
REPETIÇÃO, UMA ÉTICA DA LITERATURA

Helano Ribeiro

Resumo: Walter Benjamin irá propor como tarefa do materialista histórico a politização da estética em contraposição à estetização da política, característica dos fascismos. Nesse sentido, é objetivo deste artigo analisar a repetição enquanto recurso estilístico que se revela como uma possibilidade de resistência estética e política. Assim, o escritor Thomas Bernhard surge aqui, através de sua arte do exagero, com uma escritura que interpela e nos faz pensar sobre a necessidade de perpetuação da memória. A escritura de Thomas Bernhard é repetição que impede a destruição da vida e compactua com *Mnemósine* para sua perpetuação, para a manutenção deste arquivo fora da lei.

Palavras-chave: Repetição; Resistência; Memória.

Abstract: Walter Benjamin will propose as historical materialist task politicization of aesthetics as opposed to the aesthetics of politics, characteristic of fascism. Therefore, it is purpose of this article to analyze the repetition as a stylistic feature that is revealed as a possibility for aesthetic and political resistance. So the writer Thomas Bernhard comes here, through his art of exaggeration, with a scripture that calls and makes us think about the need to perpetuate the memory. The Thomas Bernhard's writing is repeating that prevents the destruction of life and condone Mnemosyne for its perpetuation, for the maintenance of the archive outside the law.

Keywords: Repetition; Resistance; Memory.

O SUJADOR DE NINHO

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*¹, 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)²

Na extensa obra de Bernhard, — narrativas de histórias doentias: romances, peças, contos e uma autobiografia reunida em cinco volumes —, em seu mundo linguístico que se repete [ou seu discurso enciclopédico³ coabitam suicidas, psicopatas, marginalizados, neuróticos, obsessivos compulsivos, desesperados à beira do abismo, que parecem desarmar o estranhamento de um mundo — que lhes é totalmente alheio — e a alienação intelectual existentes na Literatura Alemã desde 1945. Sua obra amiúde se revela como uma escritura de revolta, ele tenciona/tensiona, assim, **resistência**:

O cérebro precisa de resistências. [...] Resistência quando se olha para fora da janela, resistência, quando devemos escrever uma carta — não queremos isso de forma alguma, recebemos uma carta, de novo uma resistência. [...] Saímos para a rua, compramos algo, tomamos uma cerveja, para alguém é algo de importuno, isso tudo é resistência. Ficamos doentes, vamos ao hospital, fica difícil — de novo resistência. De repente surgem doenças fatais, desaparecem mais uma vez, ficam impregnadas em nós — claro que resistências.⁴ (BERNHARD, 1989, p. 81 82, grifos meus)

1 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.

2 *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.

3 Importante lembrar que a palavra *ἐγκύκλιος παιδεία* [enciclopédia], em sua origem etimológica, significa conhecimento circular. Cito um trecho deste discurso enciclopédico, aqui já fazendo referência a um recurso estilístico bastante recorrente e estudado na obra de Bernhard, a saber, a estética da repetição: “Minha mãe sempre vestiu minhas irmãs como **bonecas**, porque em última análise também sempre as tratou como **bonecas**, nunca viu suas filhas senão como **bonecas** [...] ela considerou suas filhas como **bonecas** [...] pusera suas filhas no mundo como bonecas [...] ela ainda quis ter uma ou várias **bonecas**” (BERNHARD, 2000, p. 91, grifos meus).

4 *Das Gehirn braucht Widerstände. [...] Widerstand, wenn man hinaus schaut beim Fenster, Widerstand, wenn man einen Brief schreiben soll — man will das alles gar nicht, man bekommt einen Brief, wieder ein Widerstand. [...] Man geht auf*

Essa resistência surge essencialmente em um contexto no tempo de aqui e agora e mostra que as cinzas de uma história maculada pela guerra ainda queimam, a repetição estilística⁵ marca insistentemente uma ideia que se gesta como apelo à memória.

