

ASPECTOS DILUÍDOS DO *BILDUNGSROMANEM EXTINÇÃO – UMA DERROCADA*, DE THOMAS BERNHARD

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i28p246-262>

José Lucas Zaffani dos Santos

Universidade Estadual Paulista (UNESP – Araraquara/SP)

Wilma Patricia Maas

Universidade Estadual Paulista (UNESP – Araraquara/SP)

RESUMO

O objetivo deste artigo é destacar algumas características do conceito de *Bildungsroman* presentes na obra *Extinção – Uma derrocada* (1986), de Thomas Bernhard. O termo *Bildungsroman* surge associado à obra *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796), de Goethe. No entanto, uma vez que os pressupostos históricos presentes no paradigma goethiano se alteraram, os elementos do *Bildungsroman* encontram-se diluídos nas obras que apresentam traços desse gênero. O romance *Extinção* possui semelhanças com o programa narrativo do *Bildungsroman*, contudo elas estão presentes de maneira diluída.

ABSTRACT

The aim of this paper is to highlight a few characteristics on the concept of *Bildungsroman* in Thomas Bernhard's *Extinction* (1986). The term *Bildungsroman* becomes well known when associated with Goethe's *Wilhelm Meister's Apprenticeship Years* (1795-1796). Nonetheless, since the historical presuppositions present within the Goethian paradigm have changed, the *Bildungsroman* elements may be found diluted in works which present traits of this genre. The novel *Extinction* holds similarities with the narrative progressions of the *Bildungsroman*; however, they are present in a diluted way.

PALAVRAS-CHAVE:

Thomas Bernhard;
Bildungsroman;
Goethe;
Historiografia;
Literatura alemã.

KEYWORDS

Thomas Bernhard;
Bildungsroman;
Goethe;
Historiography;
German literature.

O conceito de *Bildungsroman*: da origem do termo ao estabelecimento do gênero

De acordo com a historiografia literária, o termo *Bildungsroman* (romance de formação) foi mencionado pela primeira vez em 1810, pelo professor de Filologia Clássica Karl Morgenstern durante uma conferência na Universidade de Dorpat. O termo surge atrelado a uma visão histórica e ideológica consoante à Alemanha do final do século XVIII, em que imperavam o desejo do indivíduo burguês em ampliar sua formação e a constituição de uma identidade nacional alemã.

No texto da conferência de Morgenstern, encontra-se a definição inaugural do conceito de *Bildungsroman* que será responsável por estabelecer uma concepção tradicional do paradigma desse gênero literário:

[Tal forma de romance] poderá ser chamada de *Bildungsroman*, sobretudo devido a seu conteúdo, porque ela representa a formação do protagonista em seu início e trajetória em direção a um grau determinado de perfectibilidade; em segundo lugar, também porque ela promove a formação do leitor através dessa representação, de uma maneira mais ampla do que qualquer outro tipo de romance.¹

Morgenstern apresenta essa definição de *Bildungsroman* levando em consideração sua discussão teórica acerca das características que opõem a epopeia antiga ao romance burguês. Segundo o professor, a epopeia antiga caracterizava-se pela presença de um protagonista que mobilizava sua ação a fim de provocar significativas modificações no mundo, ao passo que o romance prefere mostrar a ação dos homens e do ambiente sobre o protagonista, almejando assim representar seu processo de formação interior. Desse modo, Morgenstern assevera que o objetivo da epopeia é apresentar os efeitos dos atos do herói sobre os homens, enquanto o romance privilegia fatos e acontecimentos que reverberam na interioridade do protagonista.

É importante frisar que a definição de *Bildungsroman* remete à própria origem do romance burguês, o que leva a uma conexão entre esses dois espaços literários. As origens do termo *roman* remontam ao latim vulgar e correspondiam a uma narrativa longa, em que se tinha o

¹ MORGENSTERN apud MAAS, 2000, p. 46. In: MAAS, Wilma Patricia. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

protagonista em interação com o mundo externo. Na Alemanha do século XVIII, o *Roman* era considerado uma narrativa de cunho inferior, pois geralmente representava uma história de amor. Nessa época, a forma narrativa exemplar ainda era a epopeia apreciada por sua grandiosidade temática e métrica clássica. Enquanto na Inglaterra e na França o romance já se estabelecera desde o século XVII, na Alemanha, o reconhecimento do gênero se dá no final do século XVIII com a publicação de *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), de Goethe. Dessa forma, o surgimento do romance burguês é visto pela historiografia literária – do século XVII ao XX – a partir do embate direto com a epopeia antiga. Devido ao fato de o romance estabelecer-se tardiamente na Alemanha como gênero “digno”, a discussão proposta por Morgenstern colabora também para a consolidação do romance como gênero.

Tratando ainda do texto da conferência de Morgenstern, cabe dizer que nele já é mencionado o segundo romance da trilogia² de Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796), que se tornará o paradigma do gênero *Bildungsroman*:

Como obra de tendência mais geral e mais abrangente da bela formação do homem, sobressai-se, com seu brilho suave, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, obra duplamente significativa para nós alemães, pois aqui o poeta oferece, no protagonista e nas cenas e paisagens, vida alemã, maneira de pensar alemã, assim como costumes de nossa época.³

Obras como *As confissões* (1791), a autobiografia intelectual de Jean-Jacques Rousseau e, sobretudo, *Emílio ou da educação* (1762), em que a presença da figura masculina do preceptor ou mentor surge como recurso indispensável à formação pessoal e intelectual do jovem, encontram-se na arqueologia da concepção da ideia de um romance formador. Esses livros influenciaram a tradição filosófica alemã pautada no conceito de *Bildung*, o qual remete à ideia de “formação” e “cultivo” e se encontra presente em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795-1796), de Goethe, obra arquetípica desse tipo de romance na Alemanha, onde o gênero continuou seu desenvolvimento no século XIX. Esse novo gênero diferenciava-se dos outros tipos de romance por apresentar “a imagem do homem em devir”, e não uma personalidade estática que vagueia pelo mundo. No programa do *Bildungsroman*, as mudanças pelas quais o indivíduo passa são a tônica

² A trilogia de Goethe sobre o personagem Wilhelm Meister é composta pelas seguintes obras: *A missão teatral de Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters theatralische Sendung*) (1777-1785), *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*) (1795-1796) e *Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister* (*Wilhelm Meisters Wandjahre*) (1829, segunda versão). Uma vez que o segundo volume da trilogia contribuiu para a fundação do gênero literário *Bildungsroman*, é apenas a ele que nos reportamos neste artigo.

³ MORGENSTERN apud MAAS, 2000, p. 47. In: MAAS, Wilma Patricia. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

do enredo e “o tempo se introduz no interior do homem, impregna-lhe toda a imagem, modificando a importância substancial de seu destino e de sua vida”⁴.

A obra *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* constituiu-se como paradigma do *Bildungsroman* ao apresentar a trajetória do homônimo protagonista a qual se torna um exemplo para os filhos da então burguesia alemã que ansiava por sua representação estética como forma de reconhecimento político. De maneira sucinta, o romance apresenta o percurso individual do jovem de origem burguesa Wilhelm Meister. A vida desse personagem é marcada por diferentes episódios aparentemente sem conexão. Somente ao final do livro, leitor e protagonista descobrem que esses episódios, compreendidos durante a narrativa como simples acasos, eram, na verdade, obra da Sociedade da Torre, uma associação de homens sábios e esclarecidos, cujo objetivo é ajudar os jovens a alcançar os almejados desenvolvimento e formação. Atuando como uma instância superior e invisível, a Sociedade da Torre operava por meio de emissários encarregados de influenciar Meister em suas decisões.

Filho de um comerciante, o destino de Meister seria dar continuidade aos negócios da família. Contudo, ao optar pela busca por autodesenvolvimento e formação, Meister esbarra na problemática inerente à sua condição social e econômica. Consciente dos limites impostos à classe a qual pertence, Meister passa a considerar uma forma de ascender à aristocracia devido às possibilidades de que essa classe dispunha⁵. Desse modo, o teatro surge para o protagonista como uma primeira tentativa de alcançar seus objetivos. A vocação teatral de Meister, manifestada já no início do livro, garante-lhe o posto de diretor de uma trupe mambembe, sendo esse o motivo de seu ingresso pela primeira vez em um palácio da nobreza. Destaca-se, nesse período da vida de Meister, a atuação do mentor Jarno, um enviado da Sociedade da Torre e o responsável por apresentar ao protagonista os textos de Shakespeare.

O romance de Goethe apresenta as nuances entre o modo de vida burguês e o aristocrático sem oferecer, portanto, um veredito sobre qual

⁴ BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 237.

⁵ O embate delineado no romance de Goethe entre as possibilidades limitadas de aperfeiçoamento do burguês em relação ao aristocrata pode ser conferido na carta de Meister a Werner: “[...] instruir-me a mim mesmo, tal como sou, tem sido obscuramente meu desejo e minha intenção, desde a infância. [...] Fosse eu um nobre e bem depressa estaria suprimida nossa desavença; mas, como nada mais sou do que um burguês, devo seguir um caminho próprio, e espero que venhas a me compreender. [...] na Alemanha só a um nobre é possível uma certa formação geral, e pessoal [...] Se, na vida corrente, o nobre não conhece limites [...] pode portanto apresentar-se onde quer que seja com uma consciência tranquila diante dos seus iguais, pode seguir adiante, para onde quer que seja, ao passo que ao burguês nada se ajusta melhor que o puro e plácido sentimento do limite que lhe está traçado” (GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 284-285).

das duas classes é a mais coerente. Essa justaposição é notada no reencontro entre os amigos de infância Wilhelm Meister e Werner, na última parte do livro. Enquanto Werner casara-se com a irmã de Meister, unindo assim a fortuna das duas famílias, e dedicara-se à administração dos negócios do pai, o percurso empreendido por Meister destoa completamente deste. Abandonando a casa paterna, Meister transitara por outras esferas, engajando-se, primeiramente, no meio teatral como forma de estreitar laços com a aristocracia. Ao deixar que o cunhado administre seu patrimônio, Meister apresenta-se como o indivíduo que não habita nem um dos estilos de vida pelos quais circulou: não se tornou aristocrata e nem mesmo se especializou para assumir o papel de burguês. Logo, ele não se enquadra nesses modelos e, ao mesmo tempo, transita entre eles.

Embora a trajetória de Wilhelm Meister tenha contribuído para o estabelecimento do programa narrativo do *Bildungsroman*, ela evoca uma representação datada e espacializada de um modo de vida burguês.

