

Quando no escuro a corda se aperta Sobre Thomas Bernhard

Omnes morimur. *Todos temos
de morrer. Quem não acredita nisto,
que vá perguntar a Viena, na Áustria.*
Abraham a Santa Clara,
Merk's Wien

AS AFIRMAÇÕES CONTRA TODAS AS REGRAS, ou mesmo blasfemas, que os personagens de Bernhard, como o próprio Bernhard, estão constantemente a proferir sobre História e política causam irritação por não corresponderem nem ao teor de uma crítica assumida nem a qualquer ideia de distanciamento artístico. Por exemplo, a contínua denúncia, tão característica do autor, de toda uma série de fenómenos políticos e sociais surge no imediato como um puro escândalo a que tanto os decididamente conservadores como os progressistas reagem com a mesma indignação. As invetivas de Bernhard, comparadas à sucessão de todas as tomadas de posição política possíveis, são, se assim se pode dizer, quase como uma heresia inclassificável que se manifesta sob o aspeto de um afeto antissocial e antipolítico, em todas as circunstâncias igual a si próprio, e que remonta às negras experiências que o autor teve bem cedo com a frágil instituição social da família e o poder discricionário em geral. Os textos autobiográficos de Bernhard documentam o horror crescente perante a autoridade, o poder e as «regras do aparelho social burguês, que é um aparelho devastador de homens¹». Peter Handke, cuja *éducation sentimentale* é, neste ponto, idêntica à de Bernhard, situa igualmente a origem do seu solipsismo político nas experiências da primeira infância. «Desde que me lembro», diz

¹ *Der Keller - Eine Entziehung* [A Cave - Um Retiro], Munique, 1979, p. 87.

ele no seu texto com o título *Geborgenheit unter der Schädeldecke* [A salvo sob a Abóbada Craniana], «que o poder me mete nojo e este nojo não é nada moral, é visceral, vem de cada uma das células do meu corpo²». Handke fala a seguir da incapacidade de ter uma existência política, o que nele começou por uma aversão puramente intuitiva.

Na esteira desta etiologia, a sensibilidade antipolítica de Bernhard pode ser entendida como uma espécie de debilidade estrutural que posteriormente vem ainda a confirmar o facto de, na Áustria, a impossibilidade de viver a política ser uma já longa tradição, como é sabido. Esta característica revela-se agudamente, o mais tardar, na época em que as relações de poder ritualizadas no Sacro Império Romano-Germânico entraram numa fase comatosa e «o horror pululante sob a pedra da cultura³» se tornou patente. As obras de Hofmannsthal, de Karl Kraus e de Franz Kafka são os casos em que podemos respigar sentimentos de náusea semiconscientes face à desagregação do poder. Os hábitos repugnantes dos funcionários do castelo, cujo poder puramente abstrato se alimenta, qual parasita, da impotência concreta da população da aldeia; a obscenidade do novo regime que no romance *O Processo* sai da carcaça de uma ordem jurídica moribunda; a gaiola onde o príncipe Segismundo bate nos bichos com os ossos de um cavalo; a campanha de Karl Kraus contra as javardices cobertas pelo código patriarcal dos costumes: tudo isso mostra a que ponto a sensibilidade artística do início do século XX considerava complementares o poder e a imundície⁴. Os autores citados têm em comum um profundo ceticismo quanto às receitas que havia para oferecer o socialismo que à época estava a desenvolver-se. Para Hofmannsthal e Kafka, em especial, os detentores do poder precisavam de redenção pelo menos tanto quanto

² *Als das Wünschen noch geholfen hat* [Quando Ter Aspirações ainda Ajudava], Frankfurt, 1974, p. 74.

³ Theodor W. Adorno, *Prismen* [Prismas], Munique, 1963, p. 262.