Mesmo após sua morte, suas obras, sobretudo as peças, foram alvo de polêmica, aí incluída uma das mais discutidas entre os críticos, *Heldenplatz* [*Praça dos Heróis*]⁶, de 1988, em que Bernhard denuncia o ressentimento antissemita remanescente na Áustria do pós-guerra⁷. Ainda, de acordo com o crítico Manfred Mittermeyer:

Um acontecimento que contribuiu para a notoriedade de Thomas Bernhard como um crítico descompromissado da Áustria foi sua peça *Heldenplatz*, de 1988, em que um dos protagonistas conclui que as estruturas do pensamento nacionalsozialista ainda se faziam eficazes na Áustria. (apud MITTERMAYER, 2006, p. 7)⁸

Nesse sentido, é fundamental a análise, neste artigo, da repetição como uma figura estilística que se posiciona politicamente ética. Assim, a escritura de Thomas Bernhard, seja sua autobiografia ou ficção, revela-se como uma escritura de resistência.

REPETIR PARA NÃO REPETIR

O trecho se repete: “Agora, eu **aprendia** o ofício de comerciante de livre e espontânea vontade, e **estudava** o ofício com o mesmo afincamento e determinação com que **estudava** música.” (BERNHARD, 2006, p. 300) Podemos observar a repetição constante de ideias e vocábulos no trecho. A repetição que faz parte de sua **arte do exagero** [*Übertreibungskunst*] é uma propriedade regular em sua obra. Revelando-se quase monomaníaca, é uma espécie de brincadeira sádica e pueril de Bernhard com o leitor. Normalmente pode ser associada à sua obra de ficção, e muitas vezes, dissociada de sua escrita de si, visto que a repetição ocorre mais profusamente nos textos ficcionais, como se pode ver através do seguinte trecho retirado de *Extinção*:

die Straße, man kauft was ein, man trinkt ein Bier, es ist einem alles lästig, das ist alles Widerstand. Man wird krank, man kommt in ein Spital, es wird schwierig — wieder Widerstand. Plötzlich tauchen Todeskrankheiten auf, verschwinden wieder, sie bleiben an einem hängen — Widerstände natürlich.

5 “Recordar, repetir, elaborar” é um texto de Sigmund Freud de 1914. Nele, é trabalhado o conceito de repetição como uma forma de rememoração. Mostra que a repetição se coloca no lugar do recordar e que isto somente é possível em estados nos quais as resistências tenham sido trabalhadas. Para isso demonstra sua ligação com o fenômeno da transferência. Em relação a um paciente fictício diz: “Enquanto ele permanecer em tratamento, não se livrará desta compulsão à repetição; por fim compreendemos que este é o seu modo de recordar” (FREUD, 2010, p. 201).

6 Nenhuma de suas muitas peças foi publicada no Brasil.

7 Giorgio Agamben, fazendo também uma leitura destes restos, sopro nacional-socialista, aponta para o perigo iminente: “De um ponto de vista estritamente político, fascismo e nazismo não foram superados e é sob o seu signo que vivemos ainda” (AGAMBEN, 1993, p. 50).

8 *Ein Ereignis, das wesentlich zu Bernhards Ruf als kompromisslosem Kritiker Österreichs beitrug, war der Skandal um sein Stück Heldenplatz 1988, in dem einer der Protagonisten feststellt, dass die Denkstrukturen des Nationalsozialismus in Österreich noch immer wirksam seien.*

Gambetti é um bom ouvinte e tem um ouvido muito apurado, treinado por mim, para a verdade e para a coerência de uma exposição. Gambetti é meu aluno, e vice-versa eu sou aluno de Gambetti. Aprendo com Gambetti ao mesmo tanto que Gambetti aprende comigo. Nossa relação é ideal, pois uma hora eu sou professor de Gambetti e ele meu aluno, outra hora Gambetti é meu professor e eu o seu aluno, e é frequente acontecer que ambos não saibam se Gambetti é o aluno e eu o professor ou vice-versa. (BERNHARD, 2000, p. 9 10)

Nos escritos autobiográficos, a repetição surge, no entanto, de forma mais canhestra, mas não menos eficaz. Ela faz parte da chamada arte do exagero: a suposta realidade nasce em excesso, hiperbólica e vem materializada pela confusão linguística de Bernhard. Assim, ele move sua escritura autobiográfica, através do torpor de sua **arte do exagero des-figura, des-mascara** sua escrita de si em nome da ficção: “Em sua autobiografia, Bernhard não relata, como se espera, completamente de forma autêntica, ele exagera. Temos aqui a arte do exagero.” (SCHMIDT-DENGLER, 1997. p. 7)⁹