Jürgen Jacobs (1989) redefine o *Bildungsroman* como uma narrativa que deveria englobar “obras em cujo centro esteja a história de vida de um protagonista jovem, história essa que conduz, por meio de uma sucessão de enganos e decepções, a um equilíbrio com o mundo”⁶. Partindo dessa concepção, Jacobs acrescenta ainda outras características que o conceito passaria a abranger, como o fato de que o protagonista deva “ter uma consciência mais ou menos explícita de que ele próprio percorre não uma sequência mais ou menos aleatória de aventuras, mas sim um processo de autodescobrimento e de orientação no mundo”⁷. Soma-se a isso outras experiências pelas quais o protagonista deve passar como a partida da casa paterna, a influência de mentores e instituições educacionais, o contato com a arte, o envolvimento com alguma atividade profissional, o intercâmbio na vida pública e política etc.

A partir da proposição de Morgenstern, *Wilhelm Meister* passou a vigorar como a obra exemplar do *Bildungsroman*. Diante disso, os romances eram sempre comparados esteticamente partindo da genealogia que a crítica pontuara na obra de Goethe. Logo, dentro e fora da Alemanha, as obras eram consideradas *Bildungsromane* levando-se em conta o grau de aproximação com o *Meister*. Contudo, a noção teleológica que pautara a ideia de desenvolvimento individual não se sustenta mais a partir da realidade histórica do século XX, marcada pelo desenvolvimento da psicanálise e pelos traumas ocasionados por duas guerras mundiais. Surge, com isso, uma noção de sujeito fragmentado que não condiz mais com o projeto de identidade una e harmônica defendido pelo romance burguês.

⁶ JACOBS apud MAAS, 2000, p. 62. In: MAAS, Wilma Patricia. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

⁷ JACOBS apud MAAS, 2000, p. 62. In: MAAS, Wilma Patricia. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

Os romancistas do século XX empregavam, portanto, modos de narrar que pudessem dar conta dessa nova maneira de enxergar a individualidade. Técnicas narrativas experimentais como o fluxo de consciência e o modelo não-linear de narrar contrapunham-se ao paradigma goethiano contribuindo, assim, para o que seria o inevitável fim da era *Bildungsroman*.

Levando em conta que o conceito de *Bildungsroman* surgiu atrelado à obra de Goethe, esse fato ganhou certa complexidade para a crítica literária do século XX, pois, devido à sua enorme circulação, o termo se tornara superexposto e evoluíra para um recurso teórico-interpretativo cuja finalidade era classificar romances que apresentavam uma história de desenvolvimento individual. Por outro lado, Maas (2000) reconhece uma “tradição consciente” em autores contemporâneos que dialogam tanto com a obra paradigmática *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* quanto com a autobiografia *Poesia e verdade*, de Goethe.

Como romances que dão continuidade à tradição do *Bildungsroman*, Maas (2000) destaca *Confissões do impostor Felix Krull* (1954), de Thomas Mann, e *O tambor* (1959), de Günter Grass. Nesses dois romances, os autores transgridem o conceito inaugural de *Bildungsroman*, mas o retomam por meio de paródia ou de alusão temática direta. Com isso, Maas (2000) afirma que a ideia de formação associada ao *Meister* está presente em *Felix Krull* e *O tambor* de maneira diluída, uma vez que tais obras carregam consigo a problemática histórica da Europa do século XX.

A enciclopédia *Literatur-Brockhaus*, edição de 1988, reconhece Franz Kafka, Max Frisch, Thomas Bernhard, Peter Handke e Botho Strauss como autores do século XX que teriam se ocupado com a tradição do *Bildungsroman*. Evidentemente, cada um desses escritores ocupou-se de forma bem particular do conceito associado a Goethe, o que contribui para as discussões acerca dos limites impostos ao gênero por Morgenstern.

Traços do *Bildungsroman* na obra *Extinção – Uma derrocada*, de Thomas Bernhard

Nosso intuito é identificar alguns pressupostos do *Bildungsroman* diluídos no romance *Extinção – Uma derrocada* (1986), do austríaco Thomas Bernhard. Devido à modificação das condições históricas que embasaram o surgimento desse gênero, figuram no subtexto de *Extinção* uma referência parodística à obra *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe. Ao aproximarmos Bernhard do modelo goethiano, o fazemos pela via da paródia, ou seja, o discurso do *Bildungsroman* aparece em Bernhard de modo subvertido, pois apresenta um sujeito descentrado, constituído após eventos traumáticos de sua época como a Segunda Guerra, e que não busca uma integração com a sociedade. O objetivo de Franz-Josef Murau, narrador-protagonista de *Extinção*, é apenas trazer, via memória, fatos que

contribuíram para que ele se tornasse o indivíduo que é no presente da narrativa. Logo, as características desse personagem não são condizentes com a ideia de desenvolvimento teleológico que habita no conceito clássico de *Bildungsroman*. No entanto, frente à ampliação do programa desse gênero defendida pela crítica contemporânea, pode-se dizer que o romance *Extinção* apresenta-se como uma possibilidade de sobrevivência e atualização do *Bildungsroman*.

Uma primeira observação a ser feita entre as obras de Goethe e Bernhard é que, enquanto Meister almejava tornar-se aristocrata a fim de poder cultivar sua formação individual, em *Extinção*, Franz-Josef Murau apresenta-se como um burguês intelectual herdeiro da aristocracia austríaca. Portanto, o ponto de vista de Murau é reflexo de sua própria classe social na qual ele se encontra bem adaptado e da qual ele não deseja se desvincular.

As condições que marcam o nascimento do narrador de *Extinção* dialogam consciente e parodicamente com a tradição goethiana, não apenas no *Wilhelm Meister*, mas também na autobiografia do autor. Goethe, em *Poesia e verdade*, narra detalhadamente o dia de seu nascimento, descrevendo, inclusive, como a conjunção dos astros influenciou esse momento. No entanto, seu parto fora difícil e, inicialmente, o feto é dado como morto. No romance de Bernhard, Murau relata que sempre ouviu sua mãe dizer que ele era filho de uma gravidez indesejada. Durante anos ela se recusara a ter filhos, até que fora obrigada pelo marido a dar-lhe um herdeiro. Após o nascimento do primogênito Johannes, a mãe de Murau jurou que não queria mais ter filhos. Ao saber que estava grávida novamente, ela consultou um clínico “na intenção de se livrar de mim por seu intermédio, mas o clínico se recusou a tanto, por ser arriscado à vida de minha mãe. O chamado aborto ainda não era tão fácil”⁸.

Enquanto Goethe descreve o quão favoráveis estavam os astros no dia de seu nascimento, Murau caracteriza-se como uma criança indesejada, produto de um aborto que não pôde ser realizado. Sua mãe conformara-se apenas com o primeiro filho, referindo-se a Murau como o intratável, o demoníaco, o funesto: “eu era somente o herdeiro substituto, gerado por assim dizer em caso de necessidade extrema”⁹. Desse modo, o relato de Murau só se inicia a partir do momento em que ele enfim assume o lugar de Johannes, ou seja, para relatar seu processo de formação, o narrador precisa assumir uma função que não lhe era legítima.

Podemos dizer que o romance de Bernhard ilustra uma possibilidade de sobrevivência do *Bildungsroman* por meio de uma alusão

⁸ BERNHARD, Thomas. *Extinção – Uma derrocada*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 213. Devido ao grande número de citações a essa obra, passaremos a referenciá-la apenas pelo sobrenome do autor, seguido do número da página.

⁹ BERNHARD, p. 212.

parodística, pois os pressupostos históricos que inicialmente embasaram o gênero estão ausentes. Ambientado no final do século XX, o romance *Extinção* apresenta uma subjetividade fragmentada, cujo discurso reverbera sobre si mesmo. O fato histórico presente nessa obra é recuperado porque teve uma ligação direta com a família do narrador. Como o próprio título do romance de Bernhard sinaliza, o propósito teleológico de Murau é extinguir o passado, uma vez que seus anos de aprendizado foram traumáticos. O projeto autobiográfico desse narrador não estampa seu nome. Este é revelado sucintamente em meio ao seu discurso esquizofrênico, dominado por idas e vindas e associações completamente subjetivas.

As relações entre Murau e o mundo histórico

Na maioria dos romances de Bernhard, a ambientação não permite uma fácil identificação com o mundo da segunda metade do século XX. Olhando detidamente, percebe-se, por exemplo, que o meio de comunicação é quase sempre carta ou telegrama. Não há menção a aparelhos telefônicos. Os personagens transitam de um lugar a outro e, quando se deslocam em grandes distâncias, utilizam o trem, símbolo da industrialização e modernidade do século XIX.

Meios de transporte como avião ou carro praticamente inexitem e, “nas poucas vezes em que veículos motorizados são mencionados, eles são frequentemente agentes de destruição”¹⁰. Em *Extinção*, Murau é informado por telegrama que os pais e irmão mais velho faleceram em decorrência de um acidente de carro. Esses aspectos evidenciam uma predileção dos narradores bernhardianos por um modo de vida passado, embora a problemática por eles vivida esteja em perfeita sintonia com sua época.

Tendo trocado o provincianismo de Wolfsegg para viver em Roma, este espaço urbano é pouco desenhado no relato de Murau. O estilo de vida desse personagem remete ao *flâneur*, outra imagem característica do final do século XIX. Quando passeia pelas ruas da cidade italiana, Murau está sempre na companhia de seu aluno particular Gambetti. As conversas entre eles, as quais se resumem a longos monólogos empreendidos por Murau, desconsideram o mundo exterior e se fecham nos temas abordados pelo narrador. A experiência de Murau com a cidade “se mostra definitivamente ultrapassada em comparação com aquela mais extrema de anarquia urbana nos romances de Kafka, Döblin, Kubin, e outros”¹¹. Em *Extinção*, Roma figura como um mero cenário, pois é de onde Murau

¹⁰ LONG, Jonathan James. Assincronias: Relações de classe na ficção de Bernhard. In: KONZETT, Matthias (ed.). *O artista do exagero: a literatura de Thomas Bernhard*. Organização da tradução e introdução de Ruth Bohunovsky. Curitiba: Ed. UFPR, 2014. p. 261-288, p. 262.

¹¹ LONG, 2014, p. 262.

analisa seus traumas referentes à Áustria e, mais especificamente, a Wolfsegg.

