

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

Carla Lavorati

**A ESCRITA ÉTICA EM W. G. SEBALD: UM ESTUDO DE
*SCHWINDEL. GEFÜHLE., DIE AUSGEWANDERTEN, DIE RINGE DES
SATURNE AUSTERLITZ***

**Santa Maria, RS
2018**

Carla Lavorati

A ESCRITA ÉTICA EM W. G. SEBALD: UM ESTUDO DE *SCHWINDEL. GEFÜHLE., DIE AUSGEWANDERTEN, DIE RINGE DES SATURNE* E *AUSTERLITZ*

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Doutora em Letras**.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Rosani Úrsula Ketzer Umbach

Santa Maria, RS

2018

LAVORATI, Carla
A ESCRITA ÉTICA EM W. G. SEBALD: UM ESTUDO DE
SCHWINDEL. GEFÜHLE., DIE AUSGEWANDERTEN, DIE RINGE DES
SATURN E AUSTERLITZ / Carla LAVORATI.- 2018.
152 p.; 30 cm

Orientador: Rosani Úrsula Ketzer Umbach
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação
em Letras, RS, 2018

1. Sebald 2. Estética 3. Ética 4. Subjetividade 5.
Arquivo de Literatura Marbach - DLA I. Ketzer Umbach,
Rosani Úrsula II. Título.

Carla Lavorati

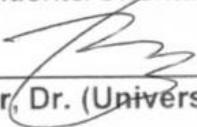
**A ESCRITA ÉTICA EM W. G. SEBALD: UM ESTUDO DE
SCHWINDEL.GEFÜHLE., DIE AUSGEWANDERTEN, DIE RINGE DES
SATURN E AUSTERLITZ**

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Área de concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de doutora em Letras, Estudos Literários.

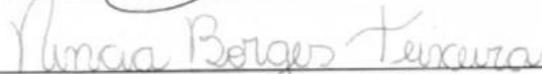
Aprovada em 9 de março de 2018:



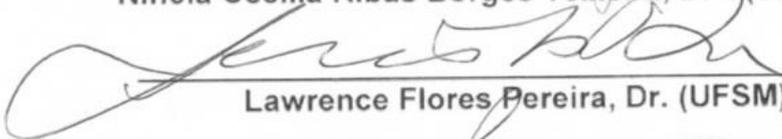
Rosani Ursula Ketzer Umbach, Dr^a. (UFSM)
(Presidente/Orientadora)



Max Hidalgo Nacher, Dr. (Universidad de Barcelona)



Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira, Dr^a. (Unicentro)



Lawrence Flores Pereira, Dr. (UFSM)



Pedro Brum, Dr. (UFSM)

Santa Maria, RS
2018

DEDICATÓRIA

A todos aqueles que nos olham de dentro das fotografias antigas, anunciando o porvir.



Família materna de W. G. Sebald, 1942-1943
(*Saturn's Moons: A W. G. Sebald Handbook*, p. 29)

AGRADECIMENTOS

A distância que separa o *eu* e o *outro* é via de mão dupla, caminho também de aproximação. Assim, todos os encontros e desencontros que formam o contorno dessa caminhada são importantes para a experiência de atravessamento que é a pesquisa. Nesse processo, muitas pessoas cruzaram meu caminho, algumas, com pressa, logo seguiram caminhada, outras se demoraram mais; algumas me acompanharam por um longo trecho, outras ficaram apenas para um café e poucas seguem comigo até hoje. A todos, os de longa e os de curta estada, deixo meu agradecimento; pois, se sou, sou em direção ao outro, ao que nele me faz diferença e (in)completude. Alguns encontros não passaram despercebidos e, mesmo no movimento incessante da vida, raízes profundas foram criadas e ajudaram a resistir aos infortúnios que surgiram pelo caminho, ao esgotamento do tempo e aos vários caminhos errados, às curvas, voltas que foram empreendidas ainda quando se acreditava ser possível encontrar a saída para o labirinto que são as narrativas de Sebald. Assim, depois de uma viagem que foi geográfica, mas também imaginária, regresso ainda mais certa que a caminhada acadêmica deve ser um movimento de transformação e abertura, nunca de aprisionamento.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pois o respaldo oficial concedido foi decisivo para o aprofundamento da pesquisa e para o resultado tangível que se encontra neste estudo.

Aos professores, fios de Ariadne, orientadores do caminho labiríntico da pesquisa, meu reconhecimento pela luz que direcionaram aos meus estudos e à minha vida: Rosani Úrsula Ketzer Umbach, Max Hidalgo Nácher, Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira, Pedro Brum, Lawrence Flores Pereira, Lizandro Calegari, Vera Lúcia Lenz e Eduardo Grandier.

Ao professor Dr. Ulrich von Bülow, diretor do *Deutsches Literaturarchiv, Marbach*, e aos membros da equipe do arquivo pela ajuda e disponibilização do material do arquivo. Em especial, à Anja Jungbluth, Sonja Arnold, Lydia Schmuck, Marianne Geib e Susanne Robler, pessoas maravilhosas, “prova” de que empatia e comunicação não se limitam apenas à linguagem verbal e a um bom domínio do idioma em terras estrangeiras.

À minha família, suporte para meus primeiros passos na infância e na vida adulta, incentivadores para que eu seguisse sempre em frente: Mônica Zanco Lavorati, Nelson Lavorati, Nágila Lavorati, Amanda Saccol, João Guilherme Cremasco, Inês Sanzovo, Dirceu Sanzovo.

Ao Rafael Cella, um leão que mostrou que a selva pode ser também um local muito pacífico, pelo modo como respondeu com amor a cada aflição enfrentada durante esse trabalho, “arrumando a casa” para que a escrita dessa pesquisa fosse possível em tão pouco tempo. A você dedico o meu futuro.

À Carla Alves, vulgo *Carla 2*, minha vