

O sobrinho de Wittgenstein: uma otoficção

Helano Ribeiro^a

Resumo

*Nem verdade, nem mentira, mas uma escritura que opera menos no plano do que houve que na dimensão daquilo que se ouve, a otobiografia é um trabalho de performance. Este artigo assume a tarefa de retirar os escritos de si do confortável posto de gênero literário – autobiografia. Surge, assim, a análise em torno da autoficção, aqui analisada como **otoficção** ou uma performance e pura encenação. É através desses mesmos gestos que se revela O sobrinho de Wittgenstein, assinado por Thomas Bernhard, pela atuação deste ator em lugar da autoria daquele que traiu o Estado da Áustria.*

Palavras-chave: otobiografia, desconstrução, otoficção, O sobrinho de Wittgenstein.

Recebido em 31 de agosto de 2015
Aceito em 21 de março de 2016

^a Professor assistente de Língua Alemã na Universidade Federal de Pelotas, hjcribeiro@gmail.com.

1 Autobiografia

A autobiografia, ou a escrita de si, segundo Philippe Lejeune, é tomada classicamente como o texto em que o narrador, o protagonista e o autor se resumem a uma mesma pessoa. Mas podemos ir a um estágio anterior a esta definição com a questão foucaultiana, quem é o si? “Si é um pronome reflexivo, daí sua significação dúbia. Auto quer dizer “o mesmo”, mas remete também à noção de identidade. Esse segundo sentido permite passar da questão “o que é esse si?” a outra “a partir de qual fundamento encontro minha identidade?” (FOUCAULT, 2006. p. 234).

Lejeune, em busca de um conceito para a escrita de si, entende a autobiografia como uma narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade. De acordo com sua “DEFINIÇÃO: narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014. p. 16). Ou seja, um texto autobiográfico seria, resumidamente, uma narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa faz de sua vida. Lejeune propõe em seu livro, *O pacto autobiográfico*, a ideia de que o leitor precisa ler o texto autobiográfico seguindo os mandamentos daquele que o produziu. Ao deixar pistas de sua vida no texto, o autor habilita o leitor a ler seu texto como uma autobiografia. Essas pistas devem ser facilmente identificadas pelo leitor e, no caso da escrita de si, elas se resumem na identidade entre autor, narrador e personagem. Essa problematização funda-se, sobretudo, pela existência de um nome próprio ou de uma identidade:

É no **nome próprio** [grifo meu] que pessoa e discurso se articulam, antes de se articularem na primeira pessoa, como demonstra a ordem de aquisição de linguagem pela criança [...]. É, portanto, em relação ao nome próprio que devem ser situados os problemas da autobiografia. Nos textos impressos, a enunciação fica inteiramente a cargo de uma pessoa que costuma colocar seu *nome* na capa do livro e na folha de rosto, acima ou abaixo do título. É nesse nome que se resume toda a existência do que chamamos de *autor*: única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real, que solicita, dessa forma, que

lhe seja, em última instância, atribuída a responsabilidade da enunciação de todo o texto escrito. Em muitos casos, a presença do autor no texto se reduz unicamente a esse nome. Mas o lugar concedido a esse nome é capital: ele está ligado, por uma convenção social, ao compromisso de responsabilidade de uma *pessoa real*, ou seja, de uma pessoa cuja existência é atestada pelo registro em cartório e verificável [...] O autor, é, pois, um nome de pessoa, idêntico, que assume uma série de textos publicados diferentes. Ele extrai sua realidade da lista de suas primeiras obras, frequentemente presente no próprio livro. A autobiografia (narrativa que conta a vida do autor) pressupõe que haja identidade de nome entre o autor (cujo nome está na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala. Esse é um critério muito simples, que define, além da autobiografia, todos os outros gêneros da literatura íntima (diário, autorretrato, autoensaio). (LEJEUNE, 2014. pp. 26-28)

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

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

Juan José Saer, em seu texto “O conceito de ficção”, afirma que “a verdade não é necessariamente o contrário da ficção, e que quando optamos pela prática da ficção não o fazemos com o propósito obscuro de tergiversar a verdade” (SAER, 1991. p. 2). É questionável, e sempre discutido, o conceito de ficção inseparável de seu suposto antagonismo: a verdade. A problemática reside, sobretudo, na análise da escrita de si e da verificação da verdade – apelo meramente científico das informações contidas no texto – com os dados do autor.

Como pensar nessa lógica em uma única identidade fechada em seu discurso, se imaginarmos que o discurso de si é sempre o discurso do outro? Ou como diria Mikhail Bakhtin:

“A linguagem [...] está povoada ou superpovoada das intenções de outrem” (BAKHTIN, 2010. p. 100).