⁴ Cf. sobre este ponto, Christian Enzensberger, *Größerer Versuch über den Schmutz* [Anatomia do Sujo], Munique, 1970.

os oprimidos e é precisamente este modelo de uma estreita simbiose entre o mundo da violência, da ordem, da forma e do conservadorismo, por um lado, e o da impotência, da desintegração e da revolta latente, por outro, o que também Thomas Bernhard adota.

O texto *Perturbação* [*Verstörung*], publicado em 1967, em particular o capítulo sobre os príncipes e o governo de Saurau, é disso amplo exemplo. O príncipe, num monólogo paranoico que ocupa mais de cem páginas, sublinha que conseguiu «em apenas trinta anos duplicar a superfície das possessões herdadas do seu pai», na verdade «a despeito de todos os boatos [...], a despeito de toda a evolução política na Europa, de toda a evolução do mundo⁵». O sistema feudal que assim dilatou para fazer dele «um monstruoso anacronismo agrícola e florestal⁶» está agora prestes a ruir por causa da visão paranoica que tomou conta da sua cabeça. Ele próprio sabe que «a ordem maravilhosa do cérebro deu de súbito lugar a um caos terrível, um caos terrível, ensurdecedor⁷». O texto dá a entender de diversas maneiras que a progressiva paralisia do príncipe provém da contradição entre a ideia, algo stifteriana, de um mundo feudal perfeitamente ordenado e o puro poder que resulta da acumulação de enormes propriedades. O príncipe projeta sobre a figura do seu «filho, caladinho a estudar em Inglaterra⁸» a necessidade latente de liquidar a propriedade de Hochgobernitz para fugir à responsabilidade que lhe traz a obra da sua vida e ao fardo do poder. «O meu filho», diz ele, «destruirá Hochgobernitz assim que a tenha na mão⁹». A seguir recapitula *verbatim* um longo documento em que o filho presta, por sua iniciativa, contas da destruição das propriedades do pai. O príncipe viu em sonhos esse documento, que será redigido no futuro, oito meses após o seu suicídio, mas refere-se-lhe

⁵ *Verstörung*, Frankfurt 1976, p. 118 [ed.port.: *Perturbação*, trad. Leopoldina Almeida, Lisboa, 1990].

⁶ *Ibid.*, p. 119.

⁷ *Ibid.*, pp. 109ss.

⁸ *Ibid.*, p. 114.

⁹ *Ibid.*, p. 118.

como sendo uma prova quase histórica do bem fundado dos seus temores.

Do documento ressalta que o filho se interroga sobre as revoluções burguesas e proletárias, e em primeiro lugar sobre o conflito entre Humanidade e terror. Entre as suas leituras, há Schumpeter, Luxemburgo, Morus, Zetkin, Kautsky, Babeuf e Turati. Dada a sua aversão profunda a toda a violência e os seus pesados escrúpulos quanto à política, vem-lhe a ideia de passar à prática, sem derramamento de sangue, a esperança anarquista de uma vida sem donos¹⁰ e desse modo criar ao menos *um* domínio limitado em que simplesmente já não haja poder. «Esta gigantesca quinta paterna», escreve o filho, «sempre me pareceu mais um interminável lavrar no erro»¹¹. Como consequência, decide, ao entrar na posse da herança, deixar ao abandono 3840 hectares de terras. «Enquanto eu existir», escreve ele, «não se tirará destas terras nada mais que tenha utilidade». «Nada mais, nada mais», comenta o príncipe na sua indignação, «nada mais, nada mais»¹².