Esses anacronismos denotam certa nostalgia do narrador pela Áustria imperial, período que, evidentemente, ele não vivenciou, mas que se mantém, em certa medida, na estrutura de sua família. A Monarquia dos Habsburgos dominou a Áustria por aproximadamente seiscentos anos, chegando ao fim em 1916, com a morte do imperador Francisco José I, cujo reinado de sessenta e oito anos simbolizou a fase áurea da dinastia, conhecida por ser aristocrata, multicultural e poliglota. Murau, inclusive, carrega esse passado em seu nome, certamente uma homenagem ao imperador Franz Josef I. A família de Murau, latifundiária e herdeira de uma grande fortuna, conserva o mesmo padrão de vida de seus antepassados contemporâneos ao Império. Entretanto, ela se ocupa exclusivamente de suas finanças, desprezando a vida do espírito, do pensamento humanístico, aspectos valorizados durante o Império dos Habsburgos. Esse fato é ressaltado, quando Murau lembra que os antigos habitantes de Wolfsegg construíram ali cinco bibliotecas, pois

eles tinham uma necessidade natural pelo espírito e pelo pensamento [...] estavam convencidos de que é o ápice da existência humana levar uma vida no pensamento, uma vida no espírito, [...] não no cotidiano e na estupidez cotidiana, como os meus [familiares].¹²

Essas bibliotecas encontravam-se sempre fechadas e, Murau, o único a frequentá-las, era tolhido pela mãe, que o incentivava a se ocupar dos assuntos da propriedade que um dia viria a administrar. Em seu relato, o narrador reforça que desde criança sempre cultivara um apreço pela *Bildung*, por uma formação para além dos muros da escola. No período escolar, enquanto seu irmão Johannes era querido pelos professores, sobretudo, pela disciplina, Murau era o aluno provocador, que se rebelava diante do que lhe era ensinado. Na visão de Murau, o papel da escola era apenas direcionar a criança para o diploma. Depois de formados, os indivíduos não se interessavam mais em ampliar seus conhecimentos, pois “as pessoas não se empenham por independência e autonomia em geral, por seu próprio e natural desenvolvimento, mas apenas por esses diplomas e títulos”¹³. Desobedecendo a ordem da mãe, Murau se infiltrava nas bibliotecas da propriedade e, aos poucos, ia formando seu repertório de leitura. Concluídos os estudos, o narrador optou por viver na Itália, onde poderia tranquilamente continuar seu desenvolvimento individual.

O embate mundo prático de Wolfsegg e desenvolvimento intelectual colocou-se como um primeiro entrave entre Murau e a família. Embora

¹² BERNHARD, p. 194.

¹³ BERNHARD, p. 60.

rejeitasse os assuntos referentes à administração de Wolfsegg, Murau mantinha-se em Roma com o dinheiro que os pais lhe enviavam. Entregue ao ócio contemplativo na cidade latina, Gambetti era o único aluno particular do narrador, que cobrava caro da família do jovem para ensiná-lo língua e literatura alemãs. Apesar de odiar suas origens, Murau as utilizava no exercício do magistério, seja no conteúdo pedagógico, seja nos assuntos referentes a sua família os quais frequentemente eram inseridos nas aulas. A aversão que o narrador carrega da Áustria presentifica-se ao longo da narrativa por meio de inúmeras críticas que Murau tece à família – um microcosmo do Estado. Outro assunto tematizado por Murau deve-se ao fato de sua família ter apoiado o nazismo. Como ela sempre visava tirar proveito de qualquer situação política, ao final da guerra, a família se aproximou também dos norte-americanos, embora escondesse os nazistas na propriedade.

A trajetória de Murau, entretanto, apresenta algumas ambiguidades inerentes à complexidade de um indivíduo de sua classe e de seu tempo. Ao fugir da Áustria por conta do envolvimento de sua família com o nazismo, Murau escolhe viver na Itália, um país que guarda a mesma mácula histórica. Nesse sentido, não é por acaso que Murau se afeiçoa por Gambetti, seu aluno italiano, cuja idade e intelecto assemelham-se a de seu mestre. Ambos descendem de famílias ricas e são produtos de uma sociedade anteriormente totalitária.

Outro aspecto ambíguo em Murau encontra-se ao final do livro, quando ele, aparentemente, se suicida, após doar Wolfsegg à Comunidade Israelita de Viena. Em um primeiro momento, essa atitude figura como uma forma de reparar o mal causado por sua família e, em segundo lugar, como o modo de se livrar de uma herança indesejada. Seu suicídio pode ser visto como uma atitude máxima de repúdio a tudo aquilo que remetia à família e à sua própria identidade pessoal. No entanto, como destaca Lorenz (2014), “o suicídio de Murau parece uma reencenação da solução encontrada por aqueles nazistas que se mataram perante da derrota, Hitler, Goering e Goebbels”¹⁴. Assim como estes, Murau foge de qualquer responsabilidade, doando os bens herdados de sua família para aqueles que ela lesou.

O significado do suicídio de Murau evidencia uma incapacidade desse sujeito em buscar uma conciliação entre o passado dos familiares e a reparação histórica de seus atos. A decisão pela morte soa contraditória ao percurso de Murau que, mesmo fora de um regime totalitário, buscara anteriormente uma aliança germânico-italiana com Gambetti, ou seja, embora os criticasse, o narrador empreendia o mesmo modelo seguido

¹⁴ 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, p. 89.

pelos familiares. A atitude de Murau frente ao fato histórico assemelha-se à do nobre Lothario, no *Meister*, de Goethe, feitas naturalmente as devidas ressalvas quanto ao contexto histórico de cada romance. Membro da Sociedade da Torre, Lothario deseja realizar uma reforma agrária em suas próprias terras, saldando voluntariamente seus privilégios feudais. Embora essa atitude sugira uma conciliação entre os interesses aristocráticos, burgueses e plebeus, ela visa impedir que, na Alemanha, se dessem os mesmos acontecimentos radicais ocorridos na França após a Revolução. De acordo com Lukács, “em Goethe, não se trata da fé nos métodos plebeus da Revolução Francesa; estes ele recusou categórica e incompreensivelmente. Mas isso não significa, para ele, uma rejeição dos conteúdos sociais e humanos da revolução burguesa”¹⁵.

Em *Extinção*, embora o narrador retome fatos históricos, enfatizando a Segunda Guerra e seus desdobramentos, sua obsessão gira em torno dos complexos referentes a sua relação familiar e com o fato de ter se tornado herdeiro de Wolfsegg. Paralelamente, o relato do protagonista foca o seu desenvolvimento intelectual. Para tanto, Murau rememora o tempo da infância a fim de destacar que desde cedo já possuía predisposição para o cultivo do espírito. Seu percurso aproxima-se de algumas premissas incutidas ao programa do *Bildungsroman*, mas também se distancia, completamente, na medida em que esse personagem não deseja atingir um grau de perfectibilidade, nem se reconciliar com a sociedade. O foco de Murau reside em estetizar sua vida particular, destacando que, graças ao incentivo do tio Georg, ele pôde abandonar Wolfsegg e aprofundar-se no desenvolvimento de suas qualidades intelectuais.

A atuação de mentores em dois tempos

Primeiro tempo: Georg e Murau

Desde criança Murau foi muito influenciado pelo tio Georg, irmão mais velho de seu pai e personagem que, no relato do narrador, possui lugar de destaque. Havia claramente para Murau dois mundos em Wolfsegg, “o de meus pais, que sempre achei desinteressante [...] e o do meu tio Georg, que parecia consistir só de aventuras formidáveis, no qual nunca era possível entediar-se”¹⁶. A principal diferença entre esses mundos consistia no fato de que, enquanto os pais de Murau conduziam suas vidas seguindo os preceitos burgueses da acumulação de capital, o tio Georg caracterizava-se por ser um espírito livre, empenhado em ampliar

¹⁵ LUKÁCS, Georg. Posfácio. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 581-601, p. 594. Conforme nota do tradutor, o texto do Posfácio, de autoria de Georg Lukács, foi publicado em 1936 e se encontra em *Werke*, vol. 7: *Deutsche Literatur*, “Goethe und seine Zeit”, Neuwied/Berlim, Hermann Luchterhand, 1964.

¹⁶ BERNHARD, p. 35-36.

seus horizontes. Chamava à atenção de Murau a preocupação do tio em desenvolver suas potencialidades, enquanto seus pais, desde cedo, desistiram de aprimorar suas existências:

[...] é 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 [familiares] já haviam parado de viver com cerca de vinte anos, dali em diante não fizeram mais que vegetar, devo dizer, naturalmente até se fartarem.¹⁷

O que Murau deixa claro, em seu relato, é que sua trajetória se definiu a partir da rejeição ao modelo de vida que seus pais queriam lhe impor, ou seja, que o narrador junto ao irmão assumisse futuramente a administração dos bens da família. Agora adulto Murau reforça a imagem de que desde criança fora um espírito contestador, influenciado, sobretudo, pelo tio Georg, em quem se espelhou para se diferenciar dos genitores: “Penso várias vezes que tenho muito de meu tio Georg, mais, em todo caso, do que de meu pai”¹⁸. Georg cumpre o papel de mentor de Murau, transmitindo-lhe o amor pelo conhecimento como forma de desenvolver o caráter e se destacar de seu meio. É Georg, portanto, quem desperta no narrador a busca pelo aprimoramento individual por meio da intelectualidade, o que contribui para Murau criar sua própria identidade e renegar as imposições da família.

Como o narrador ressalta, a decisão de abandonar Wolfsegg foi inspirada pelo tio Georg, que realizara o mesmo percurso, quando, após tomar sua parte na herança, mudara-se para a Riviera Francesa, onde dedicava seu tempo à literatura, ao mar e às rosas. Tio Georg figura como um modelo a ser seguido, sendo também lembrado como o responsável pelo “patrimônio intelectual” que o narrador construiu. É o tio quem despertara Murau 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”¹⁹. Ouvindo os conselhos de Georg, para se tornar autônomo, Murau deveria, em primeiro lugar, libertar-se da influência da família e buscar outro lugar para se desenvolver, distante do pensamento católico e nacional-socialista que vigorava em Wolfsegg:

Tem de ignorar as ideias e opiniões dos seus [...] e sair de Wolfsegg contra a vontade deles, não seguir o conselho deles, que só têm por objeto te acorrentar a Wolfsegg pelo resto da vida, [...] tem de fazer exatamente o

¹⁷ BERNHARD, p.58.

¹⁸ BERNHARD, p. 24-25.

¹⁹ BERNHARD, p. 26-27.

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.²⁰

Seguindo as orientações do tio, o narrador deixou Wolfsegg para estudar em Londres, fazendo seus pais crerem que ele retornaria depois de formado. Murau não menciona ter concluído a faculdade, mas sim ter iniciado uma busca por um lugar ideal para viver. Após um período malsucedido em Lisboa, Georg orienta novamente o sobrinho e lhe recomenda morar em Roma, onde Murau então se estabelece e encontra a renovação de sua existência e guinada espiritual. Morando na Piazza Minerva, centro da metrópole romana, o narrador dedica a maior parte de seu tempo à literatura, saindo de casa apenas para dar aulas a Gambetti pelas ruas de Roma.