2 Otobiografia

Trata-se aqui de pensar a autobiografia livre de seu fechamento autoritário [auto], ou seja, revelá-la não como um gênero, porque os gêneros são fechamentos, identidades, aprisionamento das singularidades, mas como uma indecidibilidade, uma potência do resgate da memória. Façamos assim, porque ela é o registro do que se ouve [oto], não do que realmente houve. Pensemos nela como *otobiografia*.

Jacques Derrida, em sua crítica ao *logos* imperativo e à debilidade da *phoné*, encontra um fio condutor para a desconstrução dos binômios da cultura ocidental e do que ele chama de metafísica da presença. Ora, ao mostrar a falência da relação entre significante e significado em Saussure, ele está apontando para o signo linguístico e sua incapacidade de representação. Mas notem: este movimento de derrubada da *phoné*¹ se volta não somente para a construção de um pensamento *gauche* que nega as dicotomias, mas ele é, sobretudo, político. É um falar que aponta, também, a impossibilidade da representação política. Deste modo, o *logos*, o signo é sempre **signo de**, ou seja, ele **representa** o objeto em sua ausência, ocupa seu lugar, e só é compreendido no tangente à primazia de que ele constitui esta mesma falta. Daí se conclui que o signo não significa, pois não há signo nem objeto significado. Nesta fissura, Derrida encontra espaço para sua abertura ou o indecível:

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

A escrita de si abre o campo de imanência adequado para que as possibilidades de seu jogo possam avançar,

¹ A manobra desconstrutiva desmascara através da redução fonética da linguagem a redução da metafísica como o palco do pensamento da cultura ocidental. *Gramatologia* liberta, dessa forma, o pensamento de sua clausura, fechamento, ao mesmo tempo em que anuncia o advento da escritura.

fazendo com que ela mesma não se prenda à fidelidade da verdade. É uma máquina de guerra que abrange incertezas em relação ao conteúdo. Pensar a escrita de si no campo do indecível derridiano é pensá-la na forma de uma narrativa em zig-zague no interior de um labirinto. Este labirinto pode ser mesmo o do canal auditivo que converte o relato ouvido em impulsos elétricos inteligíveis ao cérebro. Há todo um jogo entre o que *houve* e o que *se ouve*, entre o que *há* e o que *é dito*, entre o que *é dito* e o que *penetra ao ouvido*, e entre o que *é ouvido* e o que *é simbolizado*, que Jacques Derrida constrói a sua noção de *Otobiografias* (DERRIDA, 2009). Nem verdade, nem mentira.

Derrida denuncia a debilidade da *phoné* no jogo fonético engendrado com a ideia de escuta *oto*, do grego *ous* [ouvido], e *auto* em francês, traça a relação com o labirinto auditivo. Assim, a leitura otobiográfica assimila toda uma abundância labiríntica de significações, valorizando a escritura e a escuta das vivências que permitem a revelação de *como alguém se torna o que se é*, como o *Ecce Homo* nietzschiano.

A relação entre quem fala e quem ouve, quem escreve e quem lê, entre quem viveu, afinal, e quem contempla pode ser pensada como uma aliança, como crédito aberto em favor do narrador. É justamente a quebra deste contrato, a cisão desta aliança que caracteriza a relação labiríntica, de outra banda, o resgate do crédito aberto, a cobrança da fatura se dá na decifração do labirinto pelo outro ao firmar o contrato de presumida autenticidade que se colocam as questões relativas à autoria. Esta não pode ser garantida pelo próprio autor, somente é honrada na relação de alteridade. É somente pelo fluxo labiríntico – seja o labirinto mesmo do ouvido interno, ou não – que se dá a autenticação, reconhecida pelo ouvido de quem escuta ou pelos olhos de quem lê. A ficção não pretende autenticidade, da mesma forma que não se carece de buscar fatos ou fantasias na vida de quem escreveu, não há mesmo como se comprovar os relatos da escrita de si.

Derrida (2011) afirma mesmo que há que se revisar o que se pretenda fazer corresponder a *gênero*. Sugere ele que toda a definição que se assegure na forma narrativa e no estilo indireto e ficcional pode ser corrompida, não só pelos autores, mas também pelos leitores anacrônicos, que fogem aos estatutos cronológicos do seu tempo, e leem todo o tempo, inclusive o tempo que lhes falte. Derrida invoca Nietzsche, novamente,

ao sugerir que tais fechamentos somente se superam com a derrubada de instituições que se encarregam de forjar estes enquadramentos. Até lá, nos sugere Nietzsche, “esquecer e destruir o texto, mas esquecê-lo e destruí-lo mediante a ação”. (DERRIDA, 2009, p.66)