Ora, como já referimos, este príncipe extremamente conservador que tem por comunista tudo o que está abaixo do castelo, não era completamente ignorante do instinto destruidor do seu filho. Mais: foi o pai que lhe transmitiu esse instinto, em concordância com o seu antiestatismo feudal em luta contra toda a ingerência do Estado, que considera ruínosa e catastrófica. O anarquismo do filho, como pressente o pai, é apenas a variante historicamente mais jovem das suas próprias posições, que a evolução política há muito tornou obsoletas. A ironia extrema do texto deve-se a que o leitor percebe que a alternativa que o filho opõe à hipertrofia económica do pai significa afinal uma via do passado. Fica aqui implícito que os

¹⁰ Cf. sobre este ponto a diferença que estabelece Benjamin entre violência cruenta e violência incruenta, violência humana e violência divina em *Zur Kritik der Gewalt* [Crítica da Violência], em *Angelus Novus*, Frankfurt, 1966, p. 42 *passim*.

¹¹ *Verstörung*, p. 123.

¹² *Ibid.*, p. 122.

nossos projetos políticos, por mais radicais que sejam, chegam todos demasiado tarde. Os clássicos do anarquismo, Bakunine e Kropotkine, muitas vezes citados nos textos de Bernhard, não valem por uma posição política viável nas condições presentes; pelo contrário, valem por uma imagem do mundo que se tornou tão utópica como a ideia de uma *ordo pulcher horlogium dei*. Pai e filho estão portanto unidos no irrealismo dos respectivos ideais. Após o sacrifício voluntário do pai, o filho regressa ao reino para completar a obra de o reduzir a nada. Segundo o esquema da Trindade, o pai não é igual ao filho nem o filho ao pai, logo, a sua conjugação em Bernhard, no sentido gnóstico, é o produto do pecado legado pelo pai ao filho. «Também o meu filho vejo, sim, também o meu filho ausente, caro Doutor!, vejo-os todos ao mesmo tempo como *através de mim* e o que me aparece é uma constelação monstruosa, um horror, talvez mesmo o horror máximo de que há consciência: *eu sou o pai!*¹³»

A visão gnóstica que esta confissão exemplifica decorre da progressiva entrada das trevas no mundo. A frase «O mundo é uma redução gradual da luz¹⁴» que o pintor Strauch profere no romance *Frost* [Gelo] é o núcleo de toda a filosofia gnóstica que nega tanto o sentido da história da salvação como a cronicidade secular. Sob os auspícios deste pensamento, a busca da verdade é sempre um ato de desespero. A história de Kafka sobre um cão investigador é disso a parábola. Como o cão, o pai e o filho Saurau e Bernhard, o Espírito Santo, veem «as fundações da nossa vida», adivinham-lhes a profundidade, veem «os operários a construir, os operários na sua obra obscura», e como ele continuam sempre à espera de que, feitas as suas perguntas, «tudo isso pare, seja destruído, abandonado¹⁵». Nesta perspectiva, a diferença entre o feudalismo ultrarreacionário e a experiência anarcossindicalista da liberdade

¹³ *Ibid.*, p. 115.

¹⁴ *Frost*, Frankfurt, 1972, pp. 305ss.

¹⁵ «Forschungen eines Hundes» [Investigações de Um Cão], em *Erzählungen* [Contos], Frankfurt, 1971, p. 336.

desaparece, de modo que a resposta a qualquer pergunta sobre a posição política de Bernhard será muito condicionada.

O exemplo da tradição literária austríaca permite concluir que a crítica radical da civilização tem tendência a dotar-se, na representação idealizada do passado e de uma natureza livre, de um sítio reservado para as suas emoções. O pessimismo cultural de Bernhard que, como o de Kafka, se dirige por igual às camadas sobrepostas dos regimes feudais, burgueses, socialistas ou atuais, mostra, afinal, este radicalismo extremo porque evolui a partir de um processo, contínuo e de terríveis consequências, de destruição do próprio mundo natural. A esperança animadora de um regresso à natureza não tem lugar na obra de Bernhard porque a ideia, avançada tanto por Marx como por Stifter, de uma humanização da natureza será vista como o correlato ideológico de um tempo em que a natureza já só aparece *de facto* sob o aspeto da sua mais eficaz exploração. A noção de natureza tal como a cultivou a literatura do século XIX é para Bernhard uma ficção. O comentário é posto na boca do advogado Moro no conto intitulado «Ungenach», que também trata da dispersão de uma vasta herança. «Toda a Humanidade vive já há imenso tempo», diz ele, «no exílio porque, num golpe de absoluto génio, sem cuidar de si, afastou-se da natureza, disse-lhe adeus, retirou-se [...] e a natureza, você está a ver, meu caro, tal como hoje a entendemos e como a entendem, se servem dela e a praticam as pessoas a que damos ouvidos, os jornais que abrimos, os livros, as filosofias, etc., sempre da maneira mais absurda, essa natureza já não existe [...]. Já não há natureza nenhuma¹⁶».