Segundo tempo: Murau e Gambetti

Ao longo da narrativa, quando Murau não está refletindo sobre suas memórias, é com Gambetti que ele afirma ter conversado. Embora o narrador sempre se remeta a essas conversas, elas nunca são narradas no presente, criando, assim, um tempo indefinido dentro da estrutura narrativa. Gambetti, portanto, é um narratário ausente, cuja presença se faz necessária para a condução do relato do narrador. Focando nos diálogos com Gambetti por meio dos quais se estabelece uma relação de tutoria, Murau desvia a atenção do leitor para o fato de estar, na verdade, executando seu projeto autobiográfico. É perceptível, na relação com Gambetti, que Murau atua como um mentor para o italiano, repetindo, dessa maneira, uma relação parecida com a que vivenciara com o tio Georg:

[...] finjo instruí-lo [Gambetti] na literatura alemã, [...] mas na verdade o aparto de seus pais e das ideias deles com absoluta coerência, pensei, [...] agora faço portanto com Gambetti aquilo que há muito fiz comigo ao me afastar de Wolfsegg, [...] desempenho o papel do tio Georg, pensei, [...] expulso Gambetti do mundo de seus pais tal como meu tio Georg me expulsou de Wolfsegg.²¹

Segundo o narrador, Gambetti se interessava mais por suas teorias de como recriar um mundo melhor do que pelos livros que ele lhe indicara: “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”²². As ideias que Murau apresenta a Gambetti não são bem vistas pelos pais

²⁰ BERNHARD, p.103.

²¹ BERNHARD, p. 154.

²² BERNHARD, p. 154-155.

do jovem, os quais, embora conservem uma relação amistosa com o narrador, veem nele o “deseducador de seu único filho”, que se mostra cada vez mais inclinado a se tornar um filósofo revolucionário, destoando completamente do propósito burguês da família. Contudo, uma vez que o leitor não tem acesso à voz de Gambetti, essas impressões são comunicadas apenas pelo narrador, o que gera certa desconfiança quanto à existência do jovem. Devido ao caráter misantropo do narrador, a figura de Gambetti ganha contornos de mero recurso estilístico, podendo ser visto como um produto da criação literária de Murau.

A única reação de Gambetti que o narrador deixa transparecer no texto refere-se ao riso que o italiano não consegue esconder diante de alguns comentários de seu mestre, a quem Gambetti apelidara de *sonhador matutino*: “Gambetti soltara uma gargalhada e chamara-me de imenso exagerado, definira-me como um pessimista”²³. Essa reação pode revelar certa descrença de Gambetti em seu mentor, contribuindo, inclusive, para que o relato seja lido sob o signo do exagero. Ao registrar a risada incontida de Gambetti, o narrador estaria sinalizando para o fato de que seu relato, além de extremamente subjetivo, não deve ser levado tão a sério. Ou que sua visão acerca dos acontecimentos que narra faz sentido somente a ele, cabendo a Gambetti, e implicitamente ao leitor, apenas o riso como resposta.

Apesar de Murau desempenhar o papel de mentor de Gambetti, a relação entre eles não pressupõe uma integração, uma vez que ela silencia o aluno e concede voz apenas ao mestre. Desse modo, segundo Long (2001), o romance poderia ser lido como uma paródia do *Bildungsroman*, pois, “embora o narrador tente incansavelmente convencer Gambetti, ele não deixa de propagar, monótona e maniacamente, o seu próprio desabafo”²⁴. Mais ainda, o sucesso no método de convencimento de Murau pelo tio Georg não é sentido na relação entre Gambetti e o narrador. Enquanto Murau vangloria-se da instrução que recebeu do tio, a orientação que o narrador endereça a Gambetti é dissimulada, pois os encontros com Gambetti servem de pretexto para Murau regurgitar seu passado.

O corretor de literatura

Uma maneira de o narrador reafirmar as bases de seu processo de formação individual ocorre por meio de citações a inúmeras obras literárias que ele apresenta ao longo da narrativa. Nessas passagens, Murau ora ratifica o valor de autores consagrados, ora problematiza esse cânone. O conteúdo das aulas que Murau oferece a Gambetti parte,

²³ BERNHARD, p. 92.

²⁴ KORTE apud LONG, 2001, p. 175, tradução nossa. In: LONG, Jonathan James. *The novels of Thomas Bernhard: form and its function*. New York: Camden House, 2001.

exclusivamente, do gosto estético particular do narrador, ou seja, ele se utiliza de um repertório formado desde a infância, sendo que, a muitas dessas obras ele teve acesso por intermédio do tio Georg.

Já no início do romance, Murau se lembra de uma lista que entregara a Gambetti contendo os nomes dos livros que seriam abordados nas próximas aulas. São eles: *Siebenkäs*, de Jean Paul, *O processo*, de Kafka, *Amras*²⁵, 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. Embora o narrador faça referência a obras de outros autores, 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”²⁶, podendo ser interpretada como uma mera citação do repertório literário do protagonista. Theisen (2006) lembra ainda que *Extinção* não “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”²⁷.

