeto de escrita para dar conta de suas memórias, que precisam ser recuperadas para concretizar o seu livro de extinções.

CAPÍTULO II

ESCRITA DE VIDA E MORTE

No presente capítulo, analisaremos o papel da escrita tanto na composição da obra quanto do narrador-protagonista. Trataremos aqui da intenção primordial do narrador ao realizar a sua antiautobiografia, ou seja, que, ao final, seu relato tenha extinguido tudo o que fora anotado, inclusive, Murau, o idealizador desse projeto. Para tanto, veremos como a proposta de extinção pela escrita aparece delineada na construção da obra e em que aspectos ela dialoga com o gênero autobiográfico escolhido pelo narrador como suporte de seu propósito escritural. Visto que o signo da morte, nos mais diferentes aspectos, percorre toda a obra, utilizaremos como ponto de partida, o conceito de pulsão de morte, do psicanalista Sigmund Freud.

Pulsão de morte e o projeto de escrita do narrador

Conforme exposto anteriormente, o romance abre com a seguinte epígrafe do filósofo Montaigne: “Sinto que a morte me tem constantemente em suas garras. Não importa o que eu faça, ela está presente em toda parte”. Podemos dizer que essa frase é o mote do romance, pois ela já sinaliza para o núcleo temático do relato do narrador, ou seja, a começar já também pela escolha do título (*Extinção*), o texto de Murau versa sobre a morte. Essa citação de Montaigne reverbera ao longo do texto, seja pelo comunicado das mortes via telegrama, seja por breves comentários do narrador os quais indicariam um estado de sua saúde não muito estável: “não sei, dissera a Gambetti, mas sinto que não tenho muito mais tempo” (EXT, p. 147). Ademais, vale lembrar que a morte é um tema bastante recorrente na produção de Bernhard, sendo ela, muitas vezes, a desencadeadora da ação:

[...] a morte sempre acontece para um personagem familiar ao narrador, mas não a ele mesmo. Ela arranca o 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. 184-185)

Assim como Murau, Montaigne também inicia seus *Ensaaios* fazendo referência à morte. Na introdução desse livro (“Do autor ao leitor”), o filósofo adverte que escreve porque sente que seu fim se aproxima, e sua escrita tem como objetivo falar de si mesmo a fim de deixar aos leitores um pouco de seu caráter e ideias: “sou eu mesmo a matéria deste livro” (MONTAIGNE, 1987, p. 7). Desse modo, podemos dizer que, além de tematizarem a morte, o método de escrita de Murau e Montaigne apresenta também certa semelhança, uma vez que

ambos tratam de vários assuntos como uma maneira de falar de si mesmos. O filósofo deixa isso bem claro, quando afirma: “não viso explicar ou elucidar as coisas que comento, mas tão-somente mostrar-me como sou” (MONTAIGNE, 1987, p. 192). Embora Murau não declare explicitamente essa intenção, ele segue no mesmo caminho, pois, ao apresentar os eventos e caracterizar Wolfsegg, o narrador está, na verdade, descrevendo a si próprio, deixando a sua personalidade impressa no tom de seus apontamentos.

Ao longo do século XIX, surgiram autores bastante diferentes dos “grandes” autores literários, entre eles Marx e Freud, os quais Foucault denominou de *instauradores de discursividade*²¹, visto que “eles não só tornaram possível um certo número de analogias como também tornaram possível [...] um certo número de diferenças. Eles abriram o espaço para outra coisa diferente deles e que, no entanto, pertence ao que eles fundaram” (FOUCAULT, 2000, p. 59-60). É notável a contribuição de Freud para a teoria literária, visto que as análises do psicanalista austríaco possibilitaram outros modos de ler o sujeito, apoiando-se, sobretudo, na singularidade e no caráter de sua fala. É também de conhecimento geral que algumas das teorias freudianas surgiram do campo da literatura, de autores como Sófocles, Shakespeare, E. T. A. Hoffmann entre outros.

Para começar, gostaríamos de apresentar uma síntese do artigo “Além do princípio de prazer (1920)” (1996), no qual Freud desenvolve a noção de pulsão de morte e compulsão à repetição. Ao observar uma criança de um ano e meio brincando com um carretel de madeira amarrado a um cordão, que fazia com que o objeto desaparecesse e retornasse, Freud analisou esta brincadeira como a simbolização da falta materna, ou seja, a criança encenava a ausência e presença da mãe. O jogo também transcorria com o uso das palavras *fort* (ir embora) – quando o objeto se afastava – e *da* (ali) – quando o objeto ressurgia. Nesse jogo, o que mais chamou a atenção de Freud foi que a partida do objeto era, incansavelmente, mais repetida que o seu retorno, que, hipoteticamente, seria mais prazeroso. Desse modo, o psicanalista considerou que esse jogo mudaria a posição da criança, isto é, de um lugar passivo, assumiria um ativo: “quando a criança passa da passividade da experiência para a atividade do jogo, transfere a experiência desagradável para um de seus companheiros da brincadeira e, dessa maneira, vinga-se num substituto” (FREUD, 1996, p. 28).

²¹ “Estes autores têm isto de particular: não são apenas os autores das suas obras, dos seus livros. Produziram alguma coisa mais: a possibilidade e a regra de formação de outros textos. [...] eles são muito diferentes, por exemplo, de um autor de romances, que nunca é, no fundo, senão o autor do seu próprio texto. Freud não é simplesmente o autor da *Traumdeutung* ou do *Mot d’Esprit*; Marx não é simplesmente o autor do *Manifesto* ou de *O Capital*: eles estabeleceram uma possibilidade indefinida de discursos”. (FOUCAULT, 2000, p. 58)

Ao tratar das pulsões, Freud afirma que estas tendem a buscar a satisfação, ou seja, a repetição de uma primeira experiência de satisfação. Contudo, uma vez que a satisfação completa não pode ser obtida, pois o grau de obtenção do prazer é sempre inferior ao desejado, a tensão permanece, pressionando a uma permanente busca por uma realização impossível. Partindo desse princípio, Freud expande a noção de pulsão, quando percebe que a compulsão à repetição é uma característica imanente no movimento de toda pulsão, ou seja, procedente da tendência ao restabelecimento de um estado anterior à vida – o estado inorgânico. O autor continua dizendo que

[...] *um instinto* [uma pulsão] *é um impulso, inerente à vida orgânica, a restaurar um estado anterior de coisas*, impulso que a entidade viva foi obrigada a abandonar sob a pressão de forças perturbadoras externas, ou seja, é uma espécie de elasticidade orgânica, ou, para dizê-lo de outro modo, a expressão da inércia inerente à vida orgânica. (FREUD, 1996, p. 46)

É a partir disso que Freud reconhece a existência da pulsão de morte da qual surge então uma nova teoria, visto que agora são as pulsões de vida e de morte as responsáveis por conduzir o funcionamento psíquico. No entanto, Freud chama a atenção para o caráter antagônico que marca essas duas pulsões. Enquanto as pulsões de morte exercem pressão no sentido da morte – do retorno a um estado inorgânico –, as pulsões de vida pressionam para um prolongamento da vida – tendem, portanto, à formação de unidades maiores. Freud arremata, dizendo que, “se tomarmos como verdade que não conhece exceção o fato de tudo o que vive morrer por razões *internas*, tornar-se mais uma vez inorgânico, seremos então compelidos a dizer que ‘o objetivo de toda vida é a morte’” (FREUD, 1996, p. 48).

Após essa breve consideração acerca da teoria freudiana, esboçaremos como o conceito de pulsão de morte está na base da concepção de escrita do narrador. Mesmo tendo trocado Wolfsegg por Roma, na prática, esse desligamento não ocorreu, visto que o espaço de origem é, a todo momento, chamado pela fala do personagem. Entretanto, o afastamento de Wolfsegg contribuiu para que Murau assumisse outra posição diante desse espaço. Se, ao lado da família, o protagonista estava adequado à sua condição de segundo herdeiro, é em Roma que ele pôde dar vazão à sua fúria contra os familiares. Por mais que o narrador enfatize a atmosfera conflituosa que imperava em Wolfsegg, com seus constantes desentendimentos com a família, é somente quando ele está em Roma que ele passa a assumir uma postura contestadora. Estando, portanto, fora do seu núcleo, Murau elege a escrita como forma de fazer prevalecer o seu ponto de vista e passa a limpo as suas principais experiências ocorridas em Wolfsegg. Ao mesmo tempo em que o personagem celebra a sua saída de Wolfsegg, fica

claro para o leitor que essa ruptura nunca ocorrera de fato, pois o seu relato visa a problematizar os eventos ocorridos, principalmente, em Wolfsegg, delegando a Roma o papel de um oásis que sequer fora encontrado. Desse modo, podemos dizer que o que mantém o narrador vivo é o seu desejo de escrever sobre Wolfsegg. No entanto, como seu projeto visa à extinção de suas memórias, enraizadas em Wolfsegg, sua escrita é regida pela pulsão de morte. Na estrutura do romance, nota-se a pulsão de vida enquanto o personagem mantém o seu relato em funcionamento, repetindo, via presentificação, os acontecimentos que ele elegeu para contar. Assim, Murau existe somente por causa de e para Wolfsegg. A dicotomia pulsão de vida e pulsão de morte resolve-se, ao final, quando o narrador insere em seu relato a sua própria morte, logo após também extinguir Wolfsegg, cumprindo, enfim, a sua filosofia da composição esboçada ao longo de seu texto.

A escrita como forma de elaboração do passado

Como já salientamos anteriormente, a ação romanesca de *Extinção* inicia-se com o recebimento de um telegrama responsável por informar ao protagonista o falecimento de seus pais e irmão mais velho em um desastre de carro. Enquanto tenta se acostumar com a notícia, Murau recorre às fotos da família a fim de começar a reconstrução do passado vivido ao lado dela no povoado de Wolfsegg. O narrador utiliza-se dessas fotografias para atacar a família e o maior alvo de seus ataques é a personagem da mãe, apontada por ele como a culpada por todo o mal que assolou Wolfsegg. Perseguido pela mãe durante a infância e adolescência, o protagonista nunca se sentiu parte do ideal burguês que a família sempre tentou incutir-lhe. Percebendo a impossibilidade de conviver em harmonia com a família, Murau resolveu deixar Wolfsegg para residir na Itália, onde pôde enfim dar continuidade ao seu desenvolvimento intelectual, e também escrever o seu relato, ou, segundo sua própria definição, sua antiautobiografia. Essa mudança foi muito influenciada pelo tio Georg, personagem que serve de inspiração ao protagonista e que, no relato, possui um papel de destaque. Totalmente alheio à família que se preocupava somente em manter a sua posição de destaque na região de Wolfsegg, Murau desde pequeno via no tio um modelo a ser imitado. Seguindo os passos de Georg, o personagem adquiriu o gosto pelas artes, sobretudo pela literatura, e frequentava constantemente, para desgosto da mãe, as cinco bibliotecas que a família possuía na propriedade. Notando que o sobrinho não se interessava pelos assuntos administrativos da família, o tio foi aos poucos motivando Murau a deixar Wolfsegg para que pudesse, em um outro lugar, desenvolver-se sem ser oprimido pelos familiares.

O percurso feito pelo narrador-personagem para livrar-se da influência da família foi o mesmo realizado pelo seu tio que, discordando do modo de vida operante em Wolfsegg, optou também pelo autoexílio, indo residir na França. Na cena em que Murau descreve para Gambetti a propriedade da família, ele lembra-se de uma escrivaninha com tampo de mármore que havia no pavilhão dos caçadores, e comunica que fora nessa mesa que o tio começara a escrever a sua antiautobiografia: “um manuscrito de várias centenas de páginas a que deu seguimento em Cannes, por mais de duas décadas, e no qual tudo o que julgasse digno de nota era por ele anotado” (EXT, p. 139). Esta é, portanto, a primeira menção feita pelo narrador a respeito desse texto que o tio começara a escrever ainda em Wolfsegg, e que, após a sua morte, nunca fora encontrado. Devido à importância que Georg tem na vida do protagonista e ao fato de ambos terem optado por se exilar de Wolfsegg, Murau transfere para si a tarefa de continuar o projeto do tio, vendo nisso, inclusive, a necessidade de também realizar uma descrição implacável de Wolfsegg e de sua família. O narrador não fornece informações precisas a respeito de como tomou conhecimento do projeto de escrita que seu tio estava desenvolvendo e nem sequer menciona se Georg lhe falara a respeito ou se chegou a ver esse texto. Murau apenas informa o fato de esses manuscritos terem desaparecido e pressupõe que neles houvesse a preocupação do tio em relatar a problemática de sua experiência em Wolfsegg, assunto que o protagonista passará, então, a perseguir. Embora a ideia inicial de escrever um relato fosse de Georg, o narrador assume o papel de continuador desse projeto, pois, segundo Gomes (2000),

o ser humano tem uma necessidade quase atávica, se assim se pode chamar, de completar um ato, de retomar uma tarefa não-finalizada devido a alguma interrupção externa, e essa “compulsão” é conhecida pelo nome de *efeito Zeigarnik*. Em outras palavras, a busca de finalização seria, *per se*, um desejo humano, mesmo sem levarmos em consideração outras motivações psíquicas. (GOMES, 2000, p. 19)

Dentro do romance, o desaparecimento do relato de Georg serve de mote para o narrador comunicar que deseja escrever uma autobiografia na qual abordaria suas experiências traumáticas. Contudo, o texto de Murau preencheria também a lacuna deixada pelo desaparecimento do texto de Georg, podendo ser interpretado como uma espécie de homenagem do sobrinho para o tio – figura exemplar e que tanto influenciou o narrador. Por mais que o romance sugira que o leitor acompanhe os fatos à medida que eles acontecem, salvo os longos monólogos do narrador responsáveis por resgatar um passado mais longínquo e considerando a obra como um todo, Murau iniciou seu relato após retornar do enterro de seus familiares. Desse modo, o desejo de escrever o relato ganharia uma maior urgência, visto

que seria também o modo encontrado pelo protagonista para elaborar o seu luto, que, segundo Freud (2011, p. 81), é desencadeado pela perda real de pessoas queridas, ou seja, é a morte do objeto.

A respeito da complexa interrelação entre a perda de realidade e as palavras, Rüdiger Görner lembra que, em sua relação com o mundo, para alguns protagonistas de Bernhard, “quanto menos realidade resta, mais essencial se torna constituir um mundo alternativo através da fala e escrita incessantes”, visto que, “se a realidade não existe mais, esta deve ser substituída por uma forma diferente de realidade, gerada verbalmente” (GÖRNER, 2014, p. 154). Nesse sentido, e pensando na proposta de Murau, enfatizamos que a representação não visa a apreender o real em sua totalidade, mas sim em elaborar a realidade através da linguagem conferindo-lhe uma interpretação particular. Segundo Freud, a representação funciona como uma força capaz de impedir a melancolia, caracterizada por ele como uma perda em que o sujeito não sabe verbalizar o que, realmente, perdeu. Nesse momento, entra em cena a linguagem a fim de organizar os fragmentos para, depois, extrair deles uma significação:

[...] quando o doente conhece qual é a perda que ocasionou a melancolia, na medida em que de fato sabe quem ele perdeu, mas não o que perdeu nele [no objeto]. Isso nos levaria a relacionar a melancolia com uma perda de objeto que foi retirada da consciência, à diferença do luto, no qual nada do que diz respeito à perda é inconsciente. (FREUD, 2011, p. 51)

Mesmo que ao longo do romance Murau faça inúmeros comentários maledicentes contra a família, o seu relato compreende tanto o período em que ele esteve próximo aos seus, quanto o cotidiano que ele criou para si ao sair da casa dos pais. Entretanto, é válido frisar que o tema central do texto de Murau é a recordação do passado vivido em Wolfsegg e, até mesmo quando o narrador diz ter se encontrado com Gambetti, as suas memórias acabam ocupando um espaço considerável dentro de sua atividade docente. O aluno que, segundo Murau, é o interlocutor ideal, ouve de modo complacente as queixas de seu mestre a respeito de sua origem opressora. A tônica do relato de Murau assenta-se sobre um tempo que não mais existe, mas que fora o responsável por eternizar a experiência do sujeito que a ele continua recorrendo, mostrando com isso, que

a lembrança não é uma realidade e sim uma operação: não existe lembrança, nós nos lembramos. Nós nos lembramos captando em alguma coisa que nos esteja sendo dada uma outra coisa que não nos é dada: a significação do passado. (POUILLON, 1974, p. 39-40)

O apego ao passado traumático configura-se aqui como uma moléstia a qual o narrador vê-se na iminência de criar um antídoto a fim de se curar das más lembranças vividas em Wolfsegg. A solução encontrada pelo protagonista para reorganizar a matéria do passado é tomar emprestada a ideia da antiautobiografia pensada pelo tio e adaptá-la às suas necessidades. O narrador informa que começará a escrever o seu texto logo que regressar a Roma, porém, ele menciona já ter escolhido um título, *Extinção*, aceitando, portanto, a sugestão de sua amiga Maria, uma vez que ela o define como “*alguém que extingue*” (EXT, p. 398). Dessa forma, Murau explica o título de seu texto em consonância com o propósito de sua escrita:

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, você me entende, realmente e efetivamente tudo. 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. Meu relato simplesmente extingue Wolfsegg. (EXT, p. 147)

O romance *Extinção* pode ser lido, portanto, como o resultado já concluído do projeto desse personagem obstinado em confrontar seu passado e fazer dele a sua fonte de inspiração para a história que conta. Embora o título pensado corrobore a intenção do narrador, não seria possível dizer que *Extinção* é um livro do esquecimento. Pelo contrário, ele deveria “ser chamado antes um livro de lembrança”, pois Murau “torna presente com a agudeza de sua memória eidética todo o mal que emanou daquele local de horrores agora distante, até os detalhes e aspectos secundários assim como foram armazenados, nada enganosamente, pela sua memória” (WEINRICH, 2001, p. 278). Ao iniciar seu relato com a notificação das mortes dos pais e do irmão, Murau já está pondo em prática seu projeto de extinção e isso se torna mais claro quando, ao fim da leitura, o leitor lembra-se de que no romance fora apresentando paulatinamente pequenas extinções, como por exemplo, a doação de Wolfsegg à Comunidade Israelita de Viena, fato que obrigaria Amalia a se mudar com Caecilia e o cunhado para Freiburg. Agora que Wolfsegg não mais existe, restaria apenas extinguir o último remanescente dessa família, ou seja, Murau, o autor que conduz a história e que necessita também cumprir o projeto de extinção.

Pensando do ponto de vista do narrador, podemos dizer que Murau concebe a escrita como um instrumento de salvação, uma vez que, na sua concepção, ela seria capaz de exterminar o passado que ainda o atordoa. Desse modo, ao concluir seu texto, Murau estaria livre das memórias de um tempo no qual sua vida fora ditada por sua família opressora. Ao mesmo tempo em que o narrador afirma que sua escrita tem a função de apagar tudo o que ele

registra, Murau acaba também construindo um livro de memórias, e, ao desejar exterminá-las, o protagonista estaria de certo modo reconstruindo uma fase significativa de sua vida. Nessa obra, escrever sobre si mesmo continua sendo voltar o olhar para uma época que ainda produz efeitos devastadores no sujeito que a experienciou. Posto que o romance apresente apenas a voz do narrador ao reconstruir um período no qual outros indivíduos também participaram, ao escrever seu relato, Murau estaria, antes de mais nada, dialogando consigo mesmo, pois, de acordo com Bennington (1996, p. 46) “na qualidade de autor, eu já sou destinatário no momento em que escrevo”. Pensando no procedimento psicanalítico, em que a cura se dá através da fala, uma vez que o paciente recorda-se de fatos que ainda o perturbam e os relata ao analista tentando compreendê-los, a escrita, em *Extinção*, realizaria também uma função terapêutica. Por mais que o narrador simule conversar com seu aluno Gambetti expondo-lhe os seus traumas, os comentários do jovem italiano acerca do que ouve não são acessíveis ao leitor, que pode até mesmo se indagar se Gambetti realmente existe ou se ele seria uma criação do narrador para simular uma conversa consigo mesmo. Centrado em suas memórias, Murau seleciona os fatos que deseja relatar e que, portanto, são dignos de serem apagados, obedecendo a critérios os quais ele não esclarece. Pensando que um texto autobiográfico não consegue reproduzir a experiência total do indivíduo, ao escolher os eventos que merecem ser narrados já estaria evidente que nem tudo seria digno de esquecimento, ou talvez que nem tudo pudesse ser lembrado. É perceptível, no texto de Murau, que ele assume uma posição de vítima da família, criando para si e para o leitor a figura do injustiçado, entretanto, com isso, ele acaba também se isentando de qualquer responsabilidade dentro de seu núcleo familiar.

Conforme dissemos no início desse capítulo, pode-se pensar que o narrador possui a *pulsão de morte* (Freud, 1996) latente em si, visto que seu propósito de relatar o passado vivido em Wolfsegg considera também o fato de extinguir aquele que se põe a narrar, isto é, à medida que Murau escreve, sua escrita vai realizando não só o apagamento de suas experiências, mas também do sujeito responsável pela autoria desse relato. O narrador faz referência a sua própria extinção ao comentar o papel que a escrita possui no projeto que ele um dia virá a desenvolver, embora, nesse momento, ele já esteja colocando-o em prática. Um episódio que chama bastante atenção no romance é a cena em que o narrador, ao falar do desejo de seu pai em ter um herdeiro, interrompe bruscamente esse assunto para discorrer a respeito de sua ideia de autoextinção:

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 auto-extinção. Não pretendo mesmo outra coisa, pelo resto da vida. E se não me engano, ainda vou ter êxito nessa autodissecação e auto-extinção, Gambetti. Na verdade não faço mais nada a não ser me dissecar e me extinguir, quando acordo de manhã, a primeira coisa que penso é nisso, pôr a me dissecar e me extinguir com resolução. (EXT, p. 217)

Essa é uma fala emblemática no discurso do narrador, porque ela também comprovaria o aspecto ulterior do texto do protagonista, que, como dissemos, simula o presente da narração. Quando Murau diz que pensa diariamente em como se dissecar e se extinguir com resolução, ele, na verdade, já se encontra em Roma, distante, portanto, de Wolfsegg, onde estivera para participar do enterro dos familiares e decidir o destino daquele lugar. Ao dizer que sua escrita retalha e diseca Wolfsegg, utilizando inclusive verbos cuja carga expressiva faz alusão a um discurso científico, o narrador aplica a si também o mesmo procedimento. Com isso, podemos dizer que, ao cumprir no seu texto a extinção meticulosa de Wolfsegg e seu passado, Murau está também realizando a sua dissecação ao revisar suas experiências e transcrevê-las em palavras; enquanto indivíduo soberano de sua escrita, ele já tem planejada a sua própria extinção que será responsável por finalizar o seu relato. É, portanto, condição imprescindível ao protagonista que ele também apresente ao final do texto a sua extinção. Nesse momento, convém ressaltar que compreendemos a ideia de extinção do narrador do ponto de vista de uma morte metafórica, pois, ao inserir um ponto final em seu relato, a escrita calaria a voz que reverberava suas dolorosas lembranças ao longo do texto.