A crítica bernhardiana da noção ideológica de natureza traz implícito que a natureza foi desde sempre um dispositivo pouco agradável e que se os homens puderam ver nela uma espécie de paraíso, foi somente porque a sociedade, no dizer de Chamfort, veio acrescentar-se aos «*malheurs de la nature*». Na realidade, e é isso que

¹⁶ *Ungenach*, Frankfurt, 1975, p. 17.

os textos de Bernhard expõem com tenaz insistência, a natureza é um manicómio ainda maior que a sociedade. A sociedade, já de si, não é capaz de se libertar do tempo não digerido, do peso do tempo, da prisão do tempo e, com isso, da contínua acumulação de culpa¹⁷, logo, a natureza, que é ainda mais antiga, muito menos. A cidade está doente, mas o campo também não está tão são como Rilke, e na sua esteira toda a espécie de artistas duvidosos, ainda querem fazer crer ao público; precisamente no campo, a vida está caduca, «especialmente aqui», diz o pintor Strauch, «é tudo mórbido. [...] O campo degenerou, está em completa decadência, uma decadência muito mais funda do que na cidade!»¹⁸ O que se vê muito bem no campo é a «atrofia sistemática¹⁹» da natureza, o seu canibalismo, o processo de propagação inevitável da podridão e da decomposição, de que Bernhard fala constantemente. No ponto de fuga desta evolução aparece a entropia, o estado definitivo em que já não há forma, nem hierarquia, nem qualquer outro tipo de diferenciação, em que todos os fenómenos naturais da vida são equivalentes ao completarem a sua degradação irreversível. O livro *Perturbação* encerra, na descrição das condições terríveis encontradas no moinho Fochler, um microcosmo de visão do mundo desolada. O médico, pai do narrador, estudante nas Minas, descreve, segundo o filho,

«o moleiro como um sexagenário pesadão, a *apodrecer* sob a pele, constantemente deitado num sofá velho, já sem poder andar, a mulher, cujo mau hálito indicava um avançado processo de decomposição dos lobos pulmonares, tinha os pés inchados. Um cão-lobo velho e gordo ia de um para outro, do sofá dele para o sofá dela e vice-versa. Se não houvesse maçãs novas espalhadas por toda a casa, o cheiro dos dois velhos e do cão

¹⁷ Cf. sobre este ponto, Franz von Baader, «Evolutionismus und Revolutionismus», em *Gesellschaftslehre*, Munique, 1957, p. 216.

¹⁸ *Frost*, p. 153.

¹⁹ *Ibid.*, p. 154.

não se aguentaria. A perna direita do dono do moinho apodrecia mais depressa do que a esquerda, não poderia mais levantar-se [...]. A moleira só se aguentava por curtos instantes em cima das pernas, por isso marido e mulher passavam quase todo o tempo deitados lado a lado no quarto de casal e tratavam do cão. Este, como nunca saía do quarto, tornou-se *perigoso* [sublinhado de Bernhard].»²⁰

Aos efeitos nauseabundos que acarreta a morte pelo calor do sistema natural em vias de dissolução, os protagonistas de Bernhard capazes de pensar reagem pela necessidade de procurar uma saída mirrando, ou na catalepsia, e por fim no *rigor mortis*. O fim do pintor Strauch, que morre de frio, simboliza esta tentativa de libertação. Em concordância com a soturna filosofia natural do romantismo, a solidificação e a petrificação apresentam-se como a única possibilidade de salvação.