Por outro lado, Görner (2014) destaca que 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”²⁸. Conforme dito anteriormente, no início do romance, o narrador serve-se de autores clássicos tanto para marcar seu processo de intelectualidade, quanto para orientar a formação de Gambetti. Contudo, na segunda parte do livro, o discurso do narrador se altera e o que se nota é uma tentativa de desconstrução dos mestres literários outrora reverenciados. A estratégia desconstrutiva de Murau apóia-se, sobretudo, na repetição, uma vez que, ao repetir diversas vezes um argumento, o narrador tenciona o esvaziamento daquilo que é repetido.

Em uma longa passagem, Murau trata do legado de Goethe para a literatura alemã, afirmando que a poesia e a filosofia goethianas são a maior charlatanice dos alemães. Para o narrador, o surgimento de Goethe contribuiu para a criação de uma identidade alemã e serviu também como um remédio para os alemães: “o flautista de Hamelin da filosofia [...]”

²⁵ Curioso é que, entre os livros indicados pelo narrador, aparece o romance *Amras* (1964), do próprio Thomas Bernhard, o que leva o leitor a pensar que, dentro do universo de *Extinção*, *Amras* já se encontra canonizado, pois figura ao lado de obras clássicas.

²⁶ HOELL apud THEISEN, 2006, p. 561, tradução nossa. In: THEISEN, Bianca. *The Art of Erasing Art*. Thomas Bernhard. *MLN*, Maryland, v. 121, n. 3, p. 551-562, Apr. 2006. (German Issue).

²⁷ THEISEN, Bianca. *The Art of Erasing Art*. Thomas Bernhard. *MLN*, Maryland, v. 121, n. 3, p. 551-562, Apr. 2006. (German Issue), p. 561, tradução nossa.

²⁸ 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, p. 158.

Goethe no fundo nada mais é que o curandeiro dos alemães [...] o primeiro homeopata alemão do espírito”²⁹. Murau vê em Goethe um autor superestimado, a quem os futuros escritores tiveram que reverenciar e de quem eles nunca mais conseguiram se desvencilhar. Goethe fora imposto aos alemães como exemplo a ser seguido e, mesmo o narrador tendo nascido na Áustria, o fato de os dois países possuírem a mesma língua em comum, significou também o assujeitamento da literatura austríaca ao paradigma goethiano. Uma vez que Murau se define como “corretor de literatura”, ele abre espaço, em seu relato, para reavaliar a supremacia concedida a Goethe e a sua obra:

Nada do que fez Goethe atingiu o vértice, disse, em tudo não ultrapassou a mediocridade. Ele não é o maior dos líricos, não é o maior dos prosadores, disse a Gambetti, e suas peças teatrais, comparadas por exemplo às peças de Shakespeare, são como um mirrado bassê dos arrabaldes de Frankfurt diante de um imponente cão pastor suíço. Fausto, [...] que megalomania! [...] Goethe é o coveiro do espírito alemão [...]. Se o comparamos por exemplo a Voltaire, Descartes, Pascal, [...] a Kant, e naturalmente também a Shakespeare, Goethe é assombrosamente pequeno. [...] Hölderlin é o grande lírico, [...] Musil é o grande prosador e Kleist o grande dramaturgo, não Goethe, três vezes não.³⁰

Embora o extenso trecho acima exemplifique a antipatia que o narrador sente pela figura de Goethe, ele não justifica sua opinião. A fala de Murau é, antes, baseada em critérios estritamente subjetivos, os quais ele não abre para discussão. Essa espécie de manifesto contra Goethe foi proferida para Gambetti, cuja função no romance é apenas ouvir seu mestre. Desse modo, Murau apresenta-se como um mentor despreocupado em saber a opinião de seu aluno e que se utiliza de comentários genéricos acerca de escritores dos quais ele afirma possuir vasto conhecimento. Enquanto Georg transmitia a Murau não somente um conhecimento intelectual, mas também meios de ele se apartar da família, Murau tem a oferecer a Gambetti apenas uma fala verborrágica sobre questões que dizem respeito a seu gosto particular. Ademais, Murau simplesmente elege seus autores prediletos os quais, pelo teor de sua fala, teriam sido ofuscados por Goethe. Desse modo, Murau anula qualquer possibilidade de diálogo e interação com Gambetti.

Subjaz à crítica a Goethe o êxito de tio Georg na formação pessoal de Murau. Tendo sido um exímio leitor, certamente Georg lera os clássicos, inclusive as obras de Goethe, dentre as quais o *Meister* em que pode ter se inspirado para fomentar o desenvolvimento individual em seu sobrinho. Uma vez que Murau não se adaptava ao meio em que vivia, os ensinamentos de seu tio eram uma espécie de alento. Aliados à

²⁹ BERNHARD, p. 422.

³⁰ BERNHARD, p. 422-423.

predisposição de Murau para se desenvolver, os direcionamentos de Georg contribuíram para a formação da individualidade de Murau. Entretanto, como Gambetti se encontra bem adaptado a seu meio, a tentativa do narrador em instruí-lo é fracassada, pois o italiano o paga em troca de aulas particulares e não manifesta nenhum desejo de uma mudança pessoal mais concreta. Dessa maneira, em seus monólogos, Murau conversa consigo mesmo, desconsiderando a atenção e a presença de Gambetti, cuja existência ecoa como mera virtualidade no relato do narrador.

José Lucas Zaffani dos Santos é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP - Araraquara/SP, Brasil. Bolsista CAPES. Contato: zaffanilucas@gmail.com

Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas é Professora Livre-Docente em Literatura Alemã do Departamento de Letras Modernas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP - Araraquara/SP, Brasil. Contato: pmaas@uol.com.br