Ao se recordar de fatos vividos na infância e juventude para torná-los matéria de sua escrita, Murau deixa marcado em seu texto o ressentimento de um período que ainda lhe causa mal-estar ou que foi vivenciado como não deveria ser, sob a ótica do indivíduo que lembra. Trazidos à tona novamente pelo trabalho da memória, eis que se apresenta ao narrador a chance de poder elaborar pela palavra os eventos que antes não puderam ser compreendidos. Embora o discurso do narrador seja marcado por um sentimento de ódio em relação à família, sentimento que Murau afirma, inclusive, ser recíproco ao se lembrar de alguns fatos, ele vai conferindo-lhes novas interpretações advindas agora de um sujeito mais maduro. Como já destacamos, o maior alvo dos ataques de Murau é a sua mãe a quem o narrador julga ser a responsável pelo declínio moral e cultural de Wolfsegg, uma vez que, segundo ele, ela, por ser de família menos abastada, teria se casado com seu pai por motivos financeiros. Entretanto, na cena em que Murau apresenta a Gambetti as diferenças marcantes entre ele e o irmão Johannes, o discurso odioso para com a mãe cede lugar a uma comparação um tanto inusitada, pensando que o relato do narrador ocupa-se frequentemente em atacar

Wolfsegg e a mãe. Murau interrompe o que estava dizendo e revela a Gambetti: “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). Feita ainda no início da primeira parte, essa revelação pode conduzir a uma outra interpretação do relato do protagonista, o qual, ao assumir que possui as mesmas características da mãe, poderia ser visto como um concorrente da figura materna dentro do núcleo familiar. Como o próprio Murau evidencia, ele constantemente desafiava a ordem da casa confrontando diretamente a mãe, ou seja, a figura que comandava tudo e todos como se fosse a sua casa de bonecas. O fato de Murau dizer que desde sempre fora mais parecido com a mãe, destacando, sobretudo, a marca da perspicácia, evidenciaria o caráter desse narrador que, ao reprovar a conduta da mãe, está implicitamente afirmando ser o portador das mesmas virtudes. Se a mãe não lhe era clara a respeito do modo como ela o tratava, Murau também segue a mesma linha ao conduzir o seu relato, pois, ao descrever as pessoas, ele também está amparado por uma visão particular que não é acessível ao leitor, uma vez que esse narrador centraliza a opinião que emite, mostrando, com isso, não ser plenamente confiável.

O ponto inicial do relato de Murau, como já salientamos, é a morte dos pais e de Johannes, o que, com isso, contribui para a ilusão de presentificação na obra, ao passo que o leitor tem a impressão de acompanhar os desdobramentos desse comunicado, desde o seu recebimento até a ida do narrador para Wolfsegg a fim de participar do enterro e assumir a herança. O intuito do narrador ao criar essa presentificação é conferir um caráter ficcional para a realidade que narra. Lembrando que Murau é um apaixonado pela literatura e autor de seu próprio texto, logo, ele tem um amplo domínio da arte da ficção. Caso ele revelasse a sua morte no início, seu texto cairia na mais pura obviedade, podendo, certamente, ser lido pela ótica de um sujeito que já cumpriu o seu objetivo. Desse modo, a morte dos familiares serviria como uma mera introdução para o relato do personagem, configurando assim o ponto de partida para que ele pudesse começar a escrever a sua antiautobiografia, deixando, portanto, para revelar a sua própria morte somente ao final, na tentativa de prolongar ao máximo o impacto dessa notícia. Além disso, o próprio Murau deixa claro que há anos ele vinha tentando escrever, sem sucesso, esse relato, constatando que:

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 fracasei. (EXT, p. 146-147)

Analisando esse pequeno trecho, Murau confessa a Gambetti já ter tentado inúmeras vezes dar continuidade à escritura da antiautobiografia do tio Georg resultando sempre em fracasso por não conseguir conceber uma frase inicial capaz de motivá-lo a escrever. Portanto, podemos dizer que é a notícia das mortes que desperta o protagonista e serve de impulso para que ele então conceba a sua primeira frase. É a partir desse comunicado que Murau consegue enfim iniciar o rastreamento de suas memórias mais remotas e costurar a sua narrativa do esquecimento. Conforme vai mergulhando em suas lembranças, o narrador apresenta fatos que muitas vezes parecem oscilar entre o que ele deseja realmente esquecer ou que não foram bem elaborados no momento em que ocorreram. Somente agora, no presente, é que o personagem encontra-se apto a retomar as cenas traumáticas do passado, as quais, ao serem transformadas em palavras obedecendo ao seu projeto de escrita, podem ser esquecidas pelo indivíduo que se põe a recordá-las. É repetindo o vivido a fim de escrevê-lo que Murau pode interpretá-lo novamente e dele tirar novas conclusões. Ao anotar para extinguir, o relato do protagonista marcaria também três níveis da subjetividade de Murau: no primeiro haveria o sujeito que vivenciou a experiência, no segundo, a lembrança que o sujeito guardou dessa experiência e no terceiro, momento da escrita, um sujeito que, anos depois, elabora essa experiência.

Podemos exemplificar isso na única cena em que Murau narra os momentos de afetividade vividos entre ele e a mãe. Todos os sábados, entre seis e sete da noite, a mãe sentava-se em seu escritório para ordenar as cartas que lhe haviam sido enviadas na última semana, recrutando os filhos, alternadamente, para lhe ajudar nessa tarefa. Segundo o narrador, esse era o único momento em que ele podia conversar em paz com a mãe, que permitia, inclusive, que ele lhe fizesse perguntas as quais ela lhe respondia prontamente, sem dizer, como sempre fazia, que elas eram inoportunas. Ao relatar esse episódio, Murau cessa sua raiva e confessa: “que eu também amasse minha mãe, que de fato a amasse com grande fervor, era o que muitas vezes me ocorria enquanto ordenava a correspondência” (EXT, p. 195). Após terminar de ordenar as cartas, Murau lembra que a mãe sempre lhe afagava ternamente os cabelos, entretanto, na sequência, ele recupera o teor destrutivo de seu discurso e afirma que ela logo se envergonhava desse ato e mandava-o embora, “como se nessa ocasião tivesse pensado, opa, este não é Johannes, ela retirava sua mão de cima de mim e tornava abruptamente a sua correspondência” (EXT, p. 195). Embora Murau detalhe bastante esse episódio, com um tom até nostálgico, ele de fato perdera-se no que estava contando: “mas eu queria dizer era outra coisa, Gambetti” (EXT, p. 195-196). Na verdade, antes de relatar esse episódio, Murau dizia a Gambetti que um dia ele se esquecera de ir ao encontro da

mãe para realizar a tarefa de ordenação das cartas. O motivo do esquecimento deve-se ao fato de Murau ter estado por cinco horas na biblioteca, espaço que lhe era proibido, lendo o *Siebenkäs*, de Jean Paul, livro predileto do protagonista. Às nove horas, o pequeno Murau despertou da leitura e percebeu que não esquecera apenas de ordenar as cartas como também o horário do jantar. Quando Murau encontrou a família, ela já o aguardava no salão verde e sua mãe, sem o olhar nos olhos, começou um longo sermão dizendo que a sua atitude era de uma grande insolência: “Súbito ela me fitou nos olhos e disse: *you are a monster!* Ou muito me engano, ou você esteve na biblioteca! E o que andou fazendo por lá? Ficou de novo cultivando seus *thoughts aberrant*, ela disse” (EXT, p. 196). O personagem, que tinha na época entre nove ou dez anos, ouviu todas as acusações calado, encurralado atrás da porta, enquanto seu pai e seus irmãos assistiam a tudo aguardando o desfecho da acusação, excitados com a punição que lhe seria infligida. Inquirido novamente pela mãe sobre o que ele realmente fizera na biblioteca, ele lhe respondera:

[...] 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)

Logo depois de narrar essa cena, o protagonista arremata dizendo que todos os livros que lera em Wolfsegg possuíam uma “*história ulterior* desse tipo, estão ligados a uma tal *história ulterior* (ou *história progressa*!) pelo resto de minha vida” (EXT, p. 197). O *Siebenkäs* é um dos livros que o narrador oferecera a seu aluno a fim de que eles discutisse e, ao se lembrar do episódio relatado acima, Murau pergunta-se se Gambetti, depois de tantos anos, ainda conseguiria associar a experiência de vida de seu professor ao romance de Jean Paul. Essa fala evidenciaria o fato de que Murau atrelasse suas memórias aos livros que utilizava em sua atividade docente podendo, assim, ser visto como mais uma maneira de o personagem tentar elaborar as suas tristes experiências.

Ao registrar esse episódio em seu texto, o narrador conclui que a mãe o repreendera porque, de fato, não deveria conhecer o *Siebenkäs* de Jean Paul. Residindo já em Roma, a mãe costumava visitar Murau, que dizia que ela fazia isso apenas para espioná-lo, ver onde e como ele morava. Entretanto, o próprio narrador desmente essa afirmação um pouco mais a frente ao dizer que sabia que a mãe o usava como pretexto para se encontrar com seu amante Spadolini (EXT, p. 205-209, 409). Em uma dessas visitas, a mãe, como sempre, obrigou-lhe a

ir a um jantar na casa do embaixador austríaco, o que, para o narrador, era algo muito entediante, visto que nesses encontros havia sempre aquela gente imbecil a tagarelar “sua lengalenga mundana”; após o jantar, como sempre, Murau caminhava sozinho para casa, enquanto a mãe ia passar a noite com Spadolini. Certa vez, a caminho da embaixada, a mãe pergunta a Murau o que afinal significava o *Siebenkäs* que décadas atrás ele lhe dissera e ela entendera como se o filho estivesse zombando dela, o que deixa evidente para o narrador que a cena do castigo causara também uma forte impressão em sua mãe. Atônito diante dessa pergunta, o personagem explica à mãe que *Siebenkäs* nada mais era que o nome de um livro do escritor alemão Jean Paul, ao que ela arremata, em seguida, dizendo:

Ah, ela disse então, se eu soubesse disso! Pensei que *Siebenkäs* fosse uma invenção sua contra mim, uma tramoia sórdida. [...] Se era verdade mesmo que Jean Paul era um escritor e o *Siebenkäs* um livro desse escritor, foi o que ela quis saber mais uma vez, [...] porque ela nunca queria acreditar em mim, Gambetti. Então *Siebenkäs* é um livro e Jean Paul é um escritor, repetira ainda diversas vezes minha mãe a caminho da embaixada austríaca. (EXT, p. 199-200)

Essa revelação denota o grau de ignorância no qual a família estava inserida e, embora o protagonista revele que a propriedade abrigava cinco bibliotecas, eram apenas ele e o tio Georg os únicos a fazerem uso desse espaço. Quanto ao fato de a mãe novamente pedir ao filho que repetisse que *Siebenkäs* era um livro de Jean Paul, Murau interpreta como se ela nunca acreditasse nele, desconsiderando, assim, o fato de, na verdade, ela não ter conhecimento acerca do que ele lia e dizia. Ainda durante o caminho, ela mais uma vez lhe interroga: “e Kafka, também é um escritor? É, Kafka também é um escritor. Que pena, ela disse então, achava que fosse tudo invenções suas” (EXT, p. 200). Apesar do caráter risível da situação, ela revela o quão rude era a família do narrador, e evidencia também a visão de garoto traquinas que Murau adquiriu dentro da família, a qual o via sempre como um mentiroso. Ainda sobre a mãe, Murau afirma que “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, minha mãe” (EXT, p. 200).

Ao se referir à nova técnica psicanalítica que veio tomar o lugar da hipnose, Freud (1969) afirma que “o paciente não *recorda* coisa alguma do que esqueceu e reprimiu, mas expressa-o pela atuação ou atua-o (*acts out*). Ele o reproduz não como lembrança, mas como ação; *repete*-o, sem, naturalmente, saber que o está repetindo” (p. 165). Depois de ter guardado por anos a lembrança do dia em que a mãe o punira pelo fato de ter perdido o horário e a explicação que ela lhe dera para sua atitude, a forma encontrada pelo protagonista

para passar a limpo os fatos do passado e processar a sua recordação é através da palavra. Ainda segundo Freud (1969, p. 166), “quanto maior a resistência, mais extensivamente a atuação (*acting out*) (repetição) substituirá o recordar”. Considerando que Murau constrói a sua escrita baseado na ideia memória-esquecimento, como se dessa forma fosse possível recordar para esquecer, podemos interpretar o seu fazer escritural como uma forma de transferência, na qual as suas resistências são superadas através de ações repetitivas responsáveis por despertar suas mais remotas lembranças. Sendo assim, ao se transformarem em palavras, essas lembranças podem ser esquecidas, uma vez que elas foram elaboradas e já não lhe causariam mais sofrimento. Ao tematizar as suas mais dolorosas lembranças, o narrador conseguiria esquecer e também elaborar por meio da palavra aquilo que deseja superar. Para que isso ocorra, é indispensável o comprometimento do sujeito que recorda, visto que é dessa forma que a elaboração será efetuada. Vale ressaltar que a memória não é plenamente confiável, pois é marcada por lacunas e incertezas, e, logo, por mais que ela se reporte a experiências vividas pelo sujeito, ela pode trair e inventar. Pode-se inferir que o ato de elaborar é para o personagem um mecanismo de reorganização de suas experiências, as quais, desse modo, só podem ser retomadas pela via da escrita.

Por mais que o propósito do narrador seja superar o passado traumático anotando-o para extingui-lo, sua escrita registra também inúmeras citações a outras obras literárias, o que, evidentemente, se deve ao fato de Murau ser um intelectual. Sobre esse aspecto, podemos dizer que, à medida que a escrita vai cumprindo seu papel de apagar as memórias do narrador, ela também realiza o apagamento da memória cultural ao registrar um exagero de referências intertextuais (Cf. THEISEN, 2006, p. 561). No início do romance, isso já fica evidente, quando Murau menciona o nome dos livros que indicou a Gambetti para serem abordados nas próximas aulas: *Siebenkäs*, de Jean Paul, *O processo*, de Kafka, *Amras*²², de Thomas Bernhard, *A portuguesa*, de Musil, *Esch ou A anarquia*, de Broch, *As afinidades eletivas*, de Goethe e *O mundo como vontade e representação*, de Schopenhauer (EXT, p. 8). Embora o texto do protagonista cite obras e autores em demasia, convém ressaltar que, “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 nossa²³), ela pode ser interpretada como uma mera citação do repertório literário do

²² Chama a atenção o fato de, entre os livros indicados por Murau a Gambetti, constar o romance *Amras*, do próprio Thomas Bernhard publicado em 1964. Com isso, podemos dizer que, dentro do universo diegético de *Extinção*, o romance *Amras* já está canonizado a ponto de figurar ao lado de obras clássicas.

²³ “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)

protagonista. Esse fato comprova-se quando Murau se define para Gambetti como um “corretor de literatura”, afirmando que não se considera um escritor, mas somente “uma espécie de corretor de bens literários, disse a Gambetti, faço corretagem de imóveis literários, por assim dizer” (EXT, p. 450-451). Como afirma Bianca Theisen (2006, p. 561, tradução nossa), “tampouco *Extinção* invoca estilisticamente estes 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”²⁴. Desse modo, as obras citadas no romance cumpririam apenas uma função de índice utilizado pelo narrador para deixar registrado que a sua educação pedagógica advém da esfera da literatura.

Por outro lado, segundo Görner, essas referências também criam “a impressão de que os protagonistas de Bernhard só recorrem aos grandes artistas para dar voz de autoridade ao seu discurso” (GÖRNER, 2014, p. 158). Em um primeiro momento, na obra de Bernhard, as referências a autores famosos “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). Como dissemos, no início do romance, Murau utiliza-se de autores clássicos tanto para reforçar o seu discurso, quanto para instruir seu discípulo Gambetti. Contudo, próximo ao fim do livro, a fala do narrador muda de tom e o que se nota agora é uma tentativa de desconstrução dos mestres outrora reverenciados. A estratégia desconstrutiva de Murau apóia-se, sobretudo, na repetição, uma vez que, ao repetir diversas vezes um argumento, o narrador “esvazia o cerne daquilo que é repetido, ou o expõe ao ridículo” (GÖRNER, 2014, p. 158). Podemos perceber claramente essa característica do narrador Murau nessas duas longas citações:

[...] 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 [...] 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 [...]. E seus mestres foram Musil e Thomas Mann, para não falar de outros. Se deixarmos Kafka de lado, [...], que foi de fato um funcionário, mas o único a não ter escrito uma

²⁴ “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)

literatura de funcionários e burocratas, todos os outros não escreveram outra coisa, pois de outra coisa não foram capazes. (EXT, p. 445-446)

Esses dois excertos, portanto, evidenciam outro aspecto da escrita do narrador. Ou seja, em seu projeto, Murau também trata da literatura canônica, retomando e reavaliando a importância de autores consagrados. No entanto, como podemos notar, embora o personagem utilize-se desses autores em sua atividade docente, sua intenção é, na verdade, desconstruí-los por meio da relativização de valores, desconsiderando, para isso, um aprofundamento nas obras. A fim de atingir seu objetivo, o narrador cerca-se de expressões hiperbólicas e repetições que se adequam perfeitamente a sua concepção de arte baseada no exagero.

A arte do exagero

Para o narrador, “hoje qualquer um que escreva cartões-postais se intitula escritor” (EXT, p. 451) e, embora já tenha escrito vários ensaios para jornais, Murau prefere deixar claro que não se denomina um escritor. Aliás, ele destaca odiar a maioria dos escritores, ou como ele mesmo os define “escriturários”, e ter sempre evitado a companhia deles, pois conhecer um escritor é o que há de mais repulsivo. Segundo Murau, somente a obra deve ser buscada sem que haja qualquer aproximação com o seu autor. No entender do protagonista, a melhor maneira de se livrar da impressão causada por uma obra, seja ela boa ou ruim, é conhecer o seu autor, pois

a maioria tem mau caráter, quando não um caráter francamente repulsivo de tão extravagante, e, quem quer que sejam, pelo menos no contato pessoal, acabam por aniquilar a própria obra, extinguem-na, disse a Gambetti. As pessoas se acotovelam para conhecer os escritores por elas amados ou venerados, ou também odiados, e com isso aniquilam por completo sua obra, disse a Gambetti. (EXT, p. 451)

Podemos perceber por esse trecho a importância que o narrador deposita na obra e o quanto ele despreza a figura do autor, ressaltando, inclusive, a excentricidade de sua falta de caráter. Dessa maneira, Murau também tematiza a celebração em torno da figura do autor, adquirida, sobretudo, pela publicação de sua obra. A posição do protagonista frente a essa questão é que a obra deve ser apreciada única e exclusivamente em si mesma sem que o leitor necessite buscar seu autor, o que resultaria na depreciação da obra literária. Esse pensamento difundido pelo personagem pode ser encontrado em seu próprio fazer escritural, uma vez que sua escrita visa somente a relatar suas experiências sem pretender nomear seu autor. A menção ao nome de Murau feita por um narrador extradiegético desconhecido, o qual pode ser interpretado como sendo criação do próprio personagem, serviria apenas para deixar

marcada a autoria do relato apresentado, isentando, assim, a pessoa de Thomas Bernhard, o escritor do romance. No mais, ao dizer que os autores são desprovidos das qualidades de caráter, o personagem deixa subentendido ser também portador da mesma falta de caráter, podendo, esse, ser considerado um motivo para que Murau não inscreva seu nome dentro de seu discurso. Outro ponto interessante nessa fala do narrador diz respeito ao fato de que, ao conhecer o autor, a obra aniquila-se, extingue-se. Estes dois verbos, sempre destacados no discurso do personagem, são retomados aqui para tratar da extinção da obra como consequência de se conhecer a personalidade do autor. Fica evidente que Murau não almeja esse modelo de extinção, pois ele privilegia uma escrita cuja função é realizar o apagamento tanto do que se encontra ali registrado quanto de seu autor. Sendo assim, a leitura que o protagonista faz da arte é que o autor é apenas o meio pelo qual ela se materializa, e após esse processo, a obra constitui o seu próprio corpo de significação dissociado, portanto, da pessoa que a revelou. O texto literário, segundo Green (1994), fala por si mesmo, pois apresenta o seu próprio inconsciente que não deve ser confundido com o do autor. Nas palavras do teórico, “a existência desse inconsciente textual está presente nas articulações temáticas, nas cesuras do texto, nos silêncios brutais, nas rupturas de tom e sobretudo nas manchas, nas escórias, nos detalhes aparentemente pouco importantes” (GREEN, 1994, p. 48). Essas estruturas imanentes emergiriam do processo de interpretação, o qual o leitor empreende ao realizar a leitura do texto, buscando nele os temas que podem ser subentendidos no discurso que domina a narrativa.