3 Otoficação

Thomas Bernhard (1931-1989) foi um dos maiores traidores do Estado da Áustria, o escritor infame e incômodo em um país que, segundo ele, ainda se fazia guiar pelo pensamento nacional-socialista. Ele representou o papel de *enfant terrible*, o *Nestbeschmutzer*², o insatisfeito filho ilegítimo e neto do fracassado escritor Johannes Freumbichler. Nascido como um *outsider* e criado por seu avô, Bernhard herdou o legado de escritor maldito e solitário. Assim, como um escriba marginal, virou-se contra a política da Áustria tornando-se rapidamente *persona non grata*. Segundo o crítico Manfred Mittermeyer, em seu livro *Thomas Bernhard. Leben, Werk, Wirkung*:

No ensaio “Devoção Política Matinal”, de 1966, ele protesta contra o grande e reluzente Estado austríaco, que para ele caiu em um grande nada no decurso de apenas meio século. Em 1978 ele escreveu para a antologia *Feliz Áustria*, um artigo em que ele denomina o povo austríaco de “Um povo de sonhadores e diletantes da vida” [...]. (MITTERMEYER, 2006, p. 124)³

² Expressão que significa traidor, mas que ao pé da letra poderia ser traduzida por **o sujador de ninho**. Bernhard foi chamado por muitos críticos que o apontavam como um traidor do Estado da Áustria.

³ In dem Essay “Politische Morgenandacht” von 1966, klagte er darüber, von was für glänzenden Höhen Österreich im Laufe von nur einem halben Jahrhundert in sein endgültiges Nichts gestürzt sei. 1978 schrieb er für die Anthologie *Glückliches Österreich* einen Beitrag, in dem er das österreichische Volk ein „Volk von Träumern, Lebensdilettanten“ nannte [...]. Todas as traduções do alemão e de outras línguas são minhas.

⁴ *O sobrinho de Wittgenstein* foi publicado em 1982, três anos depois da morte de Paul Wittgenstein [1907-1979].

*O sobrinho de Wittgenstein: uma amizade*⁴, obra assinada por Thomas Bernhard, é a história da amizade entre um narrador não nomeado (suposto Thomas Bernhard) e Paul Wittgenstein. Logo na primeira página, há uma **indicação** de que o narrador se identifica com o próprio Thomas Bernhard: “Em 1967, no pavilhão Hermann da *Baumgartnerhöhe*, uma das infatigáveis irmãs que ali trabalhavam como enfermeiras pousou sobre minha cama minha **Perturbação**, que acabara de ser publicada [...]” (BERNHARD, 1992, p. 7). *Perturbação* é uma obra escrita por Bernhard e publicada no ano de 1967, mas essa informação é apenas um **indício**, nada mais.

O narrador é um paciente do pavilhão Hermann, para doentes pulmonares. No mesmo complexo hospitalar se encontra Paul Wittgenstein, o sobrinho do filósofo Wittgenstein,

no Pavilhão Ludwig, para doentes mentais. Este livro de difícil classificação surge como uma obra permeada de elementos memoriais, e que carrega sem pudores nomes próprios como o de Thomas Bernhard e Paul Wittgenstein, assim como outros. A repetição de palavras, frases, através do monólogo quase monomaniaco do narrador, chama a atenção para esses mesmos nomes próprios, o que faz com que a credibilidade em uma suposta verossimilhança seja posta em dúvida:

[...] assim como **Paul**, é preciso dizer, mais uma vez eu **abusara** da minha existência, me superestimara e portanto **usara** e **abusara** de mim muito além de todas as minhas possibilidades, **usara** e **abusara** de tudo além do possível, com essa mesma falta doentia de cuidados comigo e com quem quer que seja [...] (BERNHARD, 1992, p. 26-27, grifos meus)

Marjorie Perloff, analisando as obras de Thomas Bernhard e Ingeborg Bachmann, aponta para a problematização do nome próprio relacionado à repetição e da questão nominal nos dois autores:

Para os dois autores, a repetição parece estar intimamente ligada à questão da função nominal. Especialmente a do nome próprio, como Wittgenstein examina nas *Philosophical Investigations*. Para Bernhard, como veremos, **os nomes próprios se desconstroem pela pressão do excesso de repetição**; para Bachmann, o principal é reduzir o poder do nominal subordinando-o às classes de palavras inferiores, usadas em “jogos de linguagem” cotidianos. (PERLOFF, 2008, p. 186, grifos meus)

Talvez não se trate de desconstrução, mas Perloff se refere a um apagamento, aniquilamento dos nomes próprios devido ao excesso de repetições. O que quer dizer que a repetição estilística também é responsável pelo apagamento de uma origem absoluta cercada pelo poder de um **nome próprio**. Bernhard articula, desta forma, a possibilidade da disseminação de sentidos libertos de um nome, pondo em cheque a verificação do nome próprio, daquele que assina (não-capturável). É uma tentativa de minar as certezas do **eu-suposto-saber** cartesiano, e a criação de um espaço incerto em que se possa fazer a operação das **resistências**, ou como diria Lacan: “[...] a dúvida é agora signo da resistência.” (LACAN, 2008, p. 42)

Segundo Platão, para a apreensão da coisa é preciso um nome, ou seja, a linguagem inundada de variação cambiante se encerraria na impossibilidade de traduzir a essência primeira do objeto que é imóvel. Aristóteles, por sua vez, considera o nome como símbolo, o que o impediria, também, de alcançar a substância primeira das coisas, mas ele afirma haver um laço simbólico entre ambos, indissociável. De acordo com Derrida, um pacto com a morte é fundado a partir do momento em que recebemos um nome próprio, o estar resguardado para a morte, e receber o sobrenome paterno apenas selaria essa mesma promessa de morte. Partindo do mito da torre de Babel, Derrida irá relacionar, em seu livro *Torres de Babel*, o ato de traduzir com a impossibilidade de totalizar, fechar, apreender todas as coisas:

A “torre de Babel” não configura apenas a multiplicidade irreduzível das línguas, ela exhibe um não-acabamento, a impossibilidade de completar, de **totalizar**, de saturar, de acabar qualquer coisa que seria da ordem da edificação, da construção arquitetural, do sistema e da arquitetônica. (DERRIDA, 2006, p. 11-12, grifo meu)

Babel é o nome próprio que nos leva ao campo mitológico da tradução, a palavra-emblema da grande confusão dos sentidos e disseminação do simbólico. Derrida, ainda, situa o nome próprio salientando o mais próprio dos nomes, o nome de Deus e seu lamento sobre o próprio nome. O nome de Deus se apresentaria, assim, como uma possibilidade do impossível:

[De Deus] nada é dito que afirme (...) salvo o nome, que não nomeia nada que afirme, nem mesmo uma divindade, nada cujo ocultamento desloque qualquer frase que tente comparar-se a ele. “Deus” “é” o nome desse desmoronamento sem fundo, dessa desertificação sem fim da linguagem. (DERRIDA, 1995, p. 36-37)

A leitura derridiana nos mostra a impossibilidade da existência de um nome próprio, fato que, de certa forma, não estaria negando as proposições clássicas em torno da relação convencional simbólica dos nomes.

Não somente os cinco volumes da escrita de si de Thomas Bernhard abrangem sua infância e adolescência, também *O sobrinho de Wittgenstein* dialoga com os escritos

autobiográficos que delineiam essa época. Esta escritura pode ser lida como um livro de memórias **ficcionalizado** ou uma ficção **memorizionada**. A respeito desta obra, é difícil sua classificação nos diversos (sub)gêneros existentes em torno dos estudos da escrita de si, como, por exemplo, o romance autobiográfico. Não podemos chamá-la de romance autobiográfico, porque lhe fogem as características com um nome **Bernhard** que se disfarce com outro nome dentro da narrativa: “O romance autobiográfico se inscreve na categoria do possível, do verossimilmente natural, ele suscita dúvidas sobre sua verificabilidade mas não sobre sua verossimilhança.” (KLINGER, 2006, p. 41-42) Talvez autoficção fosse o menos inadequado. Segundo Diana Klinger:

Concebemos a auto-ficção como um discurso que não está relacionado com um referente extra-textual (como no caso da autobiografia), mas também não está completamente desligado dele. A auto-ficção participa da criação do mito do escritor, uma figura que se situa no interstício entre a “mentira” e a “confissão”. A noção do relato como criação da subjetividade, a partir de uma manifesta ambivalência a respeito de uma verdade prévia ao texto, permite pensar, como veremos a seguir, a auto-ficção como uma performance do autor. (KLINGER, 2006, p. 55)

Na autoficção, o autor **ficcionaliza**, mas joga seu nome próprio descaradamente no texto, não precisando se esconder através de outros nomes. Essa seria a crítica apresentada acima em relação ao romance autobiográfico:

A verdade é que contra o pudor do romance autobiográfico pelos nomes próprios e de referências fora do texto, a autoficção tende para o outro extremo e, sem qualquer consideração para as pessoas envolvidas, oferece-os em profusão, tornando-se assim a denúncia da má consciência do romance autobiográfico. (AMÍCOLA, 2009, p. 188)⁵

⁵ *Lo cierto es que contra el pudor de la novela autobiográfica por los nombres propios y referenciales hacia el afuera del texto, la autoficción tiende al otro extremo y, sin ninguna consideración por los implicados, los ofrece con profusión, tornándose así como la denuncia de la mala conciencia de la novela autobiográfica.*