A repetição se torna densa, espessa, ganha potência, e, em suas bifurcações, começa por formar rizomas linguísticos que se desenvolvem até alcançarem sua forma labiríntica: “Assim vai se construindo uma perspectiva labiríntica, pois o que se encontra pela frente é normalmente o já visto, o já conhecido, sendo que o acúmulo provoca uma impressão sempre renovada, numa mudança sutil, mas que ainda está preso ao mesmo.” (FLORY, 2006, p. 99) A construção labiríntica, ela mesma, se revela através de sua musicalidade, mas representa um som que mais incomoda do que agrada. Com efeito, a música sempre foi um encanto e tema constante na vida de Bernhard. Segundo ele mesmo, em entrevista concedida a Kurt Hofmann:

Eu sou realmente uma pessoa musical. E escrever prosa tem sempre a ver com musicalidade. Uns respiram com o ventre — os cantores respiram só com o ventre, porque senão não podem cantar —, os outros têm de transferir a respiração do ventre para o cérebro. O processo é o mesmo. Lá dentro tem você muitos pulmões, alguns milhões provavelmente. Ainda até eles se arruinarem. (HOFMANN, 2006, p. 27)

Essa repetição bernhardiana é infantil, assemelha-se às brincadeiras de crianças que repetem até a exaustão um determinado significante, sem pausa mesmo para respirar! Provocando de uma hora para outra o esvaziamento do significado atribuído àquele significante. As variações que se repetem vão do sério ao lúdico, mas todas sempre musicalmente agressivas, revoltas. A repetição assemelha-se a uma dança circular, a um vinil arranhado numa vitrola, que desperta a curiosidade, de início, fascina pela falha da técnica, para depois irritar:

⁹ *In seiner Autobiografie wird natürlich nicht völlig authentisch berichtet, hier wird übertrieben. Und Thomas Bernhard übertreibt, es handelt sich aber um eine Übertreibungskunst.*

Desde o princípio, eu não queria apenas ser útil; útil, eu era, e minha utilidade havia sido notada, tanto quanto minha inutilidade até a admissão no porão também o fora: com minha decisão de me tornar aprendiz, pensei comigo, consegui interromper anos de inutilidade quanto os que tenho de vida. E hoje sei que, de fato, aqueles anos do porão foram os mais úteis de minha vida, assim como sei também que os anos precedentes não foram de todo inúteis, mas, à época de minha chegada ao porão e da minha aceitação naquela comunidade de trabalho da firma Podlaha, eu tinha absoluta certeza que de que todos os anos anteriores haviam sido completamente inúteis. Meu tempo de porão foi, desde o primeiro momento um tempo precioso, e não um período estendendo-se infinito e sem sentido na minha cabeça, acabando com meus nervos e trazendo desesperança sem fim; de repente, eu existia de uma forma intensa, natural e útil.” (BERNHARD, 2006, p. 226, grifos meus)

A repetição é pueril, jocosa, surge como recurso estilístico que faz marcante uma ideia. Ela penetra o imaginário do leitor e é uma tentativa do narrador de se libertar do trauma vivido na escola de orientação nazista. Neste sentido, a análise de Sigmund Freud nos mostra que a questão do trauma está profusamente implicada na compulsão por repetição e, conseqüentemente, na rememoração. Freud introduziu a chamada **compulsão à repetição** [*Wiederholungszwang*] formalmente na teoria psicanalítica em *Além do princípio do prazer* [1920]:

Em vista dessas observações feitas a partir do comportamento na transferência a partir do destino dos seres humanos, devemos ter coragem de supor que existe realmente na vida psíquica uma compulsão à **repetição** que se sobrepõe ao princípio do prazer. Nós também nos inclinaremos agora a relacionarmos a essa compulsão os sonhos dos que padecem de neurose traumática e o impulso para o jogo da criança. (FREUD, 2010, p. 183, grifo meu)

Ao se deparar com os sonhos repetitivos de pacientes com neuroses traumáticas, como por exemplo, de guerras, Freud passa a questionar sua teoria dos sonhos, pela qual afirmava que todos os sonhos seriam uma realização de desejo. Ele analisa a função desses sonhos, que repetem cenas traumáticas, como dolorosas. Para ele, tais sonhos teriam a função de desenvolver a angústia retroativamente, onde esta faltou. A repetição obsessiva mistura o sentido atribuído às palavras, mas surge na prática psicanalítica como movimento fundamental para o processo de análise, visto que ela também está ligada à transferência. Porque a repetição é uma transferência do passado esquecido, a repetição atua como força de rememoração de acontecimentos dificilmente observáveis fora da terapia. Mas essa recordação é da ordem do inconsciente, porque somente se repete aquilo que não pode ser lembrado. Quanto maior for

a **resistência**, maior será a força da **repetição**.

A repetição é, também, lúdica. De acordo com Jacques Lacan: “Ela se volta para o lúdico que faz, desse novo, sua dimensão.” (LACAN, 2008, p. 65) No escrito “Brinquedo e brincadeira”, Walter Benjamin analisa a repetição intrínseca da arte de brincar. Entre a brincadeira e o jogo, ele aponta as vias de confluência que os instalam em uma direção própria da repetição, em que o de novo é o prenúncio de uma trajetória que não cessa:

A repetição é para a criança a essência da brincadeira, que nada lhe dá tanto prazer como ‘brincar outra vez’. A obscura compulsão de repetição não é menos violenta nem menos astuta / na brincadeira que no sexo. Não é por acaso que Freud acreditava ter descoberto nesse impulso um ‘além do princípio do prazer’. Com efeito, toda experiência profunda deseja, insaciavelmente, até o fim de todas as coisas, repetição e retorno, restauração de uma situação original, que foi seu ponto de partida. (...) ela [a criança] não quer fazer a mesma coisa apenas duas vezes, mas sempre de novo, cem e mil vezes. Não se trata apenas de assenhorear-se de experiências terríveis e primordiais pelo amortecimento gradual, pela invocação maliciosa, pela paródia; trata-se também de saborear repetidamente, do modo mais intenso, as mesmas vitórias e triunfos. O adulto alivia seu coração do medo e goza duplamente sua felicidade quando narra sua experiência. A criança recria essa experiência, começa sempre tudo de novo, desde o início. (...) é a transformação em hábito de uma experiência devastadora. (BENJAMIN, 1996, p. 252 253)

A repetição é a chave do desejo infantil. Aquele que está sempre insatisfeito precisa repetir incansavelmente para poder atingir seu gozo. “O não do pai”, no original em francês, *Le non du père*, texto de Foucault de 1962, é um jogo fonético com os vocábulos **não** e **nome**, de modo que pode ser também pronunciado como “O nome do pai”, fazendo referência a Jacques Lacan e seus escritos sobre a figura paterna *Le non du père*. **O nome do-pai** é o conceito no qual a função simbólica se sobressai diante das outras [real e imaginário], que é a proibição do incesto, processo descrito por Lacan através da metáfora paterna, que pode ser apresentada através do jogo do fort-da descrito por Freud, que consistia em um carretel amarrado num cordão que era arremessado repetidamente pela criança, simbolizando a presença e a ausência da mãe, levando-a ao plano simbólico.

O *fort-da* é uma substituição da ordem do significante; o carretel, uma metáfora da mãe; e a atividade lúdica que se repete demonstra que a criança passou de uma posição passiva a uma posição ativa. A criança inverte a situação, agora é ela que abandona a mãe no plano simbólico. Este não é mais o único objeto do desejo da criança, o objeto que preenche a falta do Outro, o falo, articulando, então, seu desejo como sujeito desejante. Ela se volta para objetos substitutos do objeto perdido, para ter acesso

ao simbólico através da metáfora paterna, sustentada pelo recalque primevo. O devir sujeito [esse sujeito não fechado, em constante mutação] implica, também, num devir linguagem, em que a criança renuncia ao objeto fálico; sendo que o significante fálico, significante do desejo da mãe, é recalçado e substituído pelo nome-do-pai.

POLITIZAÇÃO DA ESTÉTICA

A repetição, é importante que se diga ainda, era a forma propagandista encontrada pelos aliados de Hitler para manipular o pensamento da população. Segundo Theodor Adorno, no livro *Educação e emancipação*:

O sentido das fórmulas fascistas, da disciplina ritual, dos uniformes e de todo aparato pretensamente irracional é possibilitar o comportamento mimético. Os símbolos engenhosamente arquitetados, próprios a todo movimento contra-revolucionário, as caveiras e mascaradas, o bárbaro rufar dos tambores, **a monótona repetição de palavras** e gestos são outras tantas imitações organizadas de práticas mágicas, a mimese da mimese. (ADORNO, 1995, p. 152, grifos meus)

Há, no entanto, uma forma outra na repetição bernhardiana, que não imita essa **monótona repetição de palavras** da propaganda nazista. Ela se revela muito mais em forma de cadência poética, brincadeira sonsa e rebelde [às vezes inocente], mas repleta de musicalidade e compasso.

A repetição é uma das responsáveis pela encenação teatral, *performance* que revela a língua, ela mesma, como uma ruína em decomposição: “Há, portanto, na repetição, ao mesmo tempo, todo o jogo místico da perdição e da salvação, todo jogo teatral, todo o jogo teatral da morte e da vida, todo jogo positivo da doença e da saúde.” (DELEUZE, 1988, p. 25) Como a capacidade de nomeação é profundamente afetada, ela destrói, desta forma, a relação entre as palavras e as coisas. E se essa politização da arte é a resposta de Bernhard à fascista estetização da política, é porque a encenação, através do exagero, se mostra, sobretudo, politicamente.

No ensaio intitulado *Estética e anestésica: o ‘Ensaio sobre a obra de arte de Walter Benjamin reconsiderado’*, Susan Buck-Morss traça uma análise acerca da estetização da política e sua consequente espetacularização, iniciada com os futuristas no início do século, e conduzida, a posteriori, pelo regime fascista. A ocorrência de tal estetização resulta em um processo de auto alienação da humanidade, no qual esta passa a ser “capaz de experimentar [erleben] a sua própria destruição enquanto prazer [Genuss] estético da mais alta ordem. Assim também com a estetização da política, que tem sido levada a cabo pelo fascismo.” (BUCK-MORSS, 1995, p. 12) Como resposta à alienação sensorial que resulta desse processo, Benjamin, segundo Buck-Morss, confere à arte a difícil tarefa de “desfazer a alienação do aparato sensorial do corpo, restaurar o poder instintual dos sentidos corporais humanos em nome da

auto-preservação da humanidade.” (BUCK-MORSS, 1995, p. 12) Necessário advertir, entretanto, que no decurso da era moderna se deu uma inversão substancial no sentido do termo estética, uma vez que ele passa a se referir antes às formas culturais que às experiências sensíveis, ao imaginário mais que ao empírico; o contrário do que seu étimo precisa: *Aistitikos* é a palavra grega antiga para aquilo que é “perceptivo através do tato [*perceptive of feelings*]. *Aistisis* é a experiência sensorial da percepção. O campo original da estética não é a arte, mas a realidade — a natureza corpórea material.” (BUCK-MORSS, 1995, p. 13)

A compreensão desse processo de transformação se torna, então, imprescindível. Afinal, segundo argumentação benjaminiana fundamentada em Freud, a experiência do campo de guerra se tornou norma na vida moderna, impossibilitando que a consciência proteja o organismo contra estímulos excessivos recebidos do exterior e a sua conseqüente impressão na memória. Desse modo, sem a dimensão da memória, responder aos estímulos externos sem pensar, estando aí implícito também um **sem-sentir [anestesia]**, torna-se uma necessidade de sobrevivência. Esta, talvez seja uma das maiores reivindicações de Walter Benjamin como tarefa de seu materialista histórico:

Conhecemos as vigorosas expressões de Walter Benjamin: à estetização (fascista) da política, é preciso opor a politização (revolucionária) da arte. Brecht vai mais longe à medida que associa o pensamento teórico a uma experimentação efetiva, a uma invenção artística. Partilha, entretanto, da convicção de um elo singular entre teatralidade e política. (BADIOU, 2007, p. 69 70)

A importância do teatro como máquina de guerra foi percebida rapidamente por Brecht como uma forma de propor meditação. A ele não interessavam soluções imediatas para os totalitarismos, e Brecht clamava por uma arte que fosse, sobretudo, reflexiva. Além disso, ele se perguntava: “qual é a teatralidade da política, qual é na produção da consciência política o lugar da representação, da encenação. Quais são as figuras manifestas da política?” (BADIOU, 2007, p. 69)

É dessa forma que Thomas Bernhard escova a história a contrapelo¹⁰. Ao usar como método o processo da política de propaganda do Terceiro Reich, através de sua estética da repetição, desarticula o discurso nacional-socialista que ainda se faz presente no tempo de aqui e agora. A repetição é muito mais que apenas um recurso estilístico, estético, ela é, também, politicamente ética e eticamente política.

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:

10 Walter Benjamin irá denominar de **salto tigrino** ao passado toda apropriação do mesmo não saudosista, mas sim, dialético, de modo que o presente não seja mais o mesmo. Ele propõe outra concepção do tempo que não é o tempo **homogêneo** e **vazio** das ciências históricas e naturais. A ideia de progresso histórico é rechaçada e em seu lugar sugere que tomemos o tempo como algo que permite instantes de ruptura, de iluminações contínuas. O *Jetztzeit*, tempo de agora, possibilita aos oprimidos que mudem o discurso consagrado, dos grandes nomes, da história tradicional.

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 desconstróem 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 [uma marca], pondo em cheque a verificação do nome próprio, daquele que assina [torna-o invisível, 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)

Não dar autenticidade [nomes próprios] nem seu contrário significa falar de uma escritura que impossibilita a captura pelas leis, pelo Estado [o Estado só prende diante de uma identificação]. É a construção de uma máquina de guerra que está pronta para realizar a inoperância dos dispositivos de controle e punição. O não-batizado, ou aquele que ainda não teve seu nome legitimado não pode responder por si diante da lei: o sem-nome. Ele é considerado como um fora da lei, mas que dentro do novo território circula e ameaça a funcionalidade do *nomos*, que por sua vez não consegue apreendê-lo, ele escorrega dentro da lógica da inclusão-exclusão. Esta escrita de si fora-da-lei [*anómon*] pode deslizar através da força de lei, tirana e arbitrária como ela é.

Desse modo, o romance com elementos autobiográficos *Extinção* também adentra nossa análise, no momento em que Bernhard, através da escolha estilística do exagero e da repetição, revela um Estado soberano e destruidor das singularidades. Esta assertiva fica clara através do discurso de rememoração do protagonista e narrador Franz-Josef Murau, que odeia sua família e a burguesia austríaca pós-Segunda Guerra Mundial [de onde saiu para se exilar em Roma]. Em declaração a respeito do Estado da Áustria, solta sua crítica através da costura corrosiva da repetição:

Arrasto a Áustria constantemente na Lama, dizem essas pessoas, difamo a pátria de maneira mais despuorada, não perco ocasião de atribuir aos austríacos uma mentalidade **abjeta, sórdida e nacional-socialista**, quando na verdade não haveria traços dessa mentalidade **abjeta, sórdida e nacional-socialista** na Áustria, como escrevem essas pessoas. A Áustria não era nem abjeta nem sórdida, sempre foi somente bela, escrevem essas pessoas, e o povo austríaco era respeitável. (BERNHARD, 2000, p. 16, grifos meus)

Os vocábulos repetidos **abjeto**, **sórdido** e **nacional-socialista** só reforçam a memória e marcam um discurso de ódio contra a Áustria. Assim, é possível falar que repetição e rememoração se imbricam com cumplicidade, ou seja, são comparsas próximos dos processos de elaboração, mas não podem ser confundidos como um mesmo. É o que Lacan lê no texto de Freud “Recordar, repetir, elaborar”. Ele analisa a relação da *Wiederholung* [repetição] com a *Erinnerung*¹¹ [rememoração] a partir deste texto e conclui que a rememoração seria a repetição em um ponto, onde houvesse lacunas ou falhas do irrepresentável no aparelho psíquico, que não fossem possíveis no universo simbólico do sujeito. A rememoração pode então ser entendida pela elaboração feita pelos fragmentos da memória [restos], ou, a reprodução no âmbito psíquico das experiências e afetos infantis e conflitos esquecidos, responsáveis pelas repressões.