Conforme já destacamos, o fato de um romance ser narrado por um narrador em primeira pessoa apresenta-se como um forte aliado na busca da verossimilhança, pois esse indivíduo unifica a ação favorecendo o pacto ficcional. Em contrapartida, convém salientar que tal técnica revelaria também a dubiedade acerca da matéria narrada, visto que ela é construída somente pelo campo de visão de um único personagem, sendo, portanto, negado ao leitor o acesso a outras formas de compreensão do que está sendo contado. Enfatizamos isso no capítulo do narrador ao dizer que Murau não é um personagem muito confiável, visto que ele deixa marcas em seu texto que permitiriam ao leitor duvidar do que ele está narrando, gerando, com isso, um distanciamento desse leitor, que passaria a imaginar outras interpretações para os fatos. Somado a isso estaria o fato de Murau designar-se em algumas passagens como o maior artista do exagero, pois na sua concepção, “para compreendermos algo, temos de exagerar, [...], só o exagero torna as coisas mais claras, mesmo o perigo de sermos tidos como loucos não nos incomoda mais numa certa idade” (EXT, p. 96). Posto dessa maneira, a escrita do narrador poderia ser interpretada como a aplicação do que ele

compreende enquanto conceito de arte, o qual ele menciona ter aprimorado ao longo dos anos. Ao inscrever apenas a sua voz no relato, o personagem pode se valer do exagero ao narrar os eventos, talvez porque eles, na realidade, pudessem não ter ocorrido do modo como ele registra; daí, inclusive, viria mais uma justificativa para ele não permitir que outros personagens assumam os seus lugares na história, temendo, assim, ser descoberto por falsificar a apresentação de determinados eventos. Ainda segundo a acepção do protagonista, “a arte do exagero era uma arte da superação, superação da existência” (EXT, p. 448), que só seria suportável por meio do exagero, o qual seria o responsável por ficcionalizar a realidade transformando-a assim em matéria da arte. A leitura que Murau faz da arte literária é que “os grandes mestres em superar a existência foram sempre grandes artistas do exagero” e “o escritor que não exagera é um escritor ruim” (EXT, p. 448). Ao fazer essas colocações, implicitamente o narrador sugere que suas obras preferidas são também frutos do exagero de seus autores e automaticamente está incluindo a sua escrita e também a si mesmo dentro do universo das obras que cita ao longo do romance, emparelhando-se assim aos seus mestres literários, autores que formaram a sua visão de mundo; ao mesmo tempo, Murau está evidenciando que ele – enquanto autor da sua ficção – carregaria de exageros a sua escritura. Para Murau, a verdadeira arte do exagero consiste ainda “em *subentender* tudo, [...], ele [o escritor] exagera o subentendido e faz assim do subentendido exagerado sua arte do exagero” (EXT, p. 448). Dessa forma, poderíamos dizer que a compreensão de arte do protagonista permeia toda a sua escrita, e, ao acrescentar que o subentendido exagerado é a matéria-prima da arte do exagero, Murau chama a atenção para aquilo que está contido nas entrelinhas, ou seja, o seu relato autorizaria o leitor a fazer suposições acerca do que ele duvida ser a realidade dos fatos.

Quando Pouillon (1974) aborda a “Autobiografia”, ele afirma que, ao escrever suas memórias, o indivíduo tem diante de si um emaranhado de fatos brutos, os quais as lembranças psicológicas não conseguem acessá-los perfeitamente. Neste tipo de escritura, a pessoa tentaria compreender fatos e decisões do passado, e nesse intuito de nada vale a sinceridade, pois o que o indivíduo precisa é de lucidez. Ao escrever sobre suas próprias experiências, o indivíduo buscaria encontrar justificativas para si mesmo acerca de seus traumas pretéritos. Desse modo, o relato apresentaria uma forte carga subjetiva, ao passo que é o modo como o indivíduo enxerga sua problemática que conduz a narrativa, logo, nessa perspectiva, não há a exigência de um comprometimento com a sinceridade, pois

nos situamos com relação ao nosso passado à maneira do historiador com relação a uma sociedade desaparecida que ele só pode reencontrar imaginando-a e não apenas acumulando fatos materiais, os quais só se tornam significativos precisamente graças à imaginação compreensiva. (POUILLON, 1974, p. 40-41)

Colocado dessa forma, pode-se dizer que o relato de Murau apresentaria uma “imaginação compreensiva” dos fatos, e como o próprio vocábulo imaginação sugere, para isso não é preciso que haja sinceridade. A condição de não ser sincera é que garantiria o caráter subjetivo da narrativa, pois, ao relatar os acontecimentos, o narrador imprime neles a sua individualidade, característica marcante da narrativa autobiográfica. Além do teor memorialístico da escrita de Murau, há também, como mostramos acima, uma preocupação do protagonista em discorrer a respeito do seu processo de composição concebido como “arte do exagero”. Embora o protagonista apresente uma série de fatos os quais julga ter experienciado e que se põe a relatar, nota-se, no romance de Bernhard, a tendência da literatura contemporânea em se distanciar da *ordem constatatativa* (narrativo-descritiva), em favorecimento da *ordem performativa*, na qual a “significação de uma fala é o ato mesmo que a profere” (BARTHES, 1972, p. 51), uma vez que escrever já não seria mais narrar, mas sim dizer que se conta. Para Genette (1972), um dos objetivos da literatura contemporânea é anular a narrativa, pois “tudo se passa aqui como se a literatura tivesse esgotado os recursos de seu modo representativo, e quisesse refletir sobre o murmúrio indefinido de seu próprio discurso” (GENETTE, 1972, p. 274).

Em seu ensaio *O teatro do vestuário: performance e identidade nos trabalhos de Bernhard* (2014), Andrew Webber empreende uma análise acerca do caráter performativo presente na obra de Thomas Bernhard. O crítico, entretanto, chama a atenção para o duplo significado da palavra performatividade, indicando que o primeiro sentido, mais habitual, refere-se à encenação teatral: “é nesse sentido que podemos entender a obra de Bernhard, tanto no gênero dramático quanto no narrativo, como insistente e autoconscientemente performativo” (WEBBER, 2014, p. 220). É importante frisar que a obra de Bernhard recorre, quase sempre, a dois tipos de situação, ora há um enredo com personagens que fazem parte do mundo do teatro, ora um narrador que observa uma realidade e a interpreta como teatral (BOHUNOVSKY, 2014, p. 28). No caso dos narradores bernhardianos, não é essa suposta realidade que lhes interessa, mas sim o modo como eles a interpretam, haja vista a constante repetição do verbo “pensei”: “Porém vou me guardar de lhes dizer a *minha* verdade, já que a deles está no poder, **pensei**” (EXT, p. 254, negrito nosso). Para a nossa análise, é o segundo sentido de performatividade pensado por Webber que nos interessa, uma vez que ele trata da

gramática bernhardiana, debruçando-se sobre a teoria dos atos de fala²⁵. Para Webber, esse estilo performativo baseia-se em um estilo de fala responsável por produzir as condições de ser através da enunciação, e ressalta, também, que

a voz idiossincrática de Bernhard está ligada unicamente a este modo de expressão. Em seus textos, os falantes estão sempre buscando estabelecer um estado de coisas acima de qualquer dúvida ou obter um diferente estado de coisas através de seus atos de fala. Enquanto o primeiro modo de discurso teatral ou histriônico parece corresponder ao que a teoria dos atos de fala chamaria de constativo, mais do que performativo, aqui a constatação se imiscui com a performatividade; torna-se performativo em ambos os sentidos da palavra, teatral e linguístico. Quando o discurso constativo é marcado pelo excesso de enunciação, isto é, através de formulações hiperbólicas ou repetitivas, ele se projeta na performatividade. (WEBBER, 2014, p. 221)

Enquanto extingue o passado pela palavra, Murau trata também de como concebe o seu fazer-narrativo o qual será melhor compreendido ao final do romance, quando o leitor passa a considerar a obra como a realização do projeto da antiautobiografia do personagem. Se em *Extinção* o relato das memórias de Murau ocupa o ponto central da narrativa, circularia em sua órbita um segundo tema: a elaboração da escrita de um livro de memórias. A narrativa debruça-se sobre o modo de composição desse personagem ao marcar, por exemplo, suas correções e deixá-las visíveis para que o leitor tenha acesso ao momento de elaboração de sua escrita: abordamos esse aspecto no capítulo que trata do narrador. Sobre o modo como a narrativa revela discretamente o processo de composição da escrita desse narrador, gostaríamos de destacar a cena em que Murau se define para seu aluno Gambetti como o maior artista do exagero de que ele tem notícia:

Gambetti irrompeu novamente em sua risada de Gambetti e me contagiou com sua risada de Gambetti, e assim nessa tarde no Pincio nós dois rimos como jamais havíamos rido antes. Mas mesmo essa frase é naturalmente de novo um exagero, penso agora, enquanto a escrevo, e índice de minha arte do exagero (EXT, p. 448)

Já mencionamos também no primeiro capítulo que Gambetti só consegue imprimir no discurso de seu mentor o riso espontâneo diante de alguns de seus comentários. Entretanto, chama a atenção, no respectivo trecho, o fato de Murau juntar-se à risada de seu aluno; o

²⁵ Segundo Webber, o significado de performatividade foi ampliado pela teoria dos atos de fala. A respeito dos fundamentos dessa, o autor indica a leitura de AUSTIN, J. L. *How to do things with words*. Oxford: Oxford University Press, 1961 (WEBBER, 2014, p. 239, nota de rodapé 9). Webber destaca também que, posteriormente, a teoria dos atos de fala foi adaptada pelos teóricos da identidade, entre eles, principalmente, Judith Butler. O ensaio de Webber usa como fundamentação teórica os estudos da filósofa norte-americana acerca do feminismo, da teoria de gênero e da teoria *queer*.

professor que antes apenas tomava nota desse estranho comportamento de Gambetti, agora partilha do seu riso, como se aquilo que falara fosse tão absurdo (exagerado) que nem ele conseguira esconder a gargalhada. Mas o que mais se destaca aqui é o comentário que vem na sequência desse riso: Murau diz que a frase anterior é, na verdade, mais um de seus exageros. Além disso, de acordo com o narrador, essa constatação é feita no momento em que está escrevendo, ou seja, mais uma vez Murau desliza e, em um pequeno ato falho, é traído pela palavra que revela o caráter ulterior de sua escrita, indo de encontro, portanto, à ideia de presentificação da ação que tenta simular. Se essa atitude é intencional ou não, a obra não explicita, mas o próprio personagem reconhece seu comentário como um índice de sua aprimorada arte do exagero. Ao realizar a sua escrita antiautobiográfica, Murau escreve também a sua filosofia da composição e ao denominar que sua escrita ancora-se nos preceitos de uma arte do exagero, ele revela os signos imanes de seu relato.

Apesar de o narrador dizer que retomará um dia o projeto do tio de escrever um relato cujo tema é Wolfsegg e sua problemática, e seguir afirmando isso ao longo do romance, o leitor, ao final da leitura, pode entender que a obra já realizara o projeto de extinção pretendido pelo protagonista. A genialidade desse romance está justamente no fato de Murau conduzir uma situação narrativa dizendo que pretende futuramente escrever a sua antiautobiografia, quando, na verdade, ele já está colocando em prática suas intenções futuras. Isso pode ser notado, por exemplo, quando o narrador diz “estou de fato retalhando e dissecando Wolfsegg e os meus [...] e retallo dessa forma a mim mesmo, disseco-me, aniquilo-me, extingo-me” (EXT, p. 217): essas extinções, no entanto, já vêm sendo abordadas durante a obra, restando apenas que se realize a do enunciador do relato. De acordo com Barthes, a *situação narrativa* nas sociedades arcaicas era altamente codificada, o que já não ocorreria nas sociedades contemporâneas, visto que há um escamoteamento cuidadoso na codificação da situação narrativa, com procedimentos que visam a

naturalizar a narrativa que vai seguir, fingindo dar-lhe como causa uma ocasião natural, e, caso se possa dizer, “desinaugurá-la”: romances por cartas, manuscritos pretensamente reencontrados, autor que encontrou o narrador, filmes que lançam sua história antes dos letreiros. A repugnância de mostrar seus códigos marca a sociedade burguesa e a cultura de massa que dela se originou: a uma e a outra, são necessários signos que não pareçam signos. (BARTHES, 1972, p. 53)

Com isso, podemos dizer que o narrador, ao mesmo tempo em que se refere à escrita de um texto autobiográfico dentro de seu relato, dissimula já estar realizando a escritura de sua antiautobiografia. Deste modo, Murau desautomatiza uma das convenções do gênero o

qual compreende como situação autobiográfica um olhar retrospectivo ao passado e conduz seu relato presentificando a ação principal, tratando-a como algo ainda em desdobramento. Ao escolher não revelar inicialmente que seu texto é autobiográfico, Murau pode centrar-se em suas rumações subjetivas e refletir acerca do seu ato de escrita. Murau pode ser considerado um bom exemplo de narrador contemporâneo, que, ao empreender um discurso mais performativo, coincidindo palavra e ato, chama a atenção do leitor para si mesmo, o que também dificultaria a ilusão de crer que se está diante de um acontecimento da realidade ou da descrição de um fato realmente ocorrido. Dessa forma, podemos dizer que, ao revelar os bastidores da escritura, a obra não permite ao leitor embarcar em um sonho, pelo contrário, ela o convida a integrar o ato da criação e o chama a participar criticamente desse processo.

O caso do minerador Schermaier

Conforme mencionamos anteriormente, o intuito de Murau ao escrever seu relato é extinguir, pela palavra, suas memórias do tempo em que viveu em Wolfsegg. Ao final, tudo o que fosse anotado nessa antiautobiografia seria extinto, inclusive seu narrador. Entretanto, em uma passagem marcante localizada na segunda parte da obra, Murau amplia o seu projeto de escrita e abre espaço em seu relato para tratar da família Schermaier. Durante o velório dos familiares, o narrador-protagonista destaca que estão presentes os ex-líderes nazistas que, depois do fim da segunda guerra, ficaram escondidos na propriedade da família Murau. Esse fato faz com que o narrador se lembre de quando viu um *gauleiter* visitar sua família para agradecer-lhe pelo período que passou escondido em Wolfsegg, em uma parte da propriedade denominada de Vila das Crianças. Segundo Murau, esse homem fora anistiado pelos crimes que cometera durante a guerra e se mudara para Altaussee com uma pensão “que o Estado lhe outorgou há exatos trinta anos, depois de abafar suas atrocidades e arquivar seu processo” (EXT, p. 328). Ao rever o *gauleiter* no velório, Murau imediatamente se recorda de Schermaier, um minerador que morava com sua esposa em Wolfsegg e possuía um pequeno lote de terra com três vacas de onde retirava uma segunda renda. No período da guerra, um vizinho denunciou Schermaier por escutar rádio suíça: esse vizinho e ex-melhor amigo de escola fora o responsável pela prisão de Schermaier que culminou no seu envio a um campo de concentração de trabalhos forçados na Holanda. Terminada a guerra, o vizinho pediu perdão a Schermaier e também que ele não se vingasse. Schermaier não se vingou, no entanto, nunca mais falou com ninguém sobre esse assunto. O minerador comentava o ocorrido apenas com sua esposa e com Murau quando este o visitava, pois sempre que se lembrava da humilhação que sofrera nessa época, Schermaier não conseguia conter as lágrimas. O Estado

pagara ao minerador uma irrisória soma pelos sofrimentos que lhe foram causados durante o período nazista, enquanto aos genocidas o mesmo Estado pagava pensões generosas.

Com a denúncia do caso de Schermaier, o relato de Murau desvia-se um pouco de seu objetivo inicial e dá voz a uma vítima do nacional-socialismo: “é meu dever falar deles [dos Schermaier] em meu *Extinção* e chamar a atenção sobre eles como os representantes de tantos que não falam de seus sofrimentos na época nacional-socialista” (EXT, p. 336). Se pensarmos que a ideia inicial do personagem era conceber um livro do esquecimento, desenvolvido por meio de suas extinções, podemos dizer que, com a inserção do relato particular de Schermaier, o projeto ganha contornos de um “dever de memória”, ou seja, “é o dever de fazer justiça, pela lembrança, a um outro que não o si.” (RICOEUR, 2007, p. 42). Com isso, percebemos que, momentaneamente, surge no texto do narrador uma preocupação social: a forte carga subjetiva desenvolvida no relato abre um caminho para tratar daqueles que sofreram com o regime nazista e que nunca puderam relatar as suas experiências. É válido dizer que, embora o narrador aborde sucintamente em poucas passagens o período da segunda guerra, não há na obra a preocupação de relatar os pormenores do evento, ou seja, não é mencionado o cotidiano da guerra com bombardeios e outros fatos relativos a este tema. Pois, como o próprio Murau afirma, devido ao envolvimento de sua família com o partido nazista, a região de Wolfsegg fora poupada dos frequentes ataques ocorridos durante a guerra. Embora o narrador fosse criança quando ocorreu a guerra, sua educação escolar seguiu ainda o modelo criado pelo nacional-socialismo atrelado a uma forte moral católica. Murau, entretanto, conhece bem o assunto e sabe o que o período da guerra significou tanto para a Áustria quanto para a Europa principalmente no que se refere à cultura, visto que a censura empenhara-se em banir tudo o que fosse qualificado de “arte degenerada”, ou seja, toda e qualquer forma de arte que fosse de encontro à ideologia nazista.

Ao relatar os sofrimentos vividos por Schermaier, o narrador desvia o foco de seu relato, dominado até então pela sua subjetividade, para concentrar-se na memória de uma vítima do campo de concentração, pois, segundo Murau, o caso do minerador necessita ser lembrado. Desde o final da guerra, no teatro de Wolfsegg, coube a Schermaier apenas o “papel do esquecido” (WEINRICH, 2001, p. 279), aquele que viveu afundado nas suas lembranças sem ter espaço para poder trazê-las à tona e, de certa forma, sem poder contribuir com a sua experiência na elaboração da escrita desse momento histórico:

Sobre Schermaier não direi outra coisa senão que a sociedade nacional-socialista, com total impunidade, pôde destruí-lo pelo resto de sua vida, mas não aniquilá-lo. [...] no meu *Extinção* concederia a Schermaier, se não os

direitos de que ele foi privado por essa sociedade, pelo menos a atenção, à minha maneira. (EXT, 2000, p. 336)

Nesse trecho, chamam a atenção novamente os verbos “destruir” e “aniquilar”, sempre empregados pelo narrador para dar vazão a sua ideia de auto-dissecação. Em relação a Schermaier, o Estado conseguiu destruí-lo, uma vez que aquilo que o minerador experienciou no campo de concentração nunca mais poderá ser apagado de sua memória: é uma experiência dolorosa que se mantém intimamente atrelada à vida desse sujeito. Embora esse acontecimento tenha destruído o personagem, não foi suficiente para aniquilá-lo, pois Schermaier encontrou em Murau o ouvinte ideal, aquele que, atento às memórias dessa vítima, abordará o seu trauma em seu relato, garantindo, assim, que o testemunho do minerador seja trazido à tona. Para o teórico francês Maurice Halbwachs, a memória coletiva é responsável por estabelecer a tradição de uma comunidade, assim como definir a identidade de um grupo. A memória coletiva constitui-se pelo conjunto das memórias individuais, pois “cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes.” (HALBWACHS, 2006, p. 69). O texto do narrador confere visibilidade ao testemunho de Schermaier e retira-o do esquecimento a que fora relegado, proporcionando a essa vítima uma oportunidade de contribuir com seu relato particular na escritura de um dos fatos históricos mais marcantes do século XX. Ao abordar o caso do minerador, o texto bruscamente interrompe a elucubração do protagonista e adquire um teor mais objetivo ao tentar reparar a injustiça cometida pelos apoiadores do regime contra Schermaier, um indivíduo que, segundo o narrador, não era nem católico nem nacional-socialista.

Podemos assim concluir que a escrita do passado é o modo encontrado pelo narrador para criar o desfecho de sua própria história. Ao optar por escrever as suas memórias a fim de exterminá-las, Murau transforma sua história de vida em matéria de ficção à medida que seleciona os fatos que merecem ser relatados. Entretanto, quando o narrador menciona o ocorrido ao minerador Schermaier, tem-se claramente que Murau conhece o poder avassalador da escrita, pois ela não aniquilará o testemunho do minerador, pelo contrário, ela será um meio de divulgar a experiência de um sujeito outrora repelido de expressar suas experiências e contribuir para a escrita do fato histórico. Como se sabe, a história, ao abordar o aspecto geral dos acontecimentos, despreza grande parte dos envolvidos em sua estrutura, silencia pequenos grupos que não conseguem se fazer ouvir a respeito daquilo que viveram. Se a intenção do narrador é escrever um relato com a finalidade de esquecer o que vivenciou,

esse texto acaba ganhando uma nova significação, pois é por meio da literatura que Murau acaba eternizando as suas experiências ao criar o seu próprio livro de memórias o qual, sempre que for lido, apresentará o retrato de um lugar e de uma época que marcaram a vida de um indivíduo. Tudo o que o narrador queria extinguir está contido nas páginas do livro que o leitor tem em mãos. Murau é um narrador ardiloso, pois simula uma cumplicidade com o leitor conforme vai semeando as ideias do livro que pretende escrever mostrando dessa forma o seu processo de composição. A genialidade do texto de Murau encontra-se no seu desfecho, quando o leitor percebe que tudo o que lera anteriormente já era na verdade o relato concluído. Tudo já estava desde o começo extinto: Wolfsegg, a família e o narrador já não mais existiam desde que a leitura se iniciara. Entretanto, o leitor é levado a crer que acompanha a ação principal ao lado do narrador que se mantém discreto, e vai revelando os acontecimentos conforme o seu desejo de abordar determinados assuntos. A ação principal que poderia ser facilmente narrada já no primeiro capítulo não é a tônica do texto do narrador, pelo contrário, o que Murau precisa revelar são antes de tudo as suas memórias acerca do passado traumático que o prende a Wolfsegg. Essas lembranças são enxertadas na ação principal para que se crie uma ilusão de presentificação, proporcionando ao leitor tomar conhecimento de toda uma gama de eventos que remetem a uma época e espaço que ainda incomodam esse sujeito. A escrita de Murau mantém uma atmosfera de presentificação para, no final, realizar a sua maior extinção: a morte do protagonista que sai de cena assim como entrara, anonimamente, movido pela ideia de se anular pela palavra.