Nos anos que circundam o polêmico texto de Lejeune, “O pacto autobiográfico”, Serge Doubrovsky publica, em 1977, sua obra de nome *Fils*. Nela surge seu nome como autor, narrador e personagem, o que poderia ser traduzido, pela teoria de Lejeune, como uma autobiografia. No entanto, esse mesmo texto é apontado pelo próprio Doubrovsky como um livro de cunho ficcional que olha ceticamente para a

escritura de si fundada na exatidão de dados verdadeiros do autor. Sua preocupação é de mostrar a falibilidade de uma autobiografia que se legitima pela apresentação fiel da memória (da autoridade de um nome próprio) daquele que se propõe à escritura de sua *bios*. Ele a chama de autoficção. Em entrevista concedida à Isabelle Grell intitulada *C'est fini*, Doubrovsky explica a apropriação e popularização do termo:

O termo 'autoficção' tem tido um sucesso surpreendente. Quaisquer que sejam as críticas que ele possa ter recebido, e certamente houve abusos e erros graves, esse termo, concebido para o meu uso pessoal, tornou-se corrente não só na França, onde ele entrou para os dicionários Laurousse e Robert, mas, pelo que sei, ele também é empregado frequentemente em inglês, alemão, espanhol, português, italiano e até mesmo polonês. (DOUBROVSKY, 2011, p. 23)

Silviano Santiago segue a mesma linha de Doubrovsky ao apresentar seu livro de contos, *Histórias mal contadas*, como um trabalho autoficcional. Para ele, o conceito de autoficção lhe permitia um deslize pela memória e um descompromisso com a verdade, de modo que ele pode se valer mais de elementos poéticos que de miméticos. Silviano Santiago explica sua concepção de autoficção em entrevista concedida a Anna Faedrich Martins:

A ideia de potencialidade de algo no projeto de criação literária é qualquer coisa de bem forte na literatura da contemporaneidade. Basta que me refira a Oulipo (iniciais de "Ouvroir de littérature potentielle"), movimento criado nos anos 1960 na Europa. Só que o potencial – para Queneau, Pérec, Calvino, etc. – advinha de uma *contrainte* que o romancista colocava a priori como obstáculo à criação, e não de uma facilidade. Julgo que o conceito de autoficção já está bastante usado (não digo, por favor, esgotado; repito: digo usado) e seu potencial já pode ser medido de maneira acurada pelos jovens críticos. (MARTINS, 2014, p. 244)

Desta forma, *O sobrinho de Wittgenstein* poderia se aproximar da definição de autoficção, se imaginarmos Bernhard (esse falso mentiroso) como um ator cujos gestos performáticos se baseiam em mascaramentos, exageros e repetições. A encenação se arrisca perigosamente dentro da própria escritura e aponta para uma crise maior: **a da representação.**

Derrida, em sua crítica ao *logos* imperativo e à debilidade da *phoné*, encontra um fio condutor para a desconstrução dos binômios da cultura ocidental e do que ele chama de metafísica da presença.⁶ Ora, ao mostrar a falência da relação entre significante e significado em Saussure, ele está apontando para o signo linguístico e sua incapacidade de representação. Mas notem: este movimento de derrubada da *phoné*⁷ se volta não somente para a construção de um pensamento *gauche* que nega as dicotomias, mas ele é, sobretudo, político. É um falar que engendra, também, a questão da impossibilidade da representação política. Na cultura ocidental, toda a ideia de representação gira em função de um ente-sujeito e sua relação representacional com um objeto, tornando este mesmo sujeito dependente do objeto. Entretanto:

Quando o homem determina tudo que existe como representável, ele mesmo se põe em cena, no círculo do representável, colocando-se a si mesmo como a cena da representação, cena na qual o *ente* deve se re-apresentar, ou seja apresentar novamente. (KLINGER, 2012, p. 44)

Assim, podemos falar de uma **otoficção** bernhardiana que circula dentro da crítica à arte de representação, visto que o narrador, ele mesmo, delinea o tema em suas conversas com o personagem Paul Wittgenstein:

⁶ Deste modo, o *logos*, o signo é sempre **signo de**, ou seja, ele **representa** o objeto em sua ausência, ocupa seu lugar, e só é compreendido no tangente à primazia de que ele constitui esta mesma falta. Daí se conclui que o signo não significa, pois não há signo nem objeto significado. Nesta fissura, Derrida encontra espaço para sua abertura.

⁷ A manobra desconstrutiva desmascara através da redução fonética da linguagem a redução da metafísica como o palco do pensamento da cultura ocidental. *Gramatologia* liberta, dessa forma, o pensamento de sua clausura, fechamento, ao mesmo tempo em que anuncia o advento da escritura.