A rememoração funcionaria, então, como uma elaboração feita pela recuperação dos rastros mnêmicos, que no real geram uma série de significantes. Com isso, não seria errado afirmar que a recordação destoa da repetição. No quinto capítulo do *Seminário 11*, Lacan relê dois conceitos contidos no pensamento aristotélico, a saber, a *Tiquê* e o *Autômaton*, com o objetivo de ver a relação entre a repetição e o real:

Assim, não há como confundir a repetição nem com o retorno dos signos, nem com a reprodução, ou a modulação pela conduta de uma espécie de rememoração agida. A repetição é algo que, em sua verdadeira natureza, está sempre velado na análise, por causa da identificação da repetição com a transferência na conceitualização dos analistas. (LACAN, 2008, p. 59)

E continua, associando a repetição às práticas lúdicas: “Tudo que, na repetição, varia, modula, é apenas alienação de seu sentido. O adulto, se não a criança, mais desenvolvida, exige em suas atividades, no jogo, a novidade.” (LACAN, 2008, p. 65-66)

Nietzsche, em sua teoria, coloca a repetição como um fardo, o destino [Schicksal] de cada homem e de toda humanidade, do qual não se pode escapar. A impossibilidade de uma abrangência positiva do mundo e da vida pelo pensamento do eterno retorno se dava na medida em que a hipótese de que tudo retorna eternamente. Tudo há de se repetir, sempre, num ciclo inquebrável e inevitável. *Amor fati* [amor ao destino, por pior que ele seja].

A definição para Gilles Deleuze de repetição é o contrário daquilo que entendemos por repetição, daquilo que se compreende ordinariamente por repetição sob a concepção da generalização e generalidade. A repetição não está ligada, para Deleuze, à reprodução do mesmo e do semelhante, mas à produção da singularidade e do diferente. A repetição é o motor da diferença, ela é, também, marcadamente contestação contra a lei [*nomos*].

11 Er-inner-ung [tornar = er; a coisa = ung; interna = inner = internalizar]

CONCLUSÃO

Assim, a repetição bernhardiana, uma fora da lei, se assume como anomos, como singularidade inoperante de um nomos, pois a lei impossibilita a repetição, ao mesmo tempo em que ela reproduz a semelhança, a generalidade, ou o ordenamento das leis. A repetição se esquivava da lei, porque esta é força estanque para todas as diferenças e repetições:

Se a repetição é possível, é por ser mais da ordem do milagre que da lei. Ela é contra a lei: contra a forma semelhante e o conteúdo equivalente da lei. Se a repetição pode ser encontrada, mesmo na natureza, é em nome de uma potência que se afirma contra a lei, que trabalha sob as leis, talvez superior às leis. Se a repetição existe, ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um notável contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência. Sob todos os aspectos, a repetição é a transgressão. Ela põe a lei em questão, denuncia seu caráter nominal ou geral em proveito de uma realidade mais profunda e artística. (DELEUZE, 1988, p. 21)

A repetição bernhardiana apresenta a falência da representação [ela apresenta, age performaticamente], mostrando que a maior das repetições apresenta o máximo de diferenças. Aqui se trata de uma obra, seja ficção ou autobiografia que se inscreve mais no âmbito da *poiesis* [a repetição é jogo do poético] do que da *mimesis*, ou seja, fazer poético em detrimento da representação. Podemos falar aqui de uma escrita de si que está apontando para a impossibilidade de ser pensada como representação, ela é performance. Segundo Luciene Azevedo:

A condição de existência da performance é a relação ambígua que mantém com esse lastro que a constitui. Considerando-se a apropriação dessa “herança” como a força mesma do impulso performático, sua realização depende do jogo entre mostrar e dissimular suas fontes autorizantes, da relação afirmativa ou de negação que mantém com os sistemas convencionais. **O sucesso da performatividade está no jogo entre servir-se das repetições naturalizadas** ao mesmo tempo em que se é capaz de ocultar sua artificialidade. (AZEVEDO, 2007, p. 86, grifos meus)

Essa escritura quase barroca de Thomas Bernhard surge, ainda, permeada pela música, pelo exagero e suas repetições: “[...] nenhum autor se encaixa melhor na metáfora das formas hipertrofiadas do Barroco do que Thomas Bernhard, tudo para ele pode se tornar máscara, encenação ou papel [...]” (HÖLLER, 1994, p. 99)¹² Ou seja, atuação, apresentação no lugar de representação. Até porque: “A representação é, antes, careta, gramatical demais, tantas vezes refém do pensamento autorizado, do pensamento que não machuca ninguém. Não. A representação nada pode em relação à escrita.” (LINS, 2013, p. 24)

12 [...] *kein anderer Autor, bei dem die Theatermetaphorik derart barockhypertrophe Formen angenommen hätte wie bei Bernhard. Alles kann für ihn zu Maske, Rolle oder Schauspiel werden [...]*

Essa máscara mortuária 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. Penetrar esse núcleo central e os círculos que dele saem de-formados pela repetição leva ficção ou a autobiografia aos diálogos com os mitos pessoais de Bernhard, de uma experiência subjetiva, interior, através de um eu contaminado até o limite do insuportável.

De um lado temos uma boa repetição que é aquela que se junta à vida [ou repetição da vida] e à *mnemè*, de outro lado surge uma má repetição que se alia à morte [ou pulsão de morte], à pulsão de destruição do arquivo e da memória. A escritura bernhardiana é repetição que impede a destruição da vida e compactua com Mnemósine para sua perpetuação, para a manutenção do arquivo: repetir para que Auschwitz não se repita. A repetição é transgressão. O presente originário não existe, mas ele vem sempre reconstituído através da repetição e suas diferenças.

A escritura, desse modo, jorra sua radicalidade e singularidade. O mundo, essa construção fora da obra, só serve de objeto de denúncia pela absurdidade de nome escrita. Nosso trabalho aqui é de elaboração dessa repetição, mesmo lidando com Bernhard e suas resistências.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Educação após Auschwitz. In: _____. *Educação e Emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.
- AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução de António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- AZEVEDO, Luciene. Representação e performance na literatura contemporânea. *Revista Aletria*, Belo Horizonte, jul.-dez. 2007.
- BADIOU, Alain. *O Século*. Tradução de Carlos Felício da Silveira. São Paulo: Ideias e Letras, 2007.
- BENJAMIN, Walter. Brinquedo e brincadeira. In: _____. *Mágia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas Vol. 1. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São

Paulo: Brasiliense, 1996.

BERNHARD, Thomas. *Der Italiener*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.

_____. *Extinção: uma derrocada*. Tradução de José Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Origem*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e Anestésica: O ensaio sobre a arte de Walter Benjamin reconsiderado. Tradução de Rafael Lopes Azize. *Travessia*. Revista de Literatura da Pós-Graduação, n. 33. EDUFSC, 1995.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FLORY, Alexandre Villibor. *Sopa de Letras nazista: A apropriação imediata do real e a mediação pela forma na ficção de Thomas Bernhard*. 2006. 386 páginas. Tese de doutorado – USP. São Paulo, 2006.

FREUD, Sigmund. Recordar, repetir e elaborar. In: *Obras completas*. Vol. 10. Tradução de Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HOFMANN, Kurt. *Em conversa com Thomas Bernhard*. Tradução de José A. Palma Caetano. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

HÖLLER, Hans. *Thomas Bernhard*. Hamburgo: Rowohlt Taschenbuch, 1994.

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

LINS, Daniel. *O último copo: álcool, filosofia, literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

MITTERMAYER, 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 e Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SCHMIDT-DENGLER, Wendelin. *Der Übertreibungskünstler – Studien zu Thomas Bernhard*. Viena: Sonderzahl, 1997.