CAPÍTULO III

O LUGAR DAS MEMÓRIAS EXTINTAS

Considerações sobre o espaço na obra

Analisando mais detalhadamente a construção do narrador-protagonista no romance *Extinção*, podemos constatar que o propósito de escrita da antiautobiografia concebido por Murau não deseja apenas extinguir as memórias de um passado traumático. Antes disso, o texto do narrador tem como epicentro o seu lugar de origem: é Wolfsegg o palco das lembranças mais marcantes desse indivíduo. À medida que Murau relata seu passado, sua escrita também vai reconstruindo Wolfsegg, o espaço responsável por conservar as recordações desse sujeito e que precisa também cumprir o seu plano de extinção. Mesmo tendo escolhido deixar sua terra natal para residir na Itália, Wolfsegg permanece atormentando o exilado, o que mostra que as memórias, oriundas de um determinado lugar, permanecem atreladas ao indivíduo onde quer que ele se encontre. No texto do protagonista, tudo deve vir à tona, suas mais remotas lembranças devem ser dissecadas. Ao final, Wolfsegg, tema de sua escrita, também deve cumprir a sua extinção, tanto física, uma vez que, no plano da história, o narrador livra-se do fardo de assumi-la na condição de herdeiro, quanto estética, uma vez que, ao recriar esse espaço, Murau o elege a categoria narrativa essencial de seu texto, sendo ela primordial para o desenrolar da ação. Como a noção de “espaço literário” constrói-se predominantemente por meio do narrador em primeira pessoa, sendo fundamental para a constituição de sua identidade, neste capítulo ela será problematizada e associada à qualificação da instância narrativa.

Se Murau foge de Wolfsegg tentando livrar-se das amarras desse lugar maligno, o que se vê é um indivíduo que não consegue resolver as questões referentes à sua origem, pois ela o persegue e atormenta. Esse espaço que, além de persistir nas memórias do narrador, o qual sempre invoca Wolfsegg em sua fala, acaba, por fim, chamando-o de volta, exigindo que ele agora venha a ser o seu administrador. Detendo-se ao nome desse lugar, ao desmembrar o nome Wolfsegg, podemos notar que ele é composto pela palavra *Wolf* (lobo, em alemão), o que acaba ampliando o significado desse espaço dentro da obra. O próprio Bernhard²⁶ já fizera essa relação em 1953, quando ainda trabalhava como jornalista: “[...] cá está agora Wolfsegg, que reina, acima da paisagem, com seu castelo e sua praça, e seu nome lembra lobos, os quais, um dia, devem ter vivido aqui” (BERNHARD apud FLORY, 2006, p. 34,

²⁶ T. Bernhard, “Geheimnisse der Ortsnamen”, em *Demokratisches Volksblatt*, 19/09/1953. (FLORY, 2006, p. 34, nota de rodapé 43)

tradução nossa²⁷). Desse modo, Wolfsegg configura-se como um povoado habitado por lobos, visto que ali ninguém está livre da culpa histórica dos acontecimentos, muito menos a família Murau, a alcateia que mantém esse lugar funcionando. Wolfsegg funciona como uma espécie de armadilha para o narrador: tentando sempre atrair esse lobo dissidente, ela o lembra que, por mais que fuja, aquele sempre será o seu recanto, onde ele encontra a verdadeira hospitalidade.

É importante dizer que a referência ao nome Wolfsegg já aparecera anteriormente ao menos duas vezes na produção de Bernhard, ambas intituladas *Der Italiener*. A primeira é um fragmento de dez páginas publicada em 1964 e a segunda, em 1971, um pouco mais extensa, sessenta e três páginas, é um roteiro para cinema. Nessas duas versões, o protagonista comete suicídio por não conseguir conviver com as lembranças de um massacre ocorrido ao final da guerra, quando um grupo de alemães assassinara poloneses em Wolfsegg. Os austríacos, simbolizados aqui na figura desse senhor de Wolfsegg, são meros observadores, ou seja, não compactuam com a ação dos alemães, enquanto que, em *Extinção*, os pais de Murau são caracterizados como nazistas natos (Cf. FLORY, 2006, p. 34).

Uma chave de leitura para o romance *Extinção* é considerá-lo como a realização do projeto autobiográfico pensado pelo protagonista, tendo em vista que o relato foi escrito quando Murau retornou do enterro em Wolfsegg, portanto sua escrita ocorreu em Roma. Segundo o narrador, ele tentara algumas vezes iniciar esse relato, entretanto acabava sempre desistindo por não conseguir conceber uma frase inicial. O ponto de partida do relato desse narrador é o comunicado de falecimento de seus pais e de seu irmão Johannes. É por meio dessa notícia que Murau consegue, enfim, dar início à escrita de sua antiautobiografia, que cumprirá a função de exterminar suas memórias conforme ele for se recordando e anotando. Sua proposta é clara e emergencial: anotar para extinguir. Ainda atordoado pelo telegrama que lhe informara as mortes, o narrador recorre às fotografias da família para assim descrevê-la minuciosamente, exagerando suas características físicas e realçando o aspecto infeliz que os irmãos adquiriram por terem se sujeitado a viver ao lado dos pais, sem ousar cortar os laços. É importante dizer que, no texto do narrador, somente os irmãos aparecem nomeados – Johannes, Caecilia e Amalia –, enquanto os pais permanecem, ao longo da narrativa, sendo denominados apenas de “pai” e “mãe”: como se o protagonista considerasse a si e aos irmãos vítimas dos genitores e não quisesse lhes creditar os nomes em seu relato. Aos poucos a descrição rancorosa dos familiares vai se esvaecendo para que Wolfsegg passe a assumir o

²⁷“[...] da ist nun Wolfsegg, das mit seinem Schloßberg und Markt hoch über der Landschaft thront, und sein Name erinnert an die Wölfe, die einst hier gehaust haben sollen”. (BERNHARD apud FLORY, 2006, p. 34)

núcleo temático das memórias do personagem. Se existe uma história que mereça ser contada sobre esse indivíduo e sua família, ela tem Wolfsegg como cenário: é aqui que residem as memórias traumáticas do narrador. Podemos dizer que, no romance de Bernhard, é Wolfsegg que permanece duramente viva nas lembranças do protagonista, mais ainda, no relato de Murau, “o espaço chama a ação” (BACHELARD, 1988, p. 116), pois é nele onde se consolidaram as memórias da infância e juventude do narrador, as quais ainda lhe incomodam. Tal incômodo é ocasionado porque o narrador, agora adulto no presente da ação, percebe que suas experiências poderiam ter ocorrido de outra maneira, sem que lhes causasse o mal do qual ele não consegue se desvencilhar. A dinâmica do romance de Bernhard é a tentativa do sujeito em buscar o tempo da infância no espaço que se tornou opressor. Desse modo, para Lins (1976, p. 128), “as personagens, ao invés de imobilizarem-se e emudecerem para que os cenários, suspensa a narração, sejam delineados no hiato da descrição (temática vazia), vão à procura do espaço, fazem-no matéria da ação.”

Autoexílio: a fuga do espaço opressor

Em seu relato, Murau faz questão de evidenciar a contribuição que seu tio Georg teve em sua formação. O narrador afirma isso quando diz que deve grande parte de seu patrimônio intelectual ao tio, que lhe iniciara não só na literatura, como também lhe despertara para outras artes (EXT, p. 26). A infância de Murau configurava-se pela existência de dois mundos completamente distintos: havia o mundo dos pais, tido como desinteressante, visto que eles apenas se preocupavam com as questões mercantis relacionadas à administração de seu patrimônio, e o mundo do tio Georg, “que parecia consistir só de aventuras formidáveis, no qual nunca era possível entediar-se” (EXT, p. 35-36). Georg era um leitor voraz e suas histórias fascinavam o sobrinho que desde cedo se encantara pelo universo criativo do tio. Como Murau sabia que o tio amava os livros foi nas bibliotecas que a família possuía na propriedade que o garoto encontrou uma fuga para o cotidiano enfadonho de Wolfsegg. A mãe, entretanto, era contra o fato de o filho passar muito tempo dentro desse espaço e vivia repreendendo-o por isso a ponto de até mesmo aplicar-lhe severos castigos. Para ela, Murau deveria fazer como seu irmão e inteirar-se dos assuntos da propriedade, pois ele e Johannes, segundo o desejo dos pais, um dia assumiriam os negócios da família. Wolfsegg, contudo, não despertava o menor interesse no protagonista, o que acabava causando atritos entre ele e a família, principalmente com a mãe, a maior antagonista de Murau no romance. É evidente no relato que, enquanto o tio chamava sua atenção “para o fato de que além de Wolfsegg e fora da Áustria existia algo a mais, algo ainda mais grandioso” (EXT, p. 26), a mãe do

protagonista realizava um caminho inverso, fazendo “de tudo para que ele esqueça de ler, sonhar, pensar, para que se esqueça de sua cabeça, de modo que por fim seja ‘quase anulado pela educação’” (WEINRICH, 2001, p. 277). Partidária do ideal nacional-socialista, mesmo quando este já não estava mais em vigor, a mãe conduzia a casa como se todos ali fossem suas marionetes, como se estivesse manipulando uma casa de bonecas, na qual até mesmo seu marido, de tão manipulável, acabava sempre cedendo aos seus caprichos.

A atmosfera na casa dos Murau era tão insuportável para um espírito livre como o de Georg que, após receber sua parte da herança, ele se mudara para a Riviera Francesa. Percebendo que seu sobrinho também não se adaptava à hierarquia opressora da família, que tentava, a todo custo, impedir o seu crescimento intelectual, o tio foi aos poucos estimulando Murau a deixar Wolfsegg em busca de um lugar onde pudesse estar livre do controle dos pais. Conforme o protagonista crescia e ampliava o seu repertório de leituras, suas críticas contra o jogo vigente na família aumentavam, favorecendo o surgimento de conflitos. Por ser completamente o oposto dos familiares ao querer construir sua própria identidade, podemos dizer que Murau sentia-se e era visto também por eles como um estranho nesse ambiente. A intolerância da família para com o narrador e a inadequação desse sujeito a um ambiente que o oprime foram os fatores cruciais que o impulsionaram a buscar outro mundo, isto é, que contribuíram para o seu autoexílio na Itália. Ao mencionarmos o tema do autoexílio, referimo-nos aqui à atitude do indivíduo de se refugiar de um espaço hostil, onde sua voz é abafada pelo discurso opressor da maioria. Com base nisso, podemos notar, no relato do narrador, um embate entre o espaço ideal para se viver – representado pela cidade de Roma – e o espaço da realidade opressora – simbolizado por Wolfsegg –, sendo este último onde o narrador se enxerga como estrangeiro, uma vez que seu comportamento não condiz com as normas estabelecidas, o que contribui para que ele se sinta deslocado. A respeito da condição de estrangeiro, interessam-nos as devidas observações de Julia Kristeva:

No ponto mais longínquo em que sua memória remonta, ela está deliciosamente magoada: incompreendido por uma mãe amada e contudo distraída, discreta e preocupada, o exilado é estranho à própria mãe. Ele não a chama, nada lhe pede. Orgulhoso, agarra-se altivamente ao que lhe falta, à ausência, a qualquer símbolo. O estrangeiro seria o filho de um pai cuja existência não deixa dúvida alguma, mas cuja presença não o detém. A rejeição de um lado, o inacessível do outro: se tiver forças para não sucumbir a isso, resta procurar um caminho. Fixado a esse outro lugar, tão seguro quanto inabordável, o estrangeiro está pronto para fugir. Nenhum obstáculo o retém e todos os sofrimentos, todos os insultos, todas as rejeições lhe são indiferentes na busca desse território invisível e prometido, desse país que não existe mas que ele traz no seu sonho e que deve realmente ser chamado de um além. (KRISTEVA, 1994, p. 12-13)

Colocando em prática os conselhos do tio Georg, aos poucos o protagonista conseguiu se libertar da influência dos familiares: “segui aquilo que ele me aconselhara, [...] primeiro me tornei internamente autônomo, depois também externamente” (EXT, p. 103). Desse modo, Murau planejou sua saída da casa materna usando como motivo os estudos superiores na Inglaterra, fato ao qual a família não se opusera, pois acreditava que, terminada a universidade, ele retornaria para dirigir e administrar Wolfsegg ao lado do irmão Johannes. Esse retorno, no entanto, nunca ocorreu, pois já nessa época o narrador não tinha intenção de continuar vivendo em Wolfsegg ao lado dos seus. Depois de viver um período em Londres, Murau ainda buscava um lugar onde pudesse encontrar “um novo ponto de apoio, um novo começo”, e tentara ainda residir em Paris, Madri e Lisboa. Nessas cidades, o protagonista entediara-se ao ponto de se enclausurar em seu apartamento evitando tudo e todos, o que contribuiu para que ele desenvolvesse uma atrofia física: nessa época, como vivia muito doente, Murau saía de casa apenas para visitar os médicos. Como o narrador não conseguia se encontrar nesses lugares, o que acabava culminando em seu adoecimento, Georg, mais uma vez, vêm mostrar ao sobrinho o caminho que ele deveria seguir: “havia sido, aliás, ideia de meu tio Georg que eu saísse de Lisboa, que eu amo, e viesse afinal para Roma; Lisboa, por magnífica que seja, dissera meu tio Georg, é porém uma cidade provinciana, mas Roma é uma metrópole” (EXT, p. 150). Acatando prontamente a sugestão do tio, Murau deixara Lisboa para se fixar em Roma e, logo, essa cidade lhe trouxera a renovação de sua existência, ou segundo o narrador, fora a sua “guinada espiritual”. Roma apresenta-se para Murau como um lugar inusitado, onde até mesmo a sinfonia urbana caótica lhe chamava a atenção:

Uma cidade barulhenta, terrivelmente barulhenta, uma cidade malcheirosa, pensara de início, Gambetti, mas então logo vi que era a cidade certa para mim, a única, a necessária, a salvadora. Em Roma eu recomencei, o que havia muitos anos já não me era mais possível, a tomar notas, a refletir em geral sobre tudo, não apenas sobre o que se relacionasse a meu próprio fim. (EXT, p. 150)

Ao comentar a fotografia do irmão, Murau faz questão de ressaltar que, apesar de sua elegância, ele sempre fora um homem do campo, enquanto o narrador sempre se revelara um homem da cidade grande. Embora Johannes se vestisse querendo passar a imagem de um homem urbano, no seu íntimo ele nada mais era que um aspirante a fazendeiro, sucessor do pai na administração de Wolfsegg. Ao pontuar essa diferença, Murau pretende registrar o seu percurso – de sua saída de Wolfsegg até a descoberta de Roma – como uma forma de revelar a sua busca por um lugar ideal para se viver fruto de suas andanças rumo a sua desejada independência. Johannes é visto pelo irmão como uma pessoa acomodada, que jamais sairia

do lado dos pais e teria sua vida sempre atrelada a Wolfsegg. Georg chamara a atenção de Murau para o provincianismo lisboeta que, embora o protagonista dissesse gostar, assemelhava-se, de certa forma, tanto à sua terra natal que o deprimia, causando a sua imobilidade. O revigoramento existencial do narrador deu-se, portanto, em Roma, a cidade, berço da Antiguidade, que de tão barulhenta o convida para estar em suas ruas, promovendo, assim, o seu entrosamento com o modelo da cultura ocidental:

[...] Roma não é o antigo, o antiqüíssimo centro da história universal passada, é, como vemos e como sentimos todo dia e toda hora, se formos atentos, *o atual centro do mundo*, dissera a Gambetti, o atual centro do mundo não é Nova York, não é Paris, nem Londres, nem Tóquio, nem Pequim e nem Moscou, como lemos e ouvimos por toda parte, não, é Roma, hoje é *de novo* Roma, não posso prová-lo, pelo menos não neste momento e pelo menos também não com minhas palavras, mas eu o sinto. (EXT, p. 149)

Murau segue então afirmando que a nova cidade lhe recuperara o amor pela vida intelectual, pela cabeça, outrora esquecida, nos lugares onde morara, pelo fato de o corpo, quase sempre enfermo, necessitar de maiores cuidados: “Roma é a cidade para a cabeça, para a cabeça da Antiguidade Roma foi a cidade ideal, para a cabeça de hoje ela é novamente a cidade ideal” (EXT, p 153). Antes de morar na Piazza Minerva onde seu amigo Zacchi lhe arranjara um apartamento, Murau, cedendo à sua condição megalomaníaca, hospedara-se no suntuoso Hassler. O narrador destaca em seu texto que foi nesse hotel onde, pela primeira vez, teve a dimensão do que o novo lugar viria a significar para sua existência:

Já no primeiro instante no Hassler olhei para Roma ao longe por sobre a Piazza di Spagna e respirei fundo e tive a sensação de estar salvo. Daqui não saio mais, pensei comigo nesse primeiro instante. Estava de pé defronte da janela aberta e disse comigo, aqui estou, aqui fico, nada me tira mais daqui. E deu certo, fiquei em Roma e não fui mais embora. (EXT, p. 152)

Apesar de o protagonista reiterar várias vezes que se desligara da família e de Wolfsegg ao fixar residência em Roma, ele deixa escapar que os pais mensalmente lhe enviavam dinheiro para que ele pudesse manter o seu estilo de vida. Com esse comentário, pode-se entrever que a independência do protagonista em relação à família realizara-se apenas no plano geográfico, visto que Murau ainda era mantido financeiramente pela família. Esse fato remete imediatamente às sugestões que o tio lhe fizera para que ele pudesse, enfim, deixar Wolfsegg: segundo Georg, Murau deveria tanto interna quanto externamente se tornar independente dos pais. Embora o narrador mostre-se completamente liberto do domínio da família, seu discurso acaba denunciando o contrário ao afirmar que ele recebe todos os meses uma ajuda financeira dos pais. Se externamente Murau ainda está ligado a Wolfsegg pelo

dinheiro, internamente ele também continua preso a esse lugar pelas lembranças, o que torna evidente que ele não conseguiu pôr em prática os conselhos de Georg. O fato é que, em seu relato, o narrador empreende um discurso de ódio em relação à família e, no entanto, se cala diante da dependência financeira que ainda mantém dela. Murau abre uma brecha no seu texto para mostrar o que os irmãos pensam a respeito de sua mudança para a Itália. As maiores acusações vêm das irmãs Amalia e Caecilia que dizem que Murau renegara Wolfsegg e os pais, o que desencadeara neles inúmeros problemas de saúde: segundo elas, depois que Murau saiu de casa, “Wolfsegg emudecera, disse-me uma vez Amalia, por sua causa, por causa dessa sua cabeça dura que o levou a Roma” (EXT, p. 51). Com sua partida, as irmãs foram obrigadas a ficar em Wolfsegg para cuidar dos pais, logo, elas não puderam se desenvolver e nem mesmo se casar. O destino delas foi suprir a falta de Murau que não tinha nenhum senso de responsabilidade e amor filial, pois, enquanto elas amavam os pais, Murau sempre os odiara. Para as irmãs, o narrador escolhera estudar em uma das universidades mais caras da Europa apenas para “mantê-las em aperto o quanto pudesse. Por que tem de ser Londres, Oxford, elas perguntavam com insistência, se Innsbruck faria o mesmo serviço?” (EXT, p. 52). O ataque das irmãs é ainda mais incisivo no que diz respeito ao montante mensal que os pais enviavam a Murau, mesmo depois de graduado, para manter o estilo de vida

de seu irmão megalomaniaco, que dissipava o dinheiro delas, embora se tratasse do meu dinheiro, na melhor das hipóteses do dinheiro de meus pais, pode-se dizer. Eu andava sempre nas roupas mais caras, enquanto elas eram forçadas a vestir do mais simples por causa da minha mania de grandeza. O culpado por andarmos molambentas é você, disse uma vez minha irmã Amalia. [...] Mesmo meu irmão teve a petulância de me censurar pelo meu estilo de vida, Wolfsegg não estava em condições de me financiar dessa maneira tão esbanjadora, essas suas palavras. (EXT, p. 52)

Murau, no entanto, afirma que os irmãos nada mais faziam senão repetir os comentários dos pais a seu respeito. Como já mencionamos em capítulo anterior, o narrador assume sempre a posição de vítima de sua família e aqui, mais uma vez, isso fica evidente. Segundo Murau, os irmãos tentavam constantemente impedir que os pais lhe enviassem a ajuda de custo mensal, ou até mesmo, que diminuíssem o valor enviado. Mesmo com a insistência dos três filhos, os pais, no entanto, nunca deixaram de remeter esse dinheiro, o que denotaria uma preocupação em cuidar do filho mesmo fora de casa.