A maior parte das anotações que fiz sobre Paul e sobre mim tratam de música e criminalidade. Do Pavilhão Hermann e do Pavilhão Ludwig, da tensão entre os dois, do Wilhelminenberg, nossa “montanha fatídica”, e dos médicos e dos pacientes quem em mil novecentos e sessenta e sete povoavam aquela colina onde nossos destinos se decidiam. Mas **sobre política também**, sobre riqueza e pobreza, ele tinha algo a dizer, a partir de sua própria experiência, a de um homem que preciso contar entre os mais sensíveis que conheci durante toda a minha vida. [...] **Ele questionava o governo e o Parlamento e o povo inteiro, e a arte criativa assim como a arte dita imitativa** e seus artistas, exatamente como ele se questionava constante. (BERNHARD, 1992, p. 122-123, grifos meus)

Segundo o destaque acima, a própria escritura está apontando para a problemática de se falar em uma arte de imitação, mimética, representativa. Este é um ponto chave de uma escrita de si, otoficção que olha para si mesma. A convicção

e aposta na impossibilidade de representação diz respeito não somente à escrita de si, ela responde ao questionamento do sujeito e sua incapacidade de representação política em nossa democracia, porque essa otificação é uma resposta política que se esquia do Estado através de atuação poética, através de máscaras, repetições e exageros:

As máscaras de Bernard têm certamente sua origem nas experiências de infância e doença. Ele é extremamente sensível graças a essas primeiras lesões; através das encenações, ele pode escapar dos ataques a sua pessoa, o que o torna menos vulnerável. Ele sofre extremamente seja devido ao grande número de cartas difamadoras ou às polêmicas públicas. Muitos desses insultos tangem à mistura de autor e personagem literário. (HOELL, 2003, p. 118)⁸

Essa máscara cai e em seu lugar entra um exagero barroco floreado pela **arte do exagero**, e esta, por sua vez, se revela através da estética da repetição e seus movimentos circulares:

A razão já me proibiu há muito tempo de dizer e **escrever a verdade**, porque fazê-lo é apenas dizer e escrever uma **mentira**, mas, para mim, escrever é necessidade vital, e, é por isso mesmo, por esse motivo, que escrevo, ainda que tudo que escreva nada mais seja do que **mentira** que, por meu intermédio, é transmitida como **verdade**. (BERNHARD, 2006, p. 144-145, grifos meus)

Esse exagero é uma máquina de desfazer rostos e nomes, esse encontro com o mundo é dado pelo desfazer, pelo inventar. A desrostidade, ainda, é devir, não há rosto que não tenha uma paisagem, uma narrativa, uma linha de perpétuo devir e devaneio. Desfazer o rosto e deixar a máscara cair diz somente respeito a um encontro com o mundo, ou, como diriam Deleuze e Guattari:

[...] se o homem tem um destino, esse será mais o de escapar ao rosto, desfazer o rosto e as rostificações, tornar-se imperceptível, tornar-se clandestino, não por um retorno à animalidade, nem mesmo pelos retornos à cabeça, mas por devires-animais muito espirituais e muito especiais, por estranhos devires que certamente ultrapassarão o muro e sairão dos buracos negros [...] (DELEUZE e GUATTARI, 1996, p. 36)

⁸ Bernhards Maskenspiel hat sicherlich seinen Ursprung in den Erfahrungen von Kindheit und Krankheit. Durch die frühen Verletzungen ist er hochsensibel, im Rollenspiel kann er sich dem Zugriff auf seine Person entziehen und ist dadurch weniger verletzbar. Unter den ständigen Angriffen auf seine Person, ob in öffentlichen Polemiken oder einer Unzahl von diffamierenden Briefen, leidet er enorm. Viele dieser Beleidigungen beruhen auf der unzulässigen Vermischung von Autor und literarischer Figur.

Ainda em *O sobrinho de Wittgenstein*, o narrador não ex-põe um personagem chamado Thomas Bernhard, mas ele joga com o nome de um escritor Bernhard que surge sorrateiramente na narração:

No dia seguinte os jornais austríacos falavam daquele *Bernhard que cospe no prato que come*, e que ofendera o ministro, quando, na realidade fora o ministro Piffel-Perčević que ofendera o **escritor Bernhard**. Mas no exterior, onde não se depende dos ministérios austríacos e de suas tramoias de subvenções comentaram o acontecimento como ele merecia.” (BERNHARD, 1992, p. 90, grifos meus)

O nome Bernhard aparece como um sopro, gesto, depois de várias páginas de uma narração sem compromisso com um nome. O que se vê é uma aproximação quase teatral de fingimento e atuação. Nesse trecho podemos ler os movimentos performáticos que cruzam a obra, visto que o nome apresentado realiza e concretiza descaradamente essa radicalidade da atuação. Mas por que *performance*?