Mas a salvação é precedida por uma fase de hiperatividade intelectual de incessantes perguntas, enigmas, críticas, rodeios e perorações e que facilmente podemos comparar com a busca daquele que, seguindo incansavelmente o seu pensamento, procura encontrar enfim sossego e resposta. Esta exaltação do espírito move-se constantemente no limite da paralisia. O que, «na solidão cada vez mais filosófica e filosofante, na qual», explica o príncipe Saurau, «se está sempre consciente de tudo e com o que o cérebro simplesmente deixa de existir enquanto tal²¹», o que neste estado em que nos encontramos se torna claro, é o que deveria estar mais próximo do conceito de verdade de Bernhard. Contudo, não é fácil aceder a este conceito de verdade em vida. O estudo científico sobre o ouvido que Konrad procura elaborar no isolamento quase total da gesseira não pode de maneira nenhuma ser levado mais longe que a fase de conceção, mesmo nesse lugar extremo. Demasiadas coisas interrompem o silêncio absoluto e sem esse silêncio ele não pode

²⁰ *Verstörung*, pp. 63ss.

²¹ *Ibid.*, 117.

educar o ouvido. Além disso, o preço de aumentar a sensibilidade é a sua dificuldade cada vez maior em articular. Tal como se dizia de Kaspar Hauser, que era capaz de distinguir as cores às escuras e de ouvir de muito longe a madeira a apodrecer, assim Konrad ouve, embora a vista não distinga qualquer movimento à superfície da água, ele ouve «o movimento à superfície da água; ou o movimento no fundo da água, ruídos de movimentos de profundidade²²». Praticar esta ciência vai dar naturalmente ao domínio místico e o facto de Bernhard não ter feito dela o seu credo não é o menor dos méritos da sua obra. Como Konrad, continua entregue à tarefa de terminar o seu estudo sem deixar que a metafísica se intrometa. Isso valeu-lhe, como também aconteceu a Konrad, incorrer «na suspeita, na reputação de estar completamente maluco, ou mesmo já louco²³». O narrador da história de Konrad refere que Konrad teria dito: «Naturalmente, nada teria sido mais fácil do que enlouquecer realmente, mas o estudo é mais importante para mim do que a loucura.²³»

O esforço de manter a racionalidade perante as tentações da loucura é característico de uma disposição intelectual criativa cuja estrutura determina a obra de Bernahrd como obra de um satirista. A sensação que precisamente as mais sombrias passagens de Bernhard transmitem ao leitor, a sensação de que no fundo tudo é risível, resulta da tensão entre a demência do mundo e as exigências da razão. É o que se diz em *Perturbação*, que «o cómico ou o elemento jocoso no Homem manifesta-se com máxima evidência no seu tormento²⁴». Mas, enquanto o leitor, perante o material que lhe é apresentado, não pode libertar-se pelo riso, nos bastidores da obra a hilaridade soa mais alto. É aí que o autor, qual Rumpelstilzchen, comanda a dança, para retomarmos uma analogia a que Benjamin, como é sabido, recorre no seu ensaio sobre Kraus que,

²² *Das Kalkwerk* [A Gesseira], Frankfurt, 1976, p. 70.

²³ *Ibid.*, p. 66.

²⁴ *Verstörung*, p. 169.

diz ele, como o anão demoníaco, nunca dorme porque a sua reflexão excêntrica o mantém em constante desassossego²⁵.