O plano de se exilar de Wolfsegg como forma de se desvencilhar desse lugar e de sua família parece não ter surtido o efeito esperado. Mesmo morando há muito tempo em Roma, o protagonista mostra-se bastante atormentado por suas origens, pois constantemente se refere

às experiências vividas em Wolfsegg. É importante, nesse momento, atentarmos para as diferenças entre espaço e lugar propostas por Michel de Certeau (2002). Segundo o historiador francês, o espaço comporta a realização da experiência ao passo que o lugar remete a uma noção de estabilidade. O espaço marcaria um “lugar praticado”, uma vez que ele evoca o tempo da experiência, ou seja, no espaço haveria uma vivência subjetiva que, de certo modo, reverbera na ideia de lugar. Mais ainda, o lugar abrange relações de coexistência, uma vez que nele se exclui a possibilidade de duas coisas ocuparem o mesmo lugar: vigora, no lugar, a lei do “próprio”, na qual cada elemento possui uma posição distinta responsável por defini-lo. Ao contrário do lugar, o espaço não se pauta pela univocidade assim como não considera também a ideia de estabilidade marcada pela noção de “próprio”. Nas palavras de Certeau:

Existe *espaço* sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidade de velocidade e variável de tempo. O espaço é o cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. (CERTEAU, 2002, p. 202)

No início do romance, antes mesmo de realizar a descrição das fotografias dos familiares, Murau depara-se com um amontoado de correspondências sobre a escrivaninha, onde há cartas de Eisenberg e Spadolini, e um bilhete de Maria. Nesse momento, o narrador não deseja falar das cartas que recebera desses amigos, mas sim daquelas enviadas por leitores indignados com o teor dos artigos que ele publica em jornais e revistas da Alemanha e da Itália tendo sempre como tema o seu país. A respeito do que dizem esses leitores, o personagem aponta que:

Arrasto a Áustria constantemente na lama, dizem essas pessoas, difamo a pátria da maneira mais despudorada, não perco ocasião de atribuir aos austríacos uma mentalidade abjeta, sórdida e nacional-socialista, quando na verdade não haveria traço dessa mentalidade abjeta, sórdida e nacional-socialista na Áustria, como escrevem essas pessoas. (EXT, p. 16)

Essas cartas denotam que, mesmo em Roma, o narrador não conseguiu desvincular-se de Wolfsegg, pois, a todo instante, suas lembranças o chamam para esse espaço de onde fugira. Analisando detidamente a expressão “arrastar a Áustria”, empregada pelo narrador no sentido de manchar (na lama) internacionalmente a imagem de seu país, podemos retirar dela um segundo significado que permeia o relato de Murau. Ao dizer “arrasto a Áustria”, o discurso do protagonista deixa transparecer que, mesmo estando longe, Murau arrasta consigo

esse espaço maldito e o traz sempre para perto de si, pois ele é a causa de suas dolorosas lembranças. Com isso, podemos inferir que a mudança do narrador realizou-se somente enquanto deslocamento, uma vez que, no íntimo, Murau ainda permanece conectado às suas origens. A atitude de sair de Wolfsegg, de não mais ocupar seu lugar no seio familiar, garantiria também ao narrador o poder de não mais participar da história daquela casa, de não imprimir, nesse espaço, sua história individual. Isentando-se de habitar essa casa, espaço onde a ordem é estabelecida pela família, Murau, no exílio, poderia viver segundo as suas próprias leis, contudo o novo lugar não garante o equilíbrio emocional que tanto o narrador almejava, uma vez que seu discurso sempre retoma o passado vivido em Wolfsegg.

Na obra de Bernhard, Murau é o personagem-escritor que, fascinado por sua origem, decide abordá-la em seu livro do esquecimento, o qual deve cumprir sua proposta de lembrar, anotar e exterminar. Entretanto, como destaca Theisen (2006, p. 556, tradução nossa), “o mundo de *Extinção* não é Wolfsegg. É o que Wolfsegg significou e agora significa para Murau: é um mundo dependente de observações recursivas”²⁸. As imagens desse lugar, veiculadas por um narrador em primeira pessoa, são construídas segundo suas observações, resultando, portanto, em uma visão subjetiva de um espaço coabitado por outros personagens os quais, por não terem voz na narrativa, não podem fornecer ao leitor suas versões dos fatos narrados. Embora o narrador insira em seu texto o que os pais e irmãos pensavam a seu respeito, esses comentários permanecem como sendo de sua própria autoria, logo, para serem registrados, eles passaram pelos critérios de seleção elaborados pelo sujeito-enunciador que produz o discurso. Ao conceber sua escrita como uma tentativa de extinguir Wolfsegg, o relato de Murau apresenta uma situação narrativa na qual personagem e espaço parecem fundir-se indistintamente, criando a sensação de serem um só corpo dotado das mesmas vontades, pois, uma vez que a escrita é o meio para que se realize a extinção do espaço, ao final, ela extingue também o narrador, autor responsável por fundar esse espaço. No texto de Murau fica difícil algumas vezes determinar onde termina o personagem e começa o espaço. Tal separação torna-se ainda mais complexa, se levarmos em consideração as palavras de Lins (1976, p. 69), para quem a personagem também é espaço, e, assim como suas recordações criam um *tempo psicológico*, elas também criariam um *espaço psicológico*. Esse fato manifesta-se, por exemplo, quando o narrador comenta a percepção que tinha de Wolfsegg, quando criança, e como sua visão foi se modificando conforme ele crescia e se desenvolvia. O espaço, enquanto materialidade histórica, edificado pelo homem, é sempre o mesmo, no

²⁸ “the world of *Auslöschung* is not Wolfsegg. It is what Wolfsegg meant and now means to Murau: it is a world contingent on recursive observations”. (THEISEN, 2006, p. 556)

entanto, ele ganha diferentes matizes de acordo com as experiências que o sujeito ali viveu; e, por mais que um espaço mantenha-se fielmente idêntico, ele é sempre transpassado pelas recordações que o sujeito nele fixou, incorrendo em constantes interpretações à medida que esse sujeito reelabora suas vivências:

Wolfsegg foi em certa época um paraíso para mim, nos primeiros anos de vida, e também algum tempo depois, quando passei a frequentar a escola. E eu percebera que se tratava do paraíso. Em breve, no entanto, esse paraíso escureceu, pouco a pouco se transformou para mim primeiro num limbo, depois num inferno. Desse inferno eu queria sair, esse inferno eu queria abandonar o mais rápido possível. (EXT, p. 102)

Nas palavras do protagonista, nos primeiros anos de vida, Wolfsegg era um paraíso, sendo sua visão, naturalmente, resultado da inocência que marca o período da infância, posto que a personalidade da criança ainda esteja em fase de construção. A imagem do paraíso foi-se esfumando tendo em vista que o desenvolvimento desse indivíduo permitia-lhe aos poucos enxergar o ambiente segundo sua ótica, o que não quer dizer que os demais personagens compartilhassem de sua opinião: na visão do narrador, todos ali viviam harmoniosamente os papéis que desempenhavam dentro da família. Da experiência de um período comparado ao limbo, onde Murau mantinha-se calado, tentando passar despercebido pela maioria, encarcerando-se nas bibliotecas, romperia o inferno. Esse terceiro estágio surgiria do embate criado entre a família e o protagonista, no qual ela exigiria que Murau se posicionasse definitivamente dentro da estrutura que ela mantinha. O inferno criara-se, porque Murau “gostava da vida intelectual mais que da outra”, ou seja, ele queria para si uma identidade que o distinguisse do mundo da família.

Por não conseguir o seu lugar na família é que o narrador se exilava, escolhendo deixar para trás o inferno e sair em busca novamente da sensação de paraíso outrora experimentada na infância. No romance, Georg e Murau são os personagens que transgridem as normas regentes de Wolfsegg, são eles os responsáveis por desmascarar e revelar o lado oculto tanto do povoado quanto dos familiares, distinguindo-se, assim, desse universo. O tio, porém, atenta para o fato de que, antes dele e do sobrinho, existiu na família alguém que também pensava diferente dos demais: essa pessoa foi um dos seus tataravós que fundara na propriedade as cinco bibliotecas das quais Georg a vida toda se orgulhara. Segundo Georg, esse antepassado, tachado de louco à época, era, na verdade, “*um doido pelas coisas do espírito*”, pois ele “quis e pôde se dar ao luxo de 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). Posteriormente, essas bibliotecas ficaram inutilizadas até que Georg as reativou e começou a frequentá-las:

Em Wolfsegg nada era utilizado, disse meu tio Georg, até que *eu* [o tio] subitamente passei a utilizar tudo. Sentei-me em poltronas em que havia décadas ninguém se sentava, abri portas de armários que havia décadas ninguém abria, bebi de copos de que havia décadas ninguém bebia. Cheguei até mesmo a andar por corredores pelos quais havia décadas ninguém andava. (EXT, p. 43)

Esse breve comentário do tio ao qual Murau se reporta para somar as suas observações sobre Wolfsegg evidencia o modo de vida da família. A imponente propriedade dos Murau era um santuário de espaços vazios os quais, inclusive as bibliotecas, serviam apenas para que a família os exibisse às visitas. É Georg quem reinaugura esses lugares e passa a ocupá-los, dando-lhes, assim, utilidade, o que também pode ser encarado como uma tentativa de afronta à família, visto que ela apenas se satisfazia com a exposição dos aposentos e objetos, preferindo mantê-los sempre intactos e sem utilização. Com o passar dos anos, “Georg se tornou afinal uma palavra temível para todos eles em Wolfsegg”, pois, devido a sua curiosidade nata, ao decidir, de fato, habitar aquele espaço, o tio começara a frequentar também o sótão onde a família guardava em caixotes documentos centenários “dos quais eles sempre tiveram conhecimento, sem nunca examiná-los mais de perto”: o motivo, de acordo com Georg, era que “eles temiam descobertas desagradáveis”. O tio incomodava a família porque desde sempre se interessara pelas relações de Wolfsegg, por sua história oculta, e não por aquela que apenas enaltecia os parentes: “ao que eles nunca haviam se atrevido, olhar para dentro, para o fundo dos terríveis abismos de sua própria história, eu me atrevera” (EXT, p. 43).

Sempre que visitava a família, o tio Georg trazia à tona o fato de ela ter sido uma forte apoiadora do nacional-socialismo na região, compactuando, inclusive, com o grupo dos caçadores, responsável por propagar os ideais do partido em Wolfsegg. Esse grupo, que gozava de certo prestígio à época do nazismo, chantageara o pai do narrador a aderir ao nacional-socialismo. Aliás, como destaca Murau, seu pai também fora muito encorajado por sua mãe que “foi uma nacional-socialista histérica durante todo o domínio nazista, [...] uma *Mulher Alemã*, como ela própria se definiu” (EXT, p. 143). Murau imagina que esses assuntos eram abordados pelo tio em seus manuscritos pessoais, tanto que, após sua morte, eles desapareceram, o que o protagonista não descarta a hipótese de sua mãe ter sumido com eles, pois, certamente, ela deveria ser muito mencionada. Para o protagonista, o tio saíra de

Wolfsegg sobretudo porque não queria suportar e não podia suportar o nacional-socialismo, que lá se difundiu com toda a força. Ele foi para Cannes, depois por algum tempo para Marselha, e de lá trabalhou contra os alemães. Isso é o que menos lhe perdoaram os meus. No fim meu pai não era somente um nazista chantageado a tanto, mas um nazista convicto, e minha mãe uma fanática. (EXT, p. 143)

As críticas de Georg incidiam ainda sobre o fato de o irmão ter aderido ao nacional-socialismo apenas para tirar vantagens da situação, agindo sempre em benefício próprio e não se importando com o regime que estivesse no poder. O protagonista marca em seu texto a última vez em que o tio estivera em Wolfsegg. As visitas de Georg eram sempre marcadas pelas acusações que ele fazia contra o irmão ao recordá-lo de que ele fora por muito tempo membro do partido. Desta vez, o pai de Murau se levantara e estilhara o prato de sopa na mesa deixando a sala de jantar seguido pela mulher. Essas cenas, que não saem da mente do narrador e que o perseguem dia e noite, constarão no livro que um dia escreverá: de como o tio, símbolo de sua maior admiração, conseguia perturbar e incomodar seus pais, recuperando-lhes os fatos que eles insistiam em esquecer. O relato de Murau trata da amnésia histórica que assolava a família, seja ao destacar a sua relutância em fazer uso das bibliotecas, mantendo-as apenas com o propósito de exibição, seja no fato de os pais terem escondido seus camaradas nazistas na Vila das crianças enquanto jantavam com as forças de ocupação americanas. Essa denúncia é a tônica não apenas desse romance, mas também da obra de Bernhard:

O romance é uma acusação exemplar da desonestidade e covardia que Bernhard atribuía a seus compatriotas. *Extinção* trata das gerações pré- e pós-guerra, os primeiros por sua fraqueza moral que os tornou cúmplices dos engenheiros do genocídio e também patrocinadores, vira-casacas oportunistas dos ocupantes aliados, e os últimos pelo seu entorpecimento de espírito e complacência. (LORENZ, 2014, p. 80)

O tio, assim como Murau, são as engrenagens fundamentais da narrativa, pois são eles que fazem com que Wolfsegg continue ouvindo os ruídos de um tempo que não deve se calar e que se mantém muito vivo em suas memórias. Ao assumirem a postura de acusadores da família, lembrando-a com frequência dos equívocos do passado, sobretudo por ter sido conivente com o nacional-socialismo, os personagens Georg e Murau parecem se igualar no relato do narrador, podendo ser vistos um como o reflexo do outro. Esse reconhecimento é feito, inclusive, por um comentário de Georg situado já no início do romance: “quando te vejo, disse meu tio Georg, no fundo vejo sempre a mim. Você tomou exatamente o mesmo rumo. Você se separou deles, você os evitou, você lhes virou as costas, você escapou deles no momento certo” (EXT, p. 44). Tal impressão não é despropositada, uma vez que é nítida a

reverência que o protagonista faz ao tio, como, por exemplo, quando lhe toma sua ideia da antiautobiografia. Nesse texto, o narrador deixa insinuado que ele e o tio são, na verdade, os sobreviventes de Wolfsegg e, ao realizarem um percurso semelhante, ambos ocupariam o mesmo lugar na família: o lugar daqueles que sempre recuperam as memórias do passado inglório do grupo.

Na experiência de ter deixado Wolfsegg, Georg contempla não apenas a sua independência, mas também o fato de ter conseguido solidificar a sua individualidade. Isso se manifesta em uma pergunta que o tio faz ao sobrinho: “o que teria sido de você se eles não tivessem se portado com você da maneira como se portaram?” (EXT, p. 44). Para Georg, essa pergunta não precisava de resposta, pois ela respondia a si mesma, uma vez que ele considerava a si e ao sobrinho as vítimas de Wolfsegg onde a ignorância reinante jamais abriria espaço para que eles pudessem ser quem eles, de fato, eram: sujeitos que pensavam diferente daquele pequeno mundo. Entretanto, Georg ainda se questiona se, depois de um tempo, não seria o momento de ele e Murau tentarem uma reaproximação com os familiares, afinal o que eles [a família] “fizeram com suas vidas não é da nossa conta” (EXT, p. 45). Mesmo que o tio e o sobrinho, ao deixar Wolfsegg, estivessem em busca de um lugar ideal, eles nunca o encontraram, pois suas origens sempre os acompanharam na medida em que suas lembranças permaneceram ligadas às experiências vividas em Wolfsegg, as quais eles ainda tentavam elaborar. O distanciamento entre os indivíduos, nesse caso, pode ser entendido como uma tentativa para que, estando longe, as barreiras da incompreensão possam ser atenuadas e os divergentes consigam reconhecer as diferentes opiniões dentro do grupo familiar, pois, segundo Georg, “nós todos sempre buscamos um caminho para nos aproximar uns dos outros e com isso sempre nos afastamos cada vez mais, quanto maiores foram nossas tentativas de nos reaproximar, tanto mais nos afastamos uns dos outros” (EXT, p. 45). Com essa declaração, fica evidente que o tio tentara de algum modo estabelecer um contato com a família, mesmo que, sempre que tentava, não conseguisse fazer senão disparar as suas acusações, incorrendo sempre em mágoas. Ao registrar em seu texto essa preocupação do tio em desejar manter uma mínima aproximação da família, Murau, por afinidade de ideias, está também querendo pontuar que tentara fazer o mesmo. No entanto, assim como Georg, o protagonista notara também a dificuldade de conseguir pôr em prática uma reaproximação com a família devido a sua forte tendência de também não esquecer o que eles fizeram no passado, usando, inclusive, como justificativa a sua decisão de se ausentar de Wolfsegg: desse modo, fica a intenção de o narrador fazer com que os pais se sentissem culpados por seu exílio. Na visão do tio, a forma de ele e Murau viverem bem com o passado seria rever tudo

aquilo que eles compreendem de Wolfsegg, pois, embora tenham deixado suas origens, elas ainda os atormentavam, revelando, assim, que os lugares escolhidos por eles para viver não os satisfaziam: “quem dirá se nós mesmos seguimos o caminho correto? Nós mesmos não somos as pessoas mais felizes do mundo” (EXT, p. 45). Por esse comentário, fica registrada, no relato do narrador, a impressão de que tanto ele quanto o tio jamais se ausentaram definitivamente de Wolfsegg, ou seja, a distância inexistente quando as memórias ainda insistem em habitar um espaço outrora abandonado:

Nosso erro é que nunca nos resignamos com o fato de que Wolfsegg não nos diz mais respeito, é a Wolfsegg *deles*, disse, *não nossa Wolfsegg*. Quisemos sempre lhes impor e impingir uma Wolfsegg que é nossa Wolfsegg, mas não a deles, em vez de deixá-los em paz. Sempre nos intrometemos na Wolfsegg deles, quando melhor teríamos feito deixá-la como estava. Eles nos deram o troco, e deveríamos nos dar por satisfeitos com isso, de uma vez por todas. Não temos mais direito sobre Wolfsegg, disse. (EXT, p. 45)

Percebe-se, no trecho acima, o embate de ideias entre a família – ocupada em perpetuar suas leis em Wolfsegg – e a tentativa do tio e do sobrinho em transgredir essa ordem. A impossibilidade de continuar tentando impor outras formas de conceber aquele espaço (*nossa Wolfsegg*) para a família é o que motivou a saída de ambos. Através de uma reflexão mais amadurecida, o tio destaca que ele e o narrador nunca lidaram muito bem com o fato de nunca conseguirem sobrepor sua opinião à da família. Aquela Wolfsegg, afinal, era “*deles, não nossa Wolfsegg*” e, apesar de não mais residirem nela, Georg e Murau insistiam em querer modificá-la, recuperando assuntos que não mais lhes diziam respeito. Pelo comentário do tio, pode-se entrever que o melhor a ser feito era ter esquecido Wolfsegg completamente em vez de continuar se ocupando dela no exílio, pois a premissa de Georg e Murau era estabilizar-se em outro lugar onde não pudessem mais ser reprimidos pela família.

Dentro da casa fria

Remetendo ainda ao último excerto, gostaríamos de destacar sua última frase, quando Georg diz “não temos mais direito sobre Wolfsegg” (EXT, p. 45). Convém ressaltar que, com a morte do primogênito Johannes, Murau tornara-se, fortuitamente, o herdeiro universal da família, ou seja, esse fato iria de encontro à afirmação de Georg, uma vez que o narrador tivera, de fato, a oportunidade de administrar Wolfsegg e tivera, portanto, direito sobre ela. Encerradas as cerimônias fúnebres, Murau trancara-se em seu quarto para refletir o que faria com Wolfsegg agora que, juridicamente, ela lhe pertencia, e informa que, nesse momento, “já tinha na cabeça um plano para o futuro de Wolfsegg e todos os seus pertences na Baixa

Áustria e no Burgenland e em Viena” (EXT, p. 475). Esse breve suspense a respeito do destino de Wolfsegg é revelado logo em seguida, quando o protagonista informa que, dois dias depois do enterro, doara a propriedade à Comunidade Israelita de Viena em nome de seu amigo Eisenberg. É importante lembrar que, no momento da escrita, Wolfsegg não mais existia, pois Murau começara a escrever seu relato já em Roma, quando regressara do enterro de seus pais e irmão. Embora o personagem simule em seu texto o presente da ação, entrecortado por inúmeras lembranças provenientes de fases distintas de sua vida, os eventos que recobrem a ação principal da narrativa já estão concluídos. O narrador experimentara, mesmo que brevemente, o posto de “senhor de Wolfsegg”, lugar que fora de seu pai e que, naturalmente, passaria para Johannes, não fosse o acidente ter inviabilizado tal sucessão. O fato é que, estando no comando de Wolfsegg, Murau rapidamente abriu mão de sua posição. Podendo, agora, conduzir esse lugar da maneira que achasse apropriada, o narrador, enfim, parece ter compreendido a mensagem do tio Georg: a doação de Wolfsegg pode ser vista como a forma que Murau encontrou de se resignar de seu passado traumático. Uma possível interpretação para o desfecho do romance seria considerar que Wolfsegg mantinha-se funcionando com a família ocupando o centro desse espaço, enquanto o narrador, mesmo ausente, seguia criticando o modo como os familiares se relacionavam nesse lugar: esse embate seria o responsável por manter Wolfsegg em funcionamento. Não havendo, porém, mais os pais, esse espaço perderia o interesse para o protagonista. O fim de Wolfsegg marcaria o rompimento do narrador com uma época que não possui mais um lugar físico para se materializar; embora ainda persistam as lembranças do indivíduo, estas incorreriam apenas em consequência de suas experiências, as quais não disporiam mais do lugar de onde se originaram.

Posto que, desde o início da obra, Wolfsegg já havia cumprido a sua extinção, a representação desse espaço, no relato, é realizada por meio da escrita ulterior dos eventos abordados, tendo como base as observações que o narrador fizera em sua última visita e as recordações remotas que o lugar lhe evoca. Mesmo o narrador afirmando que já tentara algumas vezes retomar o projeto de escrita da antiautobiografia do tio Georg, é somente com as mortes dos familiares que Murau conseguiu o fôlego de que precisava para realizar tal propósito. É, portanto, na escrita que o protagonista pode reconstruir o espaço recém-extinto como forma de refletir acerca de seu passado e, assim, despedir-se de vez das memórias desse lugar. Ainda na condição de exilado, Murau encontraria, na escrita, o lugar ideal para habitar, onde ele seria, de fato, o senhor de Wolfsegg, selecionando e registrando os eventos dos quais ele deseja esquecer, pois, de acordo com Adorno (1993, p. 75), “para quem não tem mais

pátria, é bem possível que o escrever se torne sua morada”. A escrita do personagem parece fundar um novo espaço no romance, uma vez que ela é o meio encontrado por Murau para tratar da Wolfsegg onde ele viveu uma parte importante de sua vida. Roma, o destino final do protagonista, vislumbrado por ele mesmo como sendo seu porto seguro, não é tão celebrada, em seu relato, quanto sua Wolfsegg de tempos sombrios: celebrado, aqui, entenda-se como retomado constantemente em seu discurso. Se houve realmente uma Wolfsegg como o narrador apresenta em seu texto, isso se torna uma tarefa difícil de constatar, pois o campo de visão do romance é dominado exclusivamente pela perspectiva de Murau. E, mesmo que ele revele que a opinião de seu tio estivesse em consonância com a sua, ainda assim prevalece, no texto, o domínio das elucubrações do narrador acerca do modo como ele próprio enxergava Wolfsegg. Como sugere Lacey (1972, p. 20), aos “denominados eventos mentais (percepções, lembranças, desejos, sensações, experiências) não podemos, em nenhum sentido habitual, atribuir localização espacial”, o que implicaria dizer que, na obra *Extinção*, Wolfsegg é recriada pela escritura do narrador para marcar o espaço de suas experiências traumáticas justificando, inclusive, a maneira como ele se comporta enquanto indivíduo, autor de sua própria ficção. Como “tudo na ficção sugere a existência do espaço” (LINS, 1976, p. 69), as reflexões de Murau acerca de Wolfsegg, à medida que evocam esse espaço, exigem do narrador que ele dê sentido a esse mundo criado pela palavra; logo, para entendermos “o espaço na obra de ficção”, temos “que desfigurá-lo um pouco, isolando-o dentro de limites arbitrários” (LINS, 1976, p. 69). Desse modo, seguindo ainda o raciocínio de Lins, a disposição do espaço dentro do romance é tudo o que “enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem” (LINS, 1976, p. 72), diferindo, portanto, da compreensão de Massaud Moisés, para quem no romance “o cenário tende a funcionar como pano de fundo, ou seja, *estático, fora das personagens*, descrito como um *universo de seres inanimados e opacos*” (MOISÉS apud LINS, 1976, p. 72). Tem-se, na obra de Bernhard, um sujeito que escolhe a autobiografia como o gênero ideal para realizar o seu inventário, posto que na condição de herdeiro, ele doara não só o espaço físico de Wolfsegg, mas também se desvencilhara das recordações que esse lugar lhe trazia.