A arte da *performance* supõe uma exposição radical de si mesmo, sujeito enunciador, assim como do local da enunciação, a exibição dos rituais íntimos, a encenação de situações autobiográficas, a representação das identidades como um trabalho de constante restauração sempre inacabado. Na arte da *performance*, o paradoxo do teatro persiste, mas ao contrário deste, o *performer* está mais presente como pessoa e menos como personagem. Da mesma forma que na *performance*, na autoficção convivem o autor (o ator) e o personagem, de tal forma que não se procura aumentar a verossimilhança, pois ela, como vimos, aumentaria paradoxalmente o caráter ficcional. No texto de autoficção, entendido neste sentido, quebra-se o caráter naturalizado da autobiografia (a correspondência entre a narrativa e a vida do autor, ou, como prefere Lejeune, a coincidência onomástica somada ao pacto estabelecido pelo autor) numa forma discursiva que ao mesmo tempo exhibe o sujeito e o questiona, ou seja, que **expõe a subjetividade e a escritura como processos em construção**. Assim a obra de autoficção também é comparável à arte da *performance* na medida em que ambos se apresentam como textos inacabados, improvisados, *work in progress*, como se o leitor assistisse “ao vivo” ao processo de escrita. (KLINGER, 2012, p. 51, grifos meus)

O próprio narrador em *O sobrinho de Wittgenstein* mostra seu ceticismo em relação ao discurso da verdade, ao usar a amizade com Paul como tema de seu relato (talvez uma desculpa para a tessitura de sua crítica), ele prepara o leitor para lhe mostrar a tênue linha entre verdade e aparência, como se bem vê no trecho a seguir:

Mas, naturalmente, nada é mais difícil do que a **verdadeira** amizade, a **verdadeira** prestabilidade, a **verdadeira** dedicação e a **fronteira entre o verdadeiro e o aparente é, também nesse aspecto, difícil de estabelecer**. Pensamos durante muito tempo que se trata de **algo verdadeiro** enquanto se trata de algo aparente para o que ficamos cegos durante muito tempo. (BERNHARD, 1992, p. 61, grifos meus)

Ora, na otoficção não se trata de verdade, mas da fala de um ator (e não autor) que, assim, como o narrador acima alerta, não deixa de nos avisar que ele mesmo é pouco confiável. No lugar de **algo verdadeiro**, entra o que Diana Klinger chama de **mitos do escritor**:

A autoficção é uma máquina produtora de mitos do escritor, que funciona tanto nas passagens em que se relatam vivências do narrador quanto naqueles momentos da narrativa em que o autor introduz no relato uma referência própria à escrita [...]. A autoficção participa da criação do mito do escritor, uma figura que **se situa no interstício entre a “mentira” e a “confissão.”** (KLINGER, 2012, p. 46, grifos meus)

O delineamento de um conceito da autoficção desmaterializa, desta forma, pelo **des-fazer** de categorias de verossimilhança, os limites entre a suposta verdade de si e a ficção, ou seja, impõe uma análise outra à proposta de Philippe Lejeune e sua teoria de fechamento baseada no pacto autobiográfico. A autoficção é, pois, abertura e não fechamento. Mas ela ainda carrega o fechamento de um *auto* que pode ser confundido com autoridade/autoritarismo em seu nome, de uma autoridade totalitária que, em nossa análise, deve ser **travestida em corpo, performance, gesto, escuta: ato/oto, atoficção/otoficção**.

Ao assumirmos a escrita de si de Thomas Bernhard como um relato de escuta, sua otobiografia, podemos dizer que *O sobrinho de Wittgenstein* pode ser entendido como otoficção, ou uma *performance* desse ator e não autor (-idade) Bernhard

que funda seu texto (seu ato) em gestos, ou mesmo em uma atuação da vida que é gestada, fundamentalmente, pelo que se ouve e não pelo que houve. A des-feita dos nomes próprios só corrobora a ideia de uma otoficção no lugar de autoficção.

Para o narrador em *O sobrinho de Wittgenstein*, fica claro que sua história contingente é uma constelação de fragmentos, ou melhor, ele intenta um pulo arqueológico ao passado somente “com esses farrapos de lembrança” (BERNHARD, 1992, p. 26). O que lhe interessa é menos um apelo ao que realmente aconteceu do que um gesto de factibilidade.

Ora, um escritor de resistência como Thomas Bernhard não poderia tecer suas críticas políticas sem se valer de um alibi poderoso e escorregadio: sua otoficção. Diante de uma não identificação se torna impossível seu enclausuramento. Nem verdade, nem mentira, mas ao mesmo tempo, verdade e mentira. Esse falso mentiroso, dessa forma, ataca e se esquiva. *O sobrinho de Wittgenstein* é, portanto traço, rastro, arqui-escritura que jamais pode ser apreendido exatamente por orbitar ainda em uma *Ur*-escritura. Como prender, fechar o que ainda não foi legitimado por um nome, por um gênero?

Assim, a otoficção de Thomas Bernhard, essa escritura bárbara, aparece em sua desapareição, revela-se nesse jogo de não identidade, mas que, ao mesmo tempo, opera com uma suposta identidade crítica, implacável e não captável, exatamente através do alibi da fabricação de ficções: nem verdade, nem mentira. Ela é uma linha de fuga que não se deixa encerrar em um gênero, uma identidade. A otoficção é um traço não batizado à espera de sua ontologização. Esse ator gestado é não pleno, revela-se difuso em sua contingência, ou, melhor ainda, ele é uma construção aberta, quase inorgânica e fluida, que irá sempre variar de acordo com esses mesmos gestos e movimentos dançantes de esquiva, sua verdadeira política é a da *performance*.

REFERÊNCIAS

AMÍCOLA, José. Autoficción, una polémica literaria vista desde los márgenes (Borges, Gombrowicz, Copi, Aira). *Revista Olivar*, n. 12, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. O discurso na poesia e o discurso no romance. In: _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução A. F. Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 2010. p. 85-106.

BERNHARD, Thomas. *O sobrinho de Wittgenstein. Uma amizade*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

CATELLI, Nora. Lejeune o la enciclopedia. In: _____. *En la era de la intimidad*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007. p. 272-297.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. “Ano Zero” – “Rostidade”. In: *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 3*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leitão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

DE MAN, Paul. Autobiografia como des-figuração. *Modern Language Notes*, 94 (1979), p. 919-930; republicado em *The rhetoric of romanticism*. Nova York: Columbia University Press, 1984, p. 67-81. 2004. Tradução de Joca Wolff. Retirado do panfleto cultural online *Sopro*, n.71, maio/2012. Disponível em <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/autobiografia.html#V8QWha11z9I>>. Acesso em: 4 jul. 2012.

DERRIDA, Jacques. *Salvo o nome*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papyrus, 1995.

_____. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. *Otobiografías: la enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*. Tradução de Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.

_____. *Força de Lei*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DOUBROVSKY, Serge. “C’est fini. Entretien réalisé par Isabelle Grell”. In: FOREST, Philippe. *La Nouvelle Revue Française. Je & Moi*. Paris: Gallimard, n. 598, oct. 2011.

FOUCAULT, Michel. Verdade, Poder e Si Mesmo. In: _____. *Ética, Sexualidade e Política*. Col. Ditos & Escritos. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

HOELL, Joachim: *Thomas Bernhard*. Munique: Dtv, 2003.

KLINGER, Diana. *Escritas de si e escritas do outro. Auto-ficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea*. Tese de Doutorado em Letras. Literatura Comparada. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.

_____. *Escritas de si, escritas do outro. O Retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 11, Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Tradução de M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2014.

MARTINS, Anna Faedrich. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. Tese de Doutorado em Letras. Literatura Comparada. Porto Alegre: PUC, 2014.

MITTERMEYER, Manfred. *Thomas Bernhard. Leben. Werk. Wirkung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2006.

PERLOFF, Marjorie. Jogos-Limite: As Ficções de Wittgenstein por Thomas Bernhard e Ingeborg Bachmann. In: *A Escada de Wittgenstein: a Linguagem Poética e o estranhamento do Cotidiano*. Tradução de Elisabeth Rocha Leite; Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SAER, Juan José. O conceito de ficção. Originalmente publicado em: *Punto de vista* 40, Buenos Aires, jul-set, 1991, p. 2. Tradução de Joca Wolff. In: *Sopro*, n.15, agosto/2009. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n15.pdf>>. Acesso em: 27 mar. 2013.

Abstract

Wittgenstein's Nephew: an otofiction

Neither a true, nor a lie, but a scripture that operates least in terms of what happened to the dimension of what is heard, the otobiography is a performance work. This article assumes the task of removing the writings of the comfortable post of literary genre - autobiography. Thus arose the analysis around the autofiction, here transformed into otofiction or performance and pure act. It is through these same gestures that Wittgenstein's Nephew is revealed, signed by Thomas Bernhard, the performance of this actor in place of the authorship of the one who betrayed the state of Austria.

Keywords: *Otobiography, deconstruction, otofiction, Wittgenstein's Nephew.*