A contínua exaltação do temperamento satírico de que Bernhard tira a sua energia é uma consequência do facto de o rigorismo ético e o prazer da destruição não poderem ser reduzidos a um denominador comum segundo as regras da razão. Reencenando apaixonadamente os aspetos mais loucos da vida natural e social, o satirista renova sem cessar o vínculo que o submete aos objetos da sua aversão, uma situação clássica do *double bind* que vamos encontrar na etiologia de tudo o que se costuma chamar «doença mental»²⁶. Esta circunstância traz não raras vezes ao satirista a fama de cultivar uma simbiose duvidosa com os estados que denuncia, suspeita que tanto se pode aplicar a Swift, Quevedo e Gógol como aos expoentes austríacos da tradição satírica, de Heinrich von Melk, Paracelsus e Abraham a Santa Clara até Nestroy, Kraus e Canetti. O dito *ubi cadaver ibi aquile* é o estigma de toda a crítica satírica, cujo mistério, segundo Benjamin, «consiste em comer o adversário»²⁷. «O satirista», escreve Benjamin, «é a figura que serviu para a receção do antropófago pela civilização. Não sem piedade, recorda as suas origens, por isso a proposta de comer pessoas entra no arcaboço férreo das suas sugestões»²⁷. Não é nada fácil afirmar que Bernhard, que, com o instrumental aguçado da sua língua, prepara as menos apetitosas das refeições, não se enquadra no tipo aqui em apreço. O dilema moral que os autores satíricos têm de enfrentar encontrou a sua expressão nos escrúpulos de Karl Kraus, que acaba por perguntar se o horror dos tempos não será o eco da sua «loucura sangrenta»²⁸. Bernhard tende a buscar a sua libertação não tanto na confissão da sua parte de culpa, mas mais

²⁵ Cf. Karl Kraus em *Illuminationen*, Frankfurt, 1961, p. 385.

²⁶ Cf. sobre este ponto, Winfried Kudszus, «Literatur, Soziopathologie, Double Bind», em *Literatur und Schizophrenie*, ed. W. Kudszus, Munique, 1977, p. 135 *passim*.

²⁷ *Op. cit.*, p. 395.

²⁸ *Die letzten Tage der Menschheit*, Vol. II, Munique, 1964, p. 234 [ed. port.: *Os Últimos Dias da Humanidade*, trad. António Sousa Ribeiro, Lisboa, 2003].

no riso com que zomba do mundo e de si próprio. Tudo leva a crer que esta tendência se tornará cada vez mais explícita na sua obra. A ilustrá-la, o texto intitulado «Enttäuschte Engländer» [Ingleses Desiludidos], de *Der Stimmenimitator* [O Imitador de Vozes]:

«Uns ingleses que se deixaram enrolar por um guia do Tirol Oriental e com ele subiram aos Três Picos, ao chegarem ao pico mais alto dos três ficaram tão desiludidos com o que a natureza tem a oferecer àquela altura que logo ali mataram o guia, um pai de família com três filhos e uma mulher surda, ao que se conta. Mas quando tomaram consciência do que na realidade haviam feito, saltaram para o abismo um após outro. Sobre o assunto, um jornal de Birmingham escreveu que a cidade acabava de perder o mais distinto dos seus donos de jornais, o mais notável dos seus diretores de banco e o mais hábil dos seus agentes funerários.»²⁹

O que se passa neste episódio contraria todas as normas geralmente aceites e indicia um mundo ao contrário, um «sistema total e completamente carnavalesco³⁰», como se diz em *Perturbação*. O brilhante ensaio de Mikhail Bakhtine sobre o Carnaval e o carnavalesco na literatura demonstra que as manifestações carnavalescas, que estavam por assim dizer legalizadas nas grandes cidades da Idade Média durante uma boa terça parte do ano, foram reprimidas durante a época burguesa pela ideia de uma cultura homogénea que sublimasse a função antinómica do riso no humor, na ironia e outras formas de hilaridade³¹.

O negro uniforme da sátira bernhardiana situa-se no termo desta evolução. O seu riso rumorejante é áfono e, como a criatura abstrata Odradek no conto de Kafka «Die Sorge des Hausvaters» [Preocupações de Um Pai de Família], «um riso que só se pode

²⁹ *Der Stimmenimitator*, Frankfurt 1978, p. 51.

³⁰ *Verstörung*, p. 142.

³¹ Em *Literatur und Karneval*, Munique, 1969, p. 47 *passim*.

produzir sem pulmões³²». A necessidade de criar pelo riso um espaço livre tornou-se portanto um mero assunto privado do autor, quando não do leitor. A questão decisiva é porém a de saber se esse prazer compensatório perante os horrores do mundo não remete, mais ainda que os próprios fenómenos negativos, para o défice acumulado pela evolução natural e social. É também deste ponto de vista que George Orwell argumenta na crítica em forma de ajuste de contas que ensaia a propósito de Swift, cujo único objetivo era, segundo diz, recordar ao homem «*that he is weak and ridiculous, and above all that he stinks*»³³ [que é fraco e ridículo e acima de tudo cheira mal]. Bernhard, cuja visão do mundo recorda em quase todos os aspetos a de Swift, deu numa entrevista a André Müller, que lhe pediu que explicasse porque achava tão horripilantes as famílias com filhos e lhe perguntou se tinha efetivamente dito que se devia cortar as orelhas a todas as mães, esta edificante resposta:

«Disse, sim, porque é um erro pensar que as pessoas dão à luz crianças. É demasiado fácil. O que têm é adultos, não crianças. Geram um criado de café ou um assassino em série que sua, que é abominável e barbigudo, é isso que geram, não crianças. As pessoas dizem que têm um bebé, mas na realidade apanham é com um octogenário que verte águas em tudo o que é sítio, fede, fica cego e coxeia, que já não se consegue mexer por causa da gota, é isso que põem neste mundo. Mas esse, não o veem eles, para que a natureza continue a seguir o seu curso e a merda não se acabe. Por mim, estou-me nas tintas. A minha posição só pode ser a de um grotesco... nem direi papagaio, isso seria demasiado grandioso, mas um passarinho arrebitado. Uma coisa que faz algum barulho e depois desaparece, vai-se. A floresta é grande, a escuridão também. Às vezes também anda por lá um passaroco de tipo coruja que não dá descanso. Não sou mais do que isso. E também não peço mais nada.»³⁴

³² *Erzählungen*, p. 139.

³³ «Politics vs Literature: An Examination of Gulliver's Travels», em *Inside the Whale and Other Essays*, Harmondsworth, 1974, p. 137.

³⁴ *Die Zeit*, n.º 27, 29 de junho de 1979.

* * *

A acusação de megalomania várias vezes feita a Bernhard é contrariada por estas últimas declarações do autor sobre o papel diminuto que a sua escrita pode exercer. A obra de Bernhard não sustenta a força sugestiva da paranoia a que são recetivos todos os que, por qualquer motivo, foram obrigados a passar pela escola do ódio. Na medida em que as formas extremas de reação política se manifestam quase sempre em estruturas paranoides, esta opinião que Bernhard tem de si próprio seria também um argumento contra aqueles que, como Orwell no ensaio citado, consideram que o temperamento satírico vai buscar a sua expressão política à mais negra reação. O que esta opinião não leva em conta é que o reacionário político alimenta já planos paranoicos para o futuro, ao passo que o satirista, ao produzir obra de arte, é precisamente à paranoia que escapa. Em vez de perguntar se o satirista acaba realmente louco como Swift ou se continua a encontrar forças para ter a sua particular ciência como mais importante que a loucura, seria talvez mais produtivo considerar as diversas polémicas que pode suscitar a afirmação de Orwell, «*that a world view which only just passes the test of sanity is sufficient to produce a great work of art*³⁵» [que uma visão do mundo que passe à justa o teste de sanidade é suficiente para produzir uma grande obra de arte].

³⁵ *Op. cit.*, p. 142.