Nós crianças só recebíamos um quarto próprio aos doze anos, e o interessante é que eu e meu irmão tínhamos cada qual dos nossos na ala sul, enquanto minhas irmãs tinham seus quartos na ala norte. Elas também sempre estavam constantemente resfriadas e é bem possível que devam sua suscetibilidade a gripes a essa circunstância de estarem exiladas na ala norte. As meninas sempre foram exiladas na ala norte, por assim dizer como castigo por serem meninas. Mas isso é somente uma suposição de minha parte, dissera a Gambetti. (EXT, p. 130)

A passagem acima recupera as lembranças que o narrador tem do modo como eram distribuídos os quartos de dormir na casa dos pais. Nessa apresentação que Murau faz a Gambetti, ele destaca que, na infinidade dos cômodos da propriedade, as crianças eram agrupadas em duas alas: a sul, onde ficavam o narrador e seu irmão, e a norte, onde se instalavam as duas irmãs. Enquanto os irmãos dormiam na ala sul, o que realça certa predileção da mãe pelos meninos, futuros senhores de Wolfsegg, as irmãs recebiam, como castigo por serem meninas, dormitórios na ala oposta: “as pessoas que crescem na ala norte também sofrem desvantagens [...] pelo resto da vida” (EXT, p. 130). Segundo supõe o narrador, a maior desvantagem de as irmãs terem crescido na ala norte foi a suscetibilidade que ambas adquiriram em contrair resfriados, uma vez que essa parte da casa era a mais fria: “a ala norte não era agradável nem no verão, pois não se aquecia nunca” (EXT, p. 130). Na descrição das fotos, Murau zomba da saúde debilitada das irmãs ao dizer: “elas tosse ininterruptamente, [...] em Wolfsegg elas tosse de cima para baixo e de baixo para cima, mas essa tosse não é para ser levada a sério, [...] é como se essa tosse fosse sua única paixão” (EXT, p. 46). Uma segunda desvantagem na vida das irmãs devia-se ao fato de, na condição de mulheres, elas estarem fadadas ao casamento, logo, economicamente, elas não influenciavam o destino de Wolfsegg. Certa vez, os pais as matricularam em cursos de culinária em Bad Ischl para que elas aprendessem a cozinha imperial, contudo “nenhuma delas aprendeu a cozinhar, [...] elas cozinham pior ainda que nossa mãe” (EXT, p. 46). Restou às irmãs o papel de auxiliares da mãe que as tratava como se fossem empregadas: a tosse foi a marca deixada pela mãe nas filhas para saber que elas sempre estavam por perto. Embora elas tivessem um ano de diferença, portavam-se como gêmeas, usando sempre os mesmos vestidos tiroleses idênticos: “como em princípio elas sempre apareciam juntas e nenhuma das duas, parece, jamais teve necessidade de soltar-se da outra, por todo esse tempo não encontraram um marido *à altura*” (EXT, p. 48).

Dando sequência a sua exposição a respeito dos quartos da casa, o narrador afirma que, para ele, “as paredes em Wolfsegg, voltadas quer para o norte, quer para o sul, não se aquecem nunca, são sempre frias” (EXT, p. 130). Essa atmosfera que cria a sensação de frio eterno, ainda fortemente marcada na memória de Murau, revelaria o sentimento de indiferença dos pais dentro da casa, como, por exemplo, isolar os filhos, isentando-os do convívio e separando meninas e meninos em alas distintas, onde eles não só dormiam como passavam a maior parte do dia. Murau afirma que, quando os filhos tinham entre quatro e cinco anos, a mãe já os expulsara de seu quarto. Ela alocara Murau e Johannes em um mesmo quarto e, todas as noites, depois de terem tomado banho, a mãe aparecia para dar-lhes o beijo

de boa noite. Enquanto o irmão pedia o beijo da mãe, Murau internamente o repudiava, sem nunca conseguir escapar dele: “ainda hoje minha mãe me persegue em sonho com o beijo de boa-noite, [...] ela se debruça sobre mim e eu fico entregue, indefeso, a esse beijo de boa-noite, ela pressiona seus lábios na minha face, firme, como se quisesse me punir” (EXT, p. 131). O beijo como uma punição, certamente, denota uma compreensão do narrador mais maduro, já adulto, pois destoa do entendimento de um indivíduo que ainda está na infância, aparecendo, assim, como mais um exemplo da arte do exagero difundida no discurso desse personagem. Após beijar os filhos, a mãe apagava a luz e ficava aguardando que eles pegassem no sono. Tal atitude é também criticada pelo protagonista, que “sabia que ela ficava atrás da porta fechada, escutando” (EXT, p. 132). Na visão de Murau, esse comportamento da mãe era fruto de sua “desconfiança insaciável, incurável, compulsiva, hoje devo dizer perversa como o diabo” (EXT, p. 132), da qual nem mesmo as crianças estavam livres. Apartadas do quarto dos pais, as crianças eram então lançadas na imensidão da casa tendo, portanto, que enfrentar desde cedo os medos característicos dessa fase da vida.

Desde pequenas, as crianças em Wolfsegg se acostumavam à atmosfera de abandono na gigantesca e gélida casa, o que contribuía para que tão cedo elas já perdessem seus medos, enquanto as crianças de fora, ao visitar a casa, “sentiam um medo tremendo, gritavam mesmo, quando eram deixadas sozinhas, um instante que fosse; nós não tínhamos medo algum” (EXT, p. 131). De acordo com Lins, a noção de atmosfera está associada à ideia de espaço e configura-se como algo abstrato suscitando sensações como angústia, alegria, medo, exaltação etc. A atmosfera, portanto, é aquilo que “envolve ou penetra de maneira sutil as personagens”, mas que não se encontra manifesta no espaço, “embora surja com frequência como emanção deste elemento, havendo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca” (LINS, 1976, p. 76). No relato de Murau, a casa de sua infância era um espaço vazio e muito gelado. As crianças passavam a maior parte do dia no segundo andar do prédio principal, em seus quartos que eram ao mesmo tempo quartos de dormir e de estudo. Em Wolfsegg, como as janelas tinham mais de dois metros de altura, “nós crianças sempre tivemos dificuldades de abri-las” e “toda vez tínhamos de pedir ajuda se quiséssemos deixar entrar ar fresco” (EXT, p. 130), diferentemente dos pais, que, ao lado da cama, dispunham de uma sineta para chamar os empregados. Apesar de o narrador apresentar a casa dos pais como sendo uma suntuosa mansão, imponente em Wolfsegg, Murau lembra-se de que, quando criança, ela não possuía banheiro no segundo andar: “à noite fazíamos nossas necessidades em velhos penicos de porcelana [...] e de manhã [...] despejávamos os penicos de uma das janelas do corredor do segundo andar” (EXT, p. 131). Como no segundo andar não havia água

encanada, as crianças também precisavam subir os jarros com água que seriam usados no banho, o que mostra que, embora a casa dispusesse de muitos empregados, nesse momento, eles não eram instruídos a auxiliar as crianças. Assim como faziam com os penicos, as crianças também lançavam a água suja do banho pela janela: “onde despejávamos nossos penicos e bacias, cinquenta metros ou mais abaixo de nós, medravam gigantescas serpentárias, vicejantes como em nenhuma outra parte” (EXT, p. 131). As crianças também só podiam aquecer seus quartos em casos extremos, quando a temperatura estivesse dez graus abaixo de zero: “éramos então obrigados a acender sozinhos a estufa com a lenha que tínhamos de carregar [...] com os próprios braços até o segundo andar” (EXT, p. 133), pois os empregados não tinham permissão para carregar a lenha. Essa tarefa deveria ser executada pelos meninos, uma vez que, dessa forma, o pai pretendia educá-los para serem “homens durões”. Entretanto, como o narrador afirma, a *educação de endurecimento* pensada por seu pai não surtira efeito, pois nem ele nem o irmão tornaram-se durões, pelo contrário, tais métodos contribuíram apenas para torná-los “*suscetíveis a todo tipo de doenças*, embora não tão suscetíveis como nossas irmãs, que cresceram na ala norte” (EXT, p. 133). No segundo andar, havia uma atmosfera de apreensão, sobretudo para os meninos, pois era onde o pai aplicava nos filhos os ensinamentos que desejava transmitir-lhes de acordo com seus “*métodos de endurecimento*”, criando nos meninos a expectativa da próxima lição. Ao recriar essa atmosfera em seu relato, o narrador experimentaria novamente o retorno a esse quarto, símbolo de um período da sua vida, onde as crianças não podiam transitar livremente pela propriedade. À medida que o narrador descreve Wolfsegg, ele vai promovendo no texto uma crescente descrição espacial, saindo do ambiente privado do quarto, de onde ele concebia os arredores da casa pelas janelas, para mostrar a amplitude do espaço exterior à casa, onde ele, aos poucos, fora também imprimindo a sua subjetividade, ao viver suas experiências do lado de fora da mansão.

O sonho da estalagem Ao Ermitério

Um trecho que chama bastante atenção no romance e que, portanto, merece uma análise mais aprofundada, é o relato que Murau faz a respeito de um sonho que há tempo o persegue. Situada na primeira parte da obra, a descrição do sonho encaixa-se perfeitamente dentro do discurso labiríntico do protagonista iniciado com o recebimento do telegrama, ou seja, é por meio de associações aparentemente arbitrárias que o narrador passará a relatar a matéria do sonho. Entendemos esse sonho como uma parte-chave do texto de Murau, pois ele é a síntese da história contada no romance.

Contemplando de seu apartamento a Piazza Minerva e com o telegrama em mãos, Murau discorre acerca de sua relação com Gambetti, quando se lembra de que, horas antes, o aluno mencionara que, no próximo verão, iria com seus pais para as montanhas, manifestando, inclusive, o desejo de que seu mentor os acompanhasse. Proferida no meio do “*comentário incidental*” de Gambetti, a palavra montanhas é a centelha que aciona a memória do narrador. É a partir dessa palavra que Murau dá início ao relato de sua experiência onírica:

Com muita frequência me lembrava desse sonho e toda vez tentava penetrá-lo mais a fundo, desta vez com força de vontade maior do que nunca, pois, com o telegrama em mãos, queria distrair-me a todo custo do telegrama e o sonho era assim o meio mais oportuno para que me distraísse desse telegrama sem dúvida pavoroso [...] (EXT, p. 157)

Antes de desembocar nesse episódio, a narrativa foi construindo sucessivas camadas de significação. Inicialmente, ao ler o telegrama, o narrador busca, na gaveta, as fotos dos parentes; logo em seguida, ele inicia o relato de seus frequentes encontros com Gambetti; de uma dessas conversas com o italiano, surge uma associação verbal (montanhas) responsável por remeter a um sonho ocorrido há pelo menos quatro ou cinco anos. Como podemos notar, estão presentes aqui vários níveis de rememoração e mediação: o telegrama, as fotos, o relato do sonho para Gambetti e, por último, o mais importante, – a escrita desse sonho no texto *Extinção*.

Além de destacar a excentricidade marcante desse sonho, Murau revela também a sua recorrência e afirma que ele o persegue diversas vezes ao ano. O narrador, entretanto, lembra-se perfeitamente de onde e quando teve esse sonho pela primeira vez: ao visitar parentes de sua mãe em Neumarkt, na Ístria. Neste lugar, Murau tivera um mal-estar febril que o deixou acamado em um quarto sombrio por dois dias, sem poder comer. A respeito de Neumarkt, “é de fato um lugar medonho, não vejo mais diante de mim os rostos dos parentes, [...] só sei que lá tive esse sonho” (EXT, p. 158). O sonho que, erroneamente, poderia ser interpretado como fruto de um delírio refere-se, na verdade, ao lugar onde ocorrera. Conforme abordamos neste capítulo, no romance *Extinção*, os espaços estão intrinsecamente ligados à composição da subjetividade do narrador. Roma, por exemplo, apesar de barulhenta e caótica, é a cidade ideal, salvadora. De um paraíso na infância, Wolfsegg transformara-se em um inferno. A Vila das crianças, como trataremos mais adiante, é o símbolo máximo desse paradoxo: recupera a infância e, ao mesmo tempo, o passado nazista. O espaço onde o sonho originalmente ocorreu possui também as suas implicações, pois remete a Wolfsegg e à figura da mãe, aqui representada pelos parentes dela. Desse modo, o local do sonho é de suma importância para a

compreensão da profundidade psicológica do protagonista, não podendo, portanto, ser desprezado.

Levando em conta que a rememoração do narrador não é casual, ele, nesse momento, deseja penetrar nas estruturas profundas do sonho como forma de se ausentar da problemática então estabelecida, ou seja, do telegrama que acabara de receber. Murau interrompe temporariamente o percurso discursivo que vinha traçando para se debruçar na narrativa desse sonho, justificando, para isso, haver nele uma enorme vontade de se distrair do comunicado de falecimento. Há também, camuflada nesse episódio, a vontade de Murau em querer esmiuçar os pormenores do sonho como forma de interpretá-los e torná-los coerentes para o relato que ele engendra. Como dissemos, o sonho é a condensação da história de *Extinção*, e o fato de ocupar este ponto na narrativa é crucial, pois intensifica o que vinha sendo relatado ao mesmo tempo em que prepara o terreno para aquilo que o narrador ainda não revelou.

O sonho apresenta uma vasta riqueza de detalhes, no entanto, para a nossa análise, trataremos das partes mais significativas a fim de elucidar o espelhamento da realidade do protagonista em sua experiência onírica. No sonho, Murau planejara um encontro com seus amigos Eisenberg, Zacchi e Maria em um vale no norte da Itália, mais especificamente na estalagem Ao Ermitério (*Zur Klause* no original), para confrontar *O mundo como vontade e representação* de Schopenhauer com os poemas de Maria. Como o próprio nome sugere, a estalagem ficava completamente isolada em um “estreito vale alpestre, ao qual só conduzia uma trilha, não uma estrada, só acessível portanto a pé” (EXT, p. 160). Para realizarem tranquilamente aquilo a que se propuseram, os amigos não reservaram apenas quartos para si, mas a pensão inteira, revelando com isso o desejo de estarem completamente sós. Maria, a figura principal desse encontro, chegara depois dos três, de madrugada, diretamente da ópera de Paris.

Da janela de seu quarto, Murau observava, ao longe, Maria caminhando na neve: “braços e pernas e a cabeça em constantes movimentos operísticos, aos trancos, como se avançasse à estalagem em passos de dança” (EXT, p. 159). Nesse momento, os trajes de Maria despertam a atenção do narrador, pois eles foram comprados em Roma, em um passeio que os dois fizeram juntos. Petrificado pela cena romântica de Maria avançando em direção à estalagem, o protagonista não consegue esboçar nenhuma reação a não ser contemplar a sua poetisa, como se estivesse diante de um ser superior que viesse iluminar aquele ambiente inóspito. Murau interrompe a contemplação e faz a seguinte afirmação: “Eisenberg, pensei observando-o, não dormiu, como eu, e foi obviamente o primeiro a ver Maria, portanto o primeiro a ir a seu encontro” (EXT, p. 162-163). Essa frase é seguida por um comentário do

narrador que diz ser essa uma atitude típica de Eisenberg o que deixa subentendido que haveria no grupo um triângulo amoroso formado pelo narrador, o rabino e a sedutora Maria. No romance, apesar de Maria ser descrita como a sua poetisa preferida, Murau deixa nas entrelinhas um amor platônico que ele nutriria pela amiga. Tanto o narrador quanto Eisenberg ficam a noite toda acordados aguardando a chegada triunfante de Maria. Entretanto, no sonho, Murau mais uma vez assume a posição passiva que lhe é característica essencial na obra e permanece contemplando o encontro de Maria e Eisenberg, sem manifestar predisposição de ir ao encontro da poetisa.

A cena romântica dos dois amigos reencontrando-se enquanto o narrador os observa será quebrada por um estrondo que cumpre o papel de unificar os tempos presentes nesse episódio. Esse estrondo é o elemento responsável por atualizar o sonho que agora surge mais intensificado devido ao fato de Murau ter em suas mãos o telegrama de Wolfsegg.

Maria estancou o passo e Eisenberg foi ter com ela, disse a Gambetti, pensei agora, de pé defronte da janela de meu escritório, olhando a Piazza Minerva lá embaixo, então ouvi, disse a Gambetti ao narrar meu sonho, um estrondo terrível, igual a um trovão, e no mesmo instante a Terra toda tremeu. O estranho é que, afora eu, ninguém ouviu esse estrondo nem percebeu que a Terra tremesse, como constatei mais tarde. (EXT, p. 163)

Embora a atuação de Murau nesse sonho seja apenas a de um mero observador que narra aquilo que se passa com os amigos, devemos recordar uma afirmação pontual de Freud (1987) em sua obra clássica *A interpretação dos sonhos*, segundo o qual “todo sonho versa sobre o próprio sonhador” (FREUD, 1987, p. 308). O estrondo, comparado a um trovão, fora ouvido apenas pelo sonhador o que, nesse momento da rememoração, atualiza a notícia das mortes dos familiares e anuncia o confronto do personagem com a sua terra natal. O estrondo simboliza que algo se movimentou: os pés não sentem mais a estabilidade do solo. A Terra tremeu e desalinhou o estado das coisas abalando psiquicamente o indivíduo que fugira há tempos de qualquer responsabilidade em Wolfsegg. O sonho da estalagem Ao Ermitério confirma mais uma vez o distanciamento que o narrador assume diante dos acontecimentos. Tudo acontece a sua volta e lhe cabe somente a postura do contemplador; no entanto, todos os elementos presentes nesse episódio servem para reafirmar a subjetividade do eu que conta a sua história. Ou seja, por mais que os três amigos desempenhem ativamente suas personalidades nesse sonho, o modo como eles agem e reagem diz muito mais acerca do sonhador Murau do que dos próprios atores principais.

A metáfora do estrondo aparecerá ainda na segunda parte do livro, quando Murau, ao vagar pelos espaços vazios da mansão durante o velório dos parentes, diz: “espero sempre o

grande estrondo” (EXT, p. 399). Um pouco antes, entretanto, enquanto refletia a respeito dos livros que emprestara a Gambetti, Murau imagina seu aluno trancado em seu gabinete lendo o que seu mestre lhe recomendara. Nesse momento, Murau manifesta seu desejo de que um dia o italiano enfim se rebele e leve a sério suas ideias, realizando as suas fantasias: “talvez um dia ouça um terrível estrondo, pensei, e Gambetti, terá de fato lançado o mundo pelos ares” (EXT, p. 398).

Murau segue contando o seu sonho a Gambetti e diz que, quando Maria e Eisenberg chegaram à estalagem, ele notara que ela estava descalça e Eisenberg segurava os seus sapatos. Os dois adentraram a pensão sem notar que estavam desde sempre sendo observados por Murau, que permanece ainda à janela e agora tenta refazer o caminho que os dois deixaram marcado na neve. Nessa cena, a imagem de Murau recostado à janela observando os amigos remete imediatamente ao seu comportamento ao chegar a Wolfsegg, quando ele se coloca atrás de um muro e observa os empregados preparando a *orangerie* para o velório. Nos dois momentos, o narrador prefere manter-se às escondidas para descrever a atuação dos outros personagens, isentando-se, assim, de ocupar uma posição no centro de sua história, como se, dessa forma, conferisse mais realismo àquilo que narra. Em Wolfsegg, o narrador precisa vencer a sua letargia e adentrar a casa para estar ao lado dos seus. No entanto, o mesmo não ocorre no sonho, pois aqui, livre da censura dos olhares alheios, Murau pode ser ele próprio e desempenhar perfeitamente o papel de observador.

Permaneci ainda algum tempo defronte da janela olhando lá embaixo e tentei retraçar o máximo possível o rastro dos passos que Eisenberg e Maria haviam deixado em seu caminho rumo ao Ermitério. contei cerca de cento e vinte pegadas, recordo exatamente, Gambetti, disse a ele, como se sonhasse *agora* esse sonho e não o tivesse sonhado já faz quatro ou cinco anos. (EXT, p. 163-164, negrito nosso)

Este trecho exemplifica perfeitamente a obsessão do narrador em querer recuperar o passado para colocá-lo com precisão em seu texto. Para tanto, o protagonista faz questão, inclusive, de contar as pegadas deixadas pelos amigos, acentuando a minuciosidade que é intrínseca ao seu modo de observação. Tal como faz ao contar os animais no estábulo, o narrador não observara ingenuamente o caminhar de Maria e Eisenberg. Pelo contrário, como o ângulo ciumento desse triângulo, Murau enxerga e refaz meticulosamente a marca de cento e vinte pegadas deixadas pelos amigos. No jogo da rememoração conduzido por esse indivíduo, nada, nem sequer um passo, pode ser excluído, pois, à medida que tudo vem à consciência, tem-se a impressão de que o sonho ocorrera recentemente.

Destacamos ainda, no excerto acima, a convergência temporal registrada em itálico pelo vocábulo *agora*. Essa pequena marca realça as sutilezas da escrita desse narrador e confere a seu texto uma profundidade ímpar perceptível somente em uma leitura bastante atenta. Analisando os níveis de sentido criados pela palavra *agora* dentro desse discurso inextricável, Flory (2006) que tão bem interpretou essa passagem, afirma que

este **agora** (*jetzt*) refere-se ao momento com Gambetti, mas também se refere ao momento em que está com o telegrama em mãos, e também o da escrita deste texto; a bem da verdade, sempre que Murau comenta que estava em Roma, à janela, pode-se pensar no tempo da narrativa, do telegrama, e no da narração, ambos em Roma. Este **agora** se espraia mesmo para o momento da leitura, em que nós o atualizamos como leitores. (FLORY, 2006, p. 336, negrito nosso)

Após observar uma brincadeira entre Eisenberg e Maria na qual os dois trocam os seus sapatos como se selassem uma espécie de pacto amoroso, Murau vê-se sentado com Eisenberg e Zacchi a uma mesa de canto. Diante deles encontram-se já abertos *O mundo como vontade e representação*, de Schopenhauer, e os poemas de Maria: esta, novamente, é aguardada para que se possam iniciar as leituras. De repente, surge na cena o estalajadeiro do Ao Ermitério que deseja lhes servir o café da manhã. De modo grosseiro, ele pede-lhes para que tirem os objetos da mesa. Entretanto, o próprio estalajadeiro, sem a permissão dos hóspedes, começa a arrumar a mesa e, antes que ele arrancasse *O mundo como vontade e representação*, “Eisenberg levantou num pulo e gritou várias vezes *Atreva-se!* na cara do estalajadeiro” (EXT, p. 165). Maria chegara exatamente no momento em que se iniciara a discussão e, sem compreender o que via, ficara apenas observando. Completamente alterado, o estalajadeiro os ameaçava de morte enquanto punha a mesa. Sua mulher o incumbira de executar essa tarefa frente a qualquer circunstância e Murau sabia que, atrás da porta da cozinha, ela os espiava, pois era possível ouvir a sua respiração. Mesmo depois de ter posto a mesa, o estalajadeiro não parou de bradar as suas ameaças:

Gente como essa devia estar é na cadeia, ele exclamou de repente, devia estar atrás das grades, gente como vocês, ele nos disse, completamente sem fôlego, que carregam de cima para baixo esses livros e esses papéis e que vestem essas roupas, e apontou primeiro os trajes de Maria e depois o longo sobretudo preto de Eisenberg, e sobre a barba de Eisenberg disse indignado que gente com barba como aquela devia ser enforcada. [...] uma corja como vocês (portanto como nós) devia ser *exterminada*. (EXT, p. 167)

A estalagem Ao Ermitério, considerada ideal para o encontro dos amigos, tornara-se palco de uma lamentável cena de discriminação. O dono da pensão, conhecido por ser uma

pessoa amigável e solícita, ficara descontrolado pelo simples fato de não poder organizar a mesa. A agressão proferida pelo estalajadeiro apresenta uma sutil gradação: inicialmente, ele questiona os objetos (livros e papéis) que estão sobre a mesa, passando, em seguida, a apontar as roupas de Maria. No entanto, seu discurso maledicente finalmente recai sobre Eisenberg, seu alvo principal. Ao criticar os trajes e a barba do rabino, o estalajadeiro, metonimicamente, afirma não simpatizar com judeus revelando-se, assim, um antisemita. Embora o romance não tenha a intenção de tratar da *Shoah*, o tema, de certa maneira, está contido nas entrelinhas do discurso do narrador, sobretudo, se lembrarmos que é para Eisenberg, representante da Comunidade Israelita, que Murau vai doar toda sua herança. Conforme apresentamos anteriormente, essa atitude pode ser interpretada como um pedido de desculpas do protagonista ao rabino diante do fato de sua família ter colaborado com o partido nazista; logo, também ter apoiado a sua política de extermínio. No entanto, esse episódio suscita outro significado, isto é, Murau faria a doação de sua herança ainda como um pedido de desculpas, mas agora devido ao fato de Eisenberg ter sido discriminado dentro de seu sonho. Se o narrador envergonha-se de um dia ter sonhado esse sonho, ele sente a necessidade de recompensar o amigo por sua tragédia onírica.

Aproveitando-se do fato de que o estalajadeiro começa a passar mal, colocando a mão ao peito como se estivesse tendo um ataque cardíaco, os amigos fugiram em disparada pelo vale, com “Schopenhauer e os poemas de Maria apertados contra nós, como se corrêsemos para salvar nossas vidas” (EXT, p. 167). É fugindo de alguém e de um lugar que oprime que o sonho chega ao fim, e os três amigos, assumindo a característica do sonhador Murau, correm sem destino certo apenas com o desejo de se sentirem a salvo. Podemos perceber nesse episódio que o discurso do estalajadeiro remete instantaneamente à figura da mãe do narrador, a qual o acusava de frequentar as bibliotecas com o intuito apenas de desenvolver os seus *pensamentos aberrantes*. Assim como a mãe, o homem do Ao Ermitério tenta boicotar os amigos que estão ali para ler e discutir, isto é, que estão em busca de um aprimoramento intelectual. Embora a localização e o nome da estalagem remetessem a uma ideia de distanciamento social, a figura do estalajadeiro é responsável por trazer os amigos de volta à realidade: sinalizando, desse modo, a impossibilidade de se afastar das mazelas do mundo. Ao concluir o relato de seu sonho, Murau obtém de Gambetti, como quase sempre, apenas o silêncio. O narrador ainda destaca que contara esse sonho para Eisenberg, Zacchi e Maria, e que, ao final, eles também permaneceram calados, sem esboçar qualquer comentário diante do que ouviram.

A Vila das Crianças

Ao escolher o gênero autobiográfico como forma de ficcionalizar sua vida, o narrador não contemplaria apenas o seu percurso existencial compreendido entre seu nascimento e o momento de produção de seu texto. Após oferecer Wolfsegg como doação, cumprindo, assim, a extinção do espaço causador de suas angústias, Murau parece retomar o projeto da antiautobiografia do tio Georg para continuar a sua obsessão em torno desse lugar. No entanto, o relato do narrador, agora que sua Wolfsegg não mais existe, tematizaria ainda esse espaço na tentativa de realizar uma última elaboração. Seu texto seria o acerto de contas entre o indivíduo e o espaço que, mesmo não lhe pertencendo mais, permanece sendo o suporte material onde o narrador localiza espacialmente toda a memória de um tempo que, por não possuir uma localidade, necessitaria desse lugar para se fixar. No plano da ideologia geral, segundo Genette, um fato é certo: “é que o descrédito do espaço, que a filosofia bergsoniana exprimia tão bem, cedeu o lugar hoje a uma valorização inversa que afirma de certo modo que o homem ‘prefere’ o espaço ao tempo” (GENETTE, 1972, p. 105). Essa predileção pelo espaço revelar-se-ia até mesmo no romance *Em busca do tempo perdido*, de Proust, no qual, por mais que a partir do título se evidencie a *realidade* bergsoniana do tempo, apreendido pela sensibilidade, “começa-se a descobrir a importância do espaço” (LINS, 1976, p. 68). No romance *Extinção*, embora o narrador seja constantemente bombardeado por suas memórias, incidindo sempre no passado, podemos dizer que não é o tempo o mote da narrativa, mas sim o espaço, compreendido como o lugar onde se geraram essas memórias. Na obra de Bernhard, o espaço não é somente o tema do relato de Murau, ele parece se mover, causando no narrador a sensação de que a qualquer momento ele será devorado pelas paredes desse lugar.

Como já mencionamos, de acordo com Murau, um dos principais motivos que levou seu tio a se mudar de Wolfsegg devia-se ao fato de Georg causar constantes conflitos na casa ao lembrar a família de seu envolvimento com o nacional-socialismo. Georg mudara-se para a Riviera Francesa aos trinta e cinco anos de idade, após receber de seu irmão, pai do narrador, a sua parte na herança. O tio investiu esse dinheiro em “vários lotes de ações em diversas partes da França” e “pôde viver não somente com folga, mas até com um certo luxo que lhe era congenial” (EXT, p. 24). O narrador informa que o tio, assim como seu pai, morrera repentinamente, devido a um ataque cardíaco enquanto cuidava de suas rosas, “que perto do final de sua vida haviam se tornado sua única paixão” (EXT, p. 24). Por ser um colecionador de arte, Georg investiu também boa parte de seu dinheiro na compra de quadros e esculturas de artistas contemporâneos, o que acabou lhe gerando “um segundo patrimônio de vulto, que

se pode definir tranquilamente como um patrimônio milionário” (EXT, p. 25). O fato é que, com a sua morte, a família estivera em seu enterro imaginando que seria a maior beneficiária na herança. Entretanto, para horror da família, Georg nomeara como herdeiro universal seu mordomo, “que sempre o serviu fielmente e que ele sempre chamou com afeto *meu bom Jean*” (EXT, p. 25). Filho de um pobre casal de pescadores de Marselha, Jean “herdara nada menos que vinte e quatro milhões de xelins em ações e um patrimônio pelo menos duas vezes maior em bens imóveis” (EXT, p. 34). O que mais deixara a família horrorizada foi Jean ter cumprido as instruções de Georg e colocado em seu túmulo uma lápide com o seguinte epitáfio: “*aquele que deixou os bárbaros para trás no momento certo*” (EXT, p. 34). Ao ler essa frase, a família sentira-se tão ultrajada que a mãe prometeu nunca mais visitar o túmulo do cunhado. O tio também incluía em seu testamento o desejo de não ser sepultado em Wolfsegg junto aos seus, mas sim em Cannes. Tratando da morte do tio, o narrador recorda-se de uma conversa que certa vez tiveram, quando Georg lhe disse: “não venho a Wolfsegg por causa da família, venho só por causa das paredes e da paisagem, que me trazem de volta minha infância. E por causa de você, dizia após uma pausa” (EXT, p. 33). Como fica claro na fala do tio, ele não retornava a Wolfsegg para rever a família, com exceção do sobrinho, mas sim pelas recordações que aquele lugar lhe trazia, sobretudo, porque suas paredes e paisagens lhe transportavam para o tempo feliz de sua infância. Podemos dizer que essa manifestação da memória no espaço outrora habitado é o que também está presente na escrita do narrador-protagonista, sendo que, na segunda parte do romance, ao ser designado herdeiro de Wolfsegg, Murau mostra-se bastante preocupado em dar um novo significado para o lugar que abandonara.

Ao regressar a Wolfsegg para participar das cerimônias fúnebres, Murau transita pelos espaços vazios da propriedade ainda atordoado pelo motivo que o trouxera novamente ali em tão pouco tempo, visto que estivera em Wolfsegg há dois dias para o casamento de sua irmã Caecilia. Descrevendo os ambientes de Wolfsegg, um, em especial, chama-lhe bastante a atenção, incorrendo em numerosas referências ao longo da segunda parte do romance. Esse espaço é a chamada vila das crianças, um dos mais antigos prédios da propriedade erguido há aproximadamente duzentos anos e que se revela como o edifício preferido do personagem. Na vila das crianças encontra-se um teatro de marionetes onde sempre houve apresentações de peças escritas e encenadas pelas crianças, assim como se conservam centenas de figurinos: “meus irmãos e eu ainda fizemos muito teatro lá dentro, até que isso nos fosse proibido, porque devíamos *estudar mais, representar menos*” (EXT, p. 137). Murau afirma que sempre teve vontade de restaurar esse lugar, no entanto, seus pais nunca permitiram que se gastasse

dinheiro com isso. Hoje a vila das crianças é “um edifício morto”, trancado e “entregue à decadência, é um capítulo bastante triste mas interessante de nossa história de Wolfsegg, dissera a Gambetti, talvez seja o mais triste de todos” (EXT, p. 137). Localizada próxima à casa dos jardineiros e ao pavilhão dos caçadores, a vila das crianças apresenta-se ao personagem como sendo o seu entrelugar. Considerando que, quando criança, sua mãe o proibia de visitar os jardineiros, manifestando a vontade de que Murau estivesse mais em companhia dos caçadores, devido ao prestígio que esse grupo possuía no povoado, o narrador, por fim, elege a vila das crianças como espaço predileto: nem os jardineiros nem os caçadores, mas sim a vila das crianças, o último dos prédios, situado atrás dos dois anteriores. Analisando ainda mais a distribuição desses três espaços, podemos dizer que a casa dos jardineiros estaria para Roma, como o pavilhão dos caçadores para Wolfsegg. Ao lado dos jardineiros o garoto Murau sentia-se em paz, posto que eles sempre o confortassem quando ele brigava com a mãe, eles simbolizavam o conforto que o menino não tinha em casa. Já o grupo dos caçadores, que tinha como grande apoiadora a mãe do narrador, nada mais era do que o exemplo máximo da estupidez: eles “tinham uma diversão sórdida e infame que consistia em contar incessantemente piadas sem graça e de todo vulgares” (EXT, p. 191). Logo, a vila das crianças configura-se como o seu espaço preferido também por ser onde o narrador iniciou o seu caminho nas artes, escrevendo, encenando e confeccionando os figurinos das peças que, junto às outras crianças, ele encenava.

Apesar de a vila das crianças trazer ao narrador suas mais deleitosas lembranças, ela conserva também um passado bastante obscuro. Murau recorda-se de que, durante algum tempo, as crianças foram proibidas de frequentá-la, pois, devido a sua ótima localização, “nos anos do pós-guerra meus pais esconderam na vila das crianças seus amigos nacional-socialistas” (EXT, p. 324). Somente quando o personagem tinha cerca de quinze anos, é que esse lugar foi reaberto e as crianças puderam enfim voltar a encenar suas peças: “embora sempre a tenha amado, a vila das crianças para mim guarda algo de sinistro por causa de seus conspurcadores” (EXT, p. 324). Ao revelar que os pais camuflaram os nazistas na vila das crianças, o narrador também desvenda seu jogo político durante este período:

Enquanto jantavam com os americanos e brindavam já em seus cafês da manhã regados a champanhe ao general Eisenhower, algumas centenas de metros dali os gauleiter reuniam-se na vila das crianças, provavelmente com largueza não menor, sem ter de renunciar ao mínimo luxo de comida ou bebida, penso. Wolfsegg sempre foi perversa, e meus pais levaram essa Wolfsegg perversa a extremos, penso. (EXT, p. 325)

A vila das crianças, construída com a finalidade de agregar as crianças do povoado em atividades artísticas, transformara-se, nas mãos dos pais de Murau, em um refúgio para os nazistas que buscavam esquivar-se dos julgamentos de seus crimes. Essas pessoas não ocuparam o prédio principal da propriedade, porque a família, usando de sua típica conveniência, colocara-o à disposição dos americanos, vencedores da guerra. Na visão do narrador, nesse modo de agir dos pais fica registrada toda a perversidade que sempre esteve subjacente às relações desenvolvidas em Wolfsegg.

Mesmo sabendo dos eventos ocorridos na vila das crianças durante o período do pós-guerra, o protagonista segue com a ideia fixa de restaurar esse espaço. Ao fazer esse comunicado às irmãs, que o receberam em choque, Murau afirma que “com essa declaração eu me fizera de fato patrão de Wolfsegg, pois dissera literalmente, *vou fazer com que se restaure a vila das crianças*” (EXT, p. 294). O narrador, que antes possuía um discurso de completo repúdio a tudo que se relacionasse a Wolfsegg, ao assumir a posição de “patrão”, mostra-se bastante preocupado em logo começar as reformas na propriedade. Tamanha é sua vontade em restaurar a vila das crianças que esse projeto ganha urgência devendo ser iniciado o mais breve possível: “essa ideia de repente me pareceu a melhor [...] seja lá o que aconteça aqui, 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). O desejo de Murau em reformar a vila das crianças não é nem tanto restabelecer a sua áurea inocente dilacerada pelo período em que serviu de abrigo aos nazistas, mas é antes de tudo uma maneira de ele tentar recuperar o tempo da infância, uma vez que, segundo o narrador, “em Roma, cada vez que penso em Wolfsegg, parece-me que só preciso ir a Wolfsegg para entrar na infância” (EXT, p. 439). Ausentando-se do local onde os corpos eram velados e caminhando novamente em direção à vila das crianças, ocorre ao narrador que, tanto nesse lugar como nos demais aposentos nos quais entrara, ele estivesse à procura de sua infância, mas, evidentemente, não a encontrara. Ao se dar conta disso, surge-lhe uma pergunta:

Com que propósito, na verdade, pensei, vou restaurar a vila das crianças? Quando não há mais ninguém que possa desfrutar da vila das crianças [...] seria afinal um absurdo restaurar a vila das crianças, tal como até esse momento era meu intuito, torná-la de novo a vila das crianças que fora uma vez *para nós crianças* [...], pois não se pode mais restaurar a infância restaurando a vila das crianças, [...] acreditara que mandando restaurar a vila das crianças [...] restauraria a infância. Minha infância agora já está tão abandonada quanto a vila das crianças. (EXT, p. 438)

Embora o narrador não deixe explicitado em seu texto, poderíamos afirmar que é nesse momento que ocorreria a sua tomada de decisão em querer se desfazer da Wolfsegg que acabara de herdar. Mesmo que Murau reformasse todos os cantos daquele lugar de nada lhe valeria, uma vez que ele jamais recuperaria o tempo da infância. A intenção de reformar a vila das crianças não conseguiria apagar de suas paredes as lembranças do narrador referentes ao fato de ali terem sido abrigados os partidários do regime nacional-socialista, pessoas com quem seus pais sempre mantiveram estreitos laços.

Ao refletir sobre a impossibilidade de recuperar o tempo da infância por meio da restauração da vila das crianças, o narrador suspende, momentaneamente, a narração dos fatos e passa a se questionar a respeito do modo como se relacionava com Wolfsegg depois de ter se exilado dela, recorrendo, para isso a um significativo monólogo interior. Por meio dessa técnica narrativa, o protagonista, aos poucos, vai abandonando o sentimento de nostalgia que lhe invadira, sobretudo, após tomar consciência de que era o herdeiro de Wolfsegg e começa a enxergar a realidade com mais nitidez. Podemos dizer que o narrador deixa de se interessar por Wolfsegg a partir do momento em que ele percebe que não conseguirá recriar o ambiente de sua infância, uma vez que os espaços agora se tornaram vazios. Apesar de ter escolhido exilar-se de Wolfsegg a fim de não só consolidar, mas também continuar a construção de sua própria identidade, Murau revela que, mesmo longe, seus pensamentos sempre estiveram presos a esse lugar, mostrando-lhe, agora claramente, que a distância não se mostrara como o melhor antídoto para amenizar as lembranças traumáticas. Melhor dizendo, a distância é amenizadora porque acaba com o confronto cotidiano dos indivíduos que se repudiavam, mas, a todo instante, ela lembra o exilado de que ela só existe, porque não fora possível conceber outra forma de convivência. Entretanto, o lugar abdicado chama constantemente o narrador, porque foi em Wolfsegg onde ele desfrutara de sua infância, período ainda sem grandes conflitos. O Murau adulto, assim como o tio Georg, retorna a Wolfsegg não para rever a família, mas para buscar, nesse espaço, as recordações da infância, como se esse espaço pudesse lhe apaziguar as dores da alma ao suscitar suas lembranças: “procuramos por toda parte a infância e só encontramos o célebre *vazio hiante*” (EXT, p. 438). O narrador define seu contato com Wolfsegg como a sensação de um eterno *vazio hiante*, pois, embora o espaço permaneça, ele está vazio e o que ele mantém são as lacunas de um tempo que não é mais o presente: “a infância você não pode mais visitá-la, porque ela não existe mais. A vila das crianças te mostra sem indulgência que a infância não é mais possível. Você tem que se resignar a isso” (EXT, p. 439-440). Nessa última frase, encontra-se novamente o verbo resignar, o mesmo utilizado por Georg ao dizer ao sobrinho que “nosso erro é que nunca nos

resignamos com o fato de que Wolfsegg não nos diz mais respeito” (EXT, p. 45). Inconscientemente Murau recorre mais uma vez à fala do tio como se quisesse dizer que, somente agora, compreendera o que ele um dia lhe dissera. Wolfsegg deixara de existir para o narrador quando ele abandonara esse espaço para morar em Roma, lugar onde se deram suas novas experiências as quais são pouco reveladas em face do que fora vivido em Wolfsegg.

Para concluir, podemos dizer que, uma vez que, em *Extinção*, a narrativa é conduzida pelo ponto de vista de Murau, ela criaria, de acordo com a nomenclatura de Lins (1976), uma ambientação franca, na qual o narrador-protagonista, quando emprega o pronome *eu*, “só existe em sua fala; se as outras personagens são, antes de tudo, imagens refletidas numa consciência; ele é essa mesma consciência” (TODOROV apud LINS, 1976, p. 80). Logo, pelo fato de a caracterização do espaço ser mediada exclusivamente pelo ponto de vista desse indivíduo, tal estratégia narrativa contribuiria para o delineamento de um espaço psicológico, pois, mesmo que o narrador descreva objetivamente o espaço, o que se tem nada mais é que a sua própria caracterização, pois ele “observa o exterior e verbaliza-o, introduzindo na ação um hiato evidente” (LINS, 1975, p. 80). O relato de Murau, enquanto tentativa de amenizar suas experiências traumáticas, não conseguiria realizar tal intento recorrendo apenas ao tempo passado, pois, como o tempo não é espacializado, não possui uma localização, a escrita apresenta a necessidade de marcar esse tempo em um espaço específico. Dessa maneira, Wolfsegg não é somente o cenário, que cria no romance a noção de espacialidade devido a sua fácil apreensão por meio da verossimilhança, ele é o que move a ação, uma vez que a identidade do protagonista é construída pelo modo como ele se relaciona com esse espaço. No romance de Bernhard, é impossível ao narrador falar de si sem retomar o espaço de sua origem, pois o seu desenvolvimento, ao longo da narrativa, permeia todos os eventos que ele viveu e observou em Wolfsegg. Seu exílio, portanto, segue como a forma encontrada pelo narrador para continuar estimulando suas memórias, pois a distância não apaziguou o vivido, ao contrário, ela reforçou a solidão desse indivíduo que, por ter abandonado sua casa, não conseguiu ainda se restabelecer no novo lugar. Dentro do romance, percebe-se claramente o apego do protagonista ao espaço, sobretudo porque Wolfsegg, mesmo sendo a origem de suas angústias, conserva ainda em Murau a sensação de proteção experimentada na infância. Somente quando o narrador é nomeado futuro dono desse lugar é que ele constata que sua insistência em contemplá-lo devia-se ao fato de poder restaurá-lo para novamente vivenciar o tempo da infância. Percebendo a inviabilidade de seu propósito, o narrador recria Wolfsegg em sua antiautobiografia e apresenta ao leitor toda a panorâmica desse lugar, criando em seu texto a impressão de que, com as mortes dos pais e irmão, assumiria, de fato, sua

administração. Diante de suas constatações, Murau resigna-se a Wolfsegg e encerra seu relato com a doação da propriedade, extinguindo, definitivamente, esse espaço e a escrita de sua vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O relato do personagem Franz-Josef Murau constitui um engenhoso processo de escrita, quer se pense em seu projeto antiautobiográfico, quer se considere o modo como o narrador conduz a sua história. Como evidenciamos em nossa análise, o narrador sustenta ao longo do romance uma situação narrativa na qual vai se lembrando de fatos e costurando fragmentos de memórias que um dia virão a compor o livro que pretende escrever, cujo título ele já adianta para o leitor, *Extinção*. A intenção do personagem é clara: escrever para extinguir os pensamentos que o atormentam. No entanto, para que possa realizar o seu propósito, Murau necessita não só lembrar o que lhe perturba, mas também organizar uma gama infinita de recordações que lhe surgem aparentemente de modo aleatório, a fim de dar coerência àquilo que se propõe a narrar. Como destacamos em nosso trabalho, no texto de Murau, os assuntos não aparecem de forma casual, pelo contrário, por possuir um amplo conhecimento daquilo que narra, o protagonista sabe exatamente a ordem dos acontecimentos que vai apresentar. Como Murau é um exímio leitor da mais alta literatura, ressaltado em seu texto por meio das referências que faz a outros autores, seu relato não se detém somente em lançar um olhar retrospectivo para um passado que necessita ser recuperado. Antes disso, o narrador assume também nesse romance a função de autor, pois, além de contar sua vida, ele também estrutura a narrativa. O maior trunfo de seu texto está justamente em manter uma situação narrativa que indica que tudo está em constante desdobramento, embora, ao final, o leitor venha a saber que desde o início tudo já fora concluído há aproximadamente um ano.

É também ao fim do romance que o leitor tomará conhecimento de que o narrador, que até então se fazia presente, estava morto desde o começo. Esse jogo de vida e morte perpassa todo o texto de Murau: do título de seu relato, o qual já estaria estampado na capa, da citação à Montaigne, a qual prenuncia a morte que o narrador sente se aproximar, como também por outras formas de extinção que vão surgindo durante a leitura. Daí viria uma possível explicação: Murau realizara seu relato anteriormente, no entanto preservara em seu texto o presente da ação principal. Como ele mesmo explica, há tempos desejava escrever sobre Wolfsegg, dando continuidade, inclusive, a um projeto concebido por seu tio Georg. Entretanto, faltava ao narrador uma primeira linha, um sopro capaz de desencadear o vendaval de memórias que comprimiam seu espírito inquieto. Essa primeira frase vem com o telegrama comunicando-lhe a morte dos pais e irmão Johannes. É por meio dessa notícia que o personagem passa então a estruturar a sua narrativa. Atordoadado ainda pelas recentes mortes, Murau mergulha em seu passado descrevendo Wolfsegg, primeiramente como um espaço

idílico onde se desenhara a sua infância, para depois se tornar um lugar do qual ele planejaria abandonar. Esse desejo transformara-se em realidade quando, seguindo os passos de Georg, o narrador se mudara para Roma, bem longe do ar conservador de Wolfsegg. No entanto, mesmo tendo se distanciado de sua terra natal, Wolfsegg continua a persergui-lo constantemente, sendo o mote de seu texto.

Escrever para extinguir é o lema do narrador. Uma vez que a história contada por Murau já cumprira seu propósito, podemos dizer que seu relato vale mais como processo de escrita do que a finalização de seu projeto autobiográfico. Na estrutura do romance, os eventos que recobrem a ação principal da narrativa, retratados pelo narrador sob a ótica do presente, figuram como a derradeira versão desses dois dias. Ou seja, Murau presentifica essas quarenta e oito horas, que se iniciam com o recebimento do telegrama e se estendem até a doação de Wolfsegg, como forma de elaborar o fim do legado da família Murau e refletir acerca de seu novo lugar no mundo. Diversas passagens da vida pretérita do narrador são inseridas na ação principal, revelando, com isso, que a notícia das mortes foi capaz de ativar uma infinidade de recordações via associação de ideias. Conforme se pode perceber, o passado sempre foi um tema recorrente na fala do narrador, sendo muitas vezes apresentado em suas aulas para o misterioso interlocutor Gambetti. Acerca desse personagem, Murau tece as mais belas declarações, exaltando, inclusive, o fato de Gambetti ser um excelente aluno, sempre atento a ouvir os longos monólogos existenciais de seu professor. O personagem de Gambetti, no entanto, nunca emite sua voz, cabendo ao leitor saber de sua existência apenas pelas constantes menções que o narrador faz a ele ao longo do romance. Por vezes, ocorre pensarmos que Gambetti seja uma criação discursiva do protagonista na tentativa de mostrar que em Roma ele encontrara alguém de espírito aberto, o que ao mesmo tempo atualiza a relação que, no passado, ele vivera com o tio Georg. Fato é que Gambetti se faz presente apenas na fala do narrador, o qual destaca que esse interlocutor escuta e aceita prontamente as suas opiniões. O leitor pode desacreditar da existência de Gambetti quando o narrador opta por não levá-lo a Wolfsegg receando que seu aluno pudesse perceber que, de fato, a realidade é menos impactante que aquela mediada por seu mentor.

Para a compreensão da estrutura desse romance, deve-se ressaltar que o narrador é quem funda seu próprio universo discursivo, sobretudo ao desconsiderar a intromissão de outros personagens em seu relato. Entretanto, o fato de a narrativa estar centrada em uma focalização fixa não é o suficiente para transmitir a veracidade a respeito daquilo que é narrado. No caso de Murau, a veracidade de seu relato concentra-se no modo como ele conduz a sua história, tentando, constantemente, ressaltar a sua posição de vítima da família.

O tom da fala de Murau chama a atenção para um indivíduo que intenta projetar uma imagem de superioridade em relação a sua família, mas que, sobretudo na segunda parte, mostra-se perfeitamente adequado ao espaço que criticara, assumindo, inclusive, a posição que lhe é imposta: a de segundo filho, concebido para auxiliar o primogênito na condução de Wolfsegg. É, portanto, na autobiografia que o narrador pode dar vazão a esses complexos ligados a sua educação, conferindo-lhes a devida atenção, baseando-se na plausibilidade de suas interpretações. O narrador transfere para a escrita o poder de reestruturar seu passado e, com isso, funda um espaço literário o qual está ancorado no conceito de pulsão de morte e pulsão de vida, de Freud. A escrita é o que mantém a pulsão de vida, uma vez que o projeto antiautobiográfico necessita ser urgentemente realizado para que o narrador satisfaça seu desejo de extinção de suas memórias. Entretanto, como o próprio nome sugere, *Extinção* é, antes de tudo, um relato que traz em seu cerne o signo da morte, posto que, ao fim, tudo o que tiver sido anotado não deverá mais existir. O projeto de escrita de Murau vai além dessa concepção ao abordar, por exemplo, o caso do minerador Schermaier, delatado por um vizinho por escutar rádio suíça. Schermaier foi enviado para um campo de concentração de trabalhos forçados e, após a segunda guerra, convivia com a vergonha de ter sido retirado de sua casa e tratado como um indivíduo desprovido de qualidades. Murau vê a necessidade de abordar essa história em seu relato, o que, como mostramos, acaba mudando o propósito inicial de seu projeto, pois, ao falar de Schermaier, o narrador dá voz a uma vítima dos tempos sombrios do nacional-socialismo e se mostra preocupado em divulgar esse fato relegado ao esquecimento.

Conforme destacamos em nosso texto, o espaço possui uma importância significativa dentro da obra, sendo, portanto, imprescindível analisá-lo para melhor compreender a identidade do narrador. Ao conceber a sua proposta de extinção via linguagem, Murau elege o espaço a categoria narrativa essencial de seu texto, visto que Wolfsegg é o palco onde se deram as experiências do protagonista. A imagem desse espaço foi gradativamente acompanhando o desenvolvimento intelectual de Murau. No início do romance, Wolfsegg é logo caracterizada como um reduto nacional-socialista e católico. O narrador destaca que, embora a propriedade da família possuísse cinco bibliotecas, elas nunca eram utilizadas e serviam apenas para a família mostrá-las às visitas. É o narrador que, ainda criança, começa a frequentar esses espaços passando horas a fio em meio aos livros, atitude sempre repreendida por sua mãe. Além das bibliotecas, Murau também mostra certa nostalgia ao lembrar-se da Vila das crianças, um espaço destinado a promover atividades culturais com as crianças do povoado. A partir do momento em que Murau começa a refletir acerca de sua mais nova

condição de herdeiro, ele manifesta o desejo de revitalizar esses espaços: abrir as bibliotecas e reformar a Vila das crianças. Contudo, o narrador vai desvendando as histórias ocultas nas paredes de Wolfsegg e revela que, após o fim da guerra, sua família colocara a Vila das crianças à disposição dos nazistas para que estes pudessem se livrar das responsabilidades de seus crimes. Enquanto os nazistas estavam escondidos na Vila das crianças, a família do narrador comemorava a vitória dos norte-americanos a poucos metros dali, no prédio principal. Tal atitude ressalta o comportamento oportunista da família de Murau, sempre preocupada em tirar vantagens de qualquer tipo de situação.

A crise existencial do narrador está justamente no fato de ele ter que assumir o posto de senhor de Wolfsegg tendo em vista que, no passado, ele empreendera um grande esforço para deixar este lugar, pois não concordava com o que ali se passava. Como forma de amenizar uma situação inusitada, na qual de herdeiro substituto passara para universal, Murau considera reformar Wolfsegg na tentativa de começar a imprimir a sua marca pessoal nesse espaço. Entretanto, aos poucos, o narrador vai desistindo dessa ideia ao constatar que, por mais que se reforme, é impossível apagar o passado de Wolfsegg. Apenas a escrita consegue dar conta desse apagamento. Ao final, antes de sabermos da morte do narrador, Murau informa que doara Wolfsegg à Comunidade Israelita de Viena, em nome de seu amigo e irmão espiritual, o rabino Eisenberg. Assim se dá o desfecho do espaço desencadeador das perturbações de Murau, pois agora ele não tem mais motivos para retornar a Wolfsegg. Em nossa análise, tentamos mostrar que a obra procura realçar uma interdependência entre narrador e espaço, o que pode ser notado, sobretudo, no fato de o comunicado da morte de Murau aparecer logo após a notícia da doação de Wolfsegg. Desse modo, Murau existiu enquanto Wolfsegg também existia.

Como no romance *Extinção* a noção de “espaço literário” constrói-se predominantemente por um narrador em primeira pessoa, o percurso que escolhemos em nossa análise foi partir da constituição desse personagem para nos determos, em seguida, em seu propósito de escrita e, enfim, tratarmos do epicentro de suas memórias, ou seja, o espaço de Wolfsegg. Com isso, tentamos mostrar que a identidade desse narrador amplifica a complexidade estrutural da obra se pensarmos que a finalidade de sua antiautobiografia está enraizada em uma relação conturbada com o espaço do qual ele provém. Essa tríade composta por narrador, escrita e espaço está perfeitamente encadeada do início ao fim do relato e revela a genialidade de Murau, o personagem-autor, que se apropria de um gênero factual para criar um relato ficcional. Por mais que haja uma tendência da crítica em aproximar a biografia de Bernhard de sua produção literária, essa não foi a intenção de nosso trabalho. Nossa análise

pautou-se exclusivamente na trama discursiva criada por Franz-Josef Murau, narrador e autor de papel, o qual nada remete à figura real de Thomas Bernhard, sendo este apenas o criador da obra. Com este trabalho, esperamos contribuir para os estudos da obra de Bernhard no Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. **Minima moralia** – Reflexões a partir da vida danificada. Tradução de Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1993.
- 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: Ed. UFPR, 2014. p. 181-202.
- ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-34. 1998.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Remberto Francisco Kuhnen, Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: _____ et al. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Rio de Janeiro: Vozes, 1972. p. 19-60.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BENNINGTON, Geoffrey. **Jacques Derrida por Geoffrey Bennington e Jacques Derrida**. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.
- BERNHARD, Thomas. **O sobrinho de Wittgenstein: uma amizade**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- _____. **Extinção – Uma derrocada**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- 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: Ed. UFPR, 2014. p. 13-35.
- BUARQUE, Chico. Futuros amantes. In: _____. **Paratodos**. São Paulo: BMG Ariola, 1993. 1 CD (36 min 36 s). Faixa 9 (3 min 31 s).
- 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
- CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. 2. ed. São Paulo: Ática, 2001.

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.

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Tradução de L. F. Baeta Neves. Petrópolis: Vozes, 1971.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Tradução de António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Alpiarça: Vega, 2000.

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar (novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II). Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 163- 171. ESB Vol. XII.

_____. O trabalho do sonho. In: _____. **A Interpretação dos Sonhos** (1900). Rio de Janeiro: Imago, 1987. p. 270-322.

_____. Além do princípio de prazer. In: _____. **Obras psicológicas completas**: Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 13-72.

_____. Luto e melancolia. In: CARONE, Marilene (Org.) **Luto e melancolia**: Sigmund Freud. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 44-87.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, [197-]. (Vega Universidade).

_____. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 255-274.

_____. Espaço e linguagem. In: _____. **Figuras**. Tradução de Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 99-106.

_____. **Fiction et diction**. Paris: Éditions du Seuil, 1991.

GOMES, Purificacion Barcia. **O método terapêutico de Scheerazade** – Mil e uma histórias de loucura, desejo e cura. São Paulo: Iluminuras, 2000.

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: Ed. UFPR, 2014. p. 145-164.

GREEN, André. **O desligamento: psicanálise, antropologia e literatura**. Tradução de Irene Cubric. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2006.

KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

LACEY, Hugh M. **A linguagem do espaço e do tempo**. Tradução de Marcos Babosa de Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1972.

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: Editora UFMG, 2008. (Humanitas)

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

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: Ed. UFPR, 2014. p. 75-99.

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaaios**. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

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

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2007.

SAID, Edward W. **Representações do intelectual**: as Conferências Reith de 1993. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 44-60.

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**. Paris: Seuil, 2006.

WEBBER, Andrew. O teatro do vestuário: performance e identidade nos trabalhos de Bernhard. 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. 219-240.

WEINRICH, Harald. Anotar para extinguir (Thomas Bernhard). In: _____. **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 Quaterly**, vol. 63, n. 3-4, p. 455-561, Theme: Literature of the 1980s, Summer – Autumn. 1990.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ADORNO, Theodor W. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. Ed. 34. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 55-63.
- AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da prosa**. Tradução de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.
- _____. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ALBERTI, Verena. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, p. 66-81. 1991.
- ARRIGUCCI Jr., 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.
- AUROUX, Sylvain. **A filosofia da linguagem**. Tradução de José Horta Nunes. Campinas: Editora de UNICAMP, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, R. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. Tradução de António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 49-53.
- BAUMAN, Z. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 197-221.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. A Literatura e o Direito à Morte. In: _____. **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 309-351.
- BOHUNOVSKY, Ruth. À procura da literatura austríaca: da construção à análise de um mito. **Pandaemonium germanicum**, São Paulo, v. 15, p. 139-162. 2010.1. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pg/n15/a09n15>>. Acesso em: Jan. 2015
- BORKOSKY, María Mercedes (Comp.). **Escribiré y seré millones**. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 2010.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.

BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James (Org.). **Modernismo**: guia geral 1890-1930. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços literários e suas expansões. **Aletria**. Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, v. 15, p.207-220, jan.-jun. 2007.

BUTOR, Michel. **Repertório**. Tradução e organização de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CARLOS, A. M.; ESTEVES, A. R. (Org.). **Narrativas do eu**: memórias através da escrita. Assis: FCL/UNESP, 2009.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHNAIDERMAN, Miriam. Esfarelando tempos não ensimesmados. **Revista Ágora**, Rio de Janeiro, v. VI, n. 2, p. 235-250, jul./dez. 2003.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**. Literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

_____. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

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.

DE MAN, Paul. Autobiography as De-facement. **MLN**, Maryland, v. 94, n. 5, p. 919-930, Dec. 1979. (Comparative Literature).

EAGLETON, T. **Teoria da Literatura uma Introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: _____. **Ditos e escritos**. Tradução de Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 411-422. (Volume 3).

FRANKLIN, Ruth. The art of extinction. The bleak laughter of Thomas Bernhard. **The New Yorker**, Nova Iorque, 25 Dec. 2006. (Issue). Disponível em: <<http://www.newyorker.com/magazine/2006/12/25/the-art-of-extinction>>. Acesso em: 14 Jan. 2015.

FREUD, Sigmund. Lembranças da infância e lembranças encobridoras. In: **Obras Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 59-66. vol. VI.

_____. **Sobre a Psicopatologia da Vida Cotidiana** (1901). Rio de Janeiro: Imago, 1969. vol. VI.

_____. O estranho. In: **Obras Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 235-269. vol. XVII.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: 34, 2006.

GALLE, Helmut; OLMOS, Ana Cecília (Org.). **Em primeira pessoa**: abordagens de uma teoria da autobiografia. São Paulo: FAPESP, 2009.

GALLE, Helmut. Elementos para uma nova abordagem da escritura autobiográfica. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 18, p. 64-91, jan-jun. 2006. Disponível em <<http://www.pgletras.uerj.br/matraca/matraca18/matraca18a03.pdf>>. Acesso em: 15 jul. 2014.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomas Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HENS, Gregor. **Thomas Bernhards Trilogie der Künste**: Der Untergeher, Holzfällen, Alte Meister. New York: Camden House, 1999.

HERZOG, Andreas. Thomas Bernhard by Manfred Mittermayer. **The German Quarterly**, Washington, v.70, n. 1, p. 93-94, Winter. 1997.

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.

IANNI, Octavio. A metáfora da viagem. In: _____. **Enigmas da modernidade – mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 11-31.

KEHL, Maria Rita. Os homens constroem a feminilidade. In: _____. **Deslocamentos do feminino**: a mulher freudiana na passagem para a modernidade. Rio de Janeiro: Imago, 1998. p. 57-79.

KLINGER, Diana. A escrita de si – o retorno do autor. In: _____. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. p. 19-57.

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 (Org.). **O artista do exagero**: a literatura de Thomas Bernhard. Tradução de Ruth Bohunovsky. Paraná: Editora UFPR, 2014.

LEONEL, Maria Célia; SEGATTO, José Antonio. Considerações sobre autobiografia. In: LEONEL, M. C.; GOBBI, M. V. Z. (Org.). **Modalidades da narrativa**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2013. p. 187-207.

MACHADO, Irene A. **O romance e a voz**: a prosaica dialógica de M. Bakhtin. Rio de Janeiro: Imago Ed.; São Paulo: FAPESP, 1995.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Do poder da palavra**: ensaios de literatura e psicanálise. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

NIGRO, C. M. C.; BUSATO, S.; AMORIM, O. N. (Org.). **Literatura e representações do eu: impressões autobiográficas**. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto história**. Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP, São Paulo, n.10, dez. 1993.

OLIVEIRA, Samir Signeu Porto. **Thomas Bernhard, o *Struwwelpeter* do teatro de língua alemã ou O fazedor de teatro e a sua dramaturgia do discurso e da provocação**. 2011. 211 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PAULSEN, Wolfgang. **Das Ich im Spiegel der Sprache**: autobiographisches Schreiben in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. Tübingen: Niemeyer, 1991.

PELLEGRINI, T. Realismo: postura e método. **Letras de hoje**, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p.137-155, dez. 2007.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Cia. Das Letras, 2007.

SCHOLLHAMMER, K. E. Maurice Blanchot: A literatura e/é o direito à morte? In: OLIVEIRA, M. C.C.; NASCIMENTO, E. (Org.). **Literatura e filosofia**: diálogos. Juiz de Fora: UFJF, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004. p. 113-125.

SOUZA, Neusa Santos. O estrangeiro: nossa condição. In: KOLTAL, Catarina (org). **O estrangeiro**. São Paulo: Escuta: FAPESP, 1998. p. 155-163.

STANZEL, Franz K. **Typische Formen des Romans**. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1964.

STAROBINSKI, Jean. Os problemas da autobiografia. In: _____. **Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo**. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 187-207.

THORPE, Kathleen. Reading the Photographs in Thomas Bernhard's Novel *Auslöschung*, **Modern Austrian Literature**, v. 21, n. 3-4, p. 39-50. 1988.

VIEGAS, Ana Cláudia Coutinho. O "retorno do autor": relatos de e sobre escritores contemporâneos. In: VALLADRES, H. D. C. P. (Org.). **Paisagens ficcionais**: perspectivas entre o eu e o outro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. p. 13-26.

WAJNBERG, D. A teoria da memória em Freud. In: **Jardim de arabescos – uma leitura das Mil e Uma Noites**. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 97-108.

WOOD, James. Narrando. In: _____. **Como funciona a ficção**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 17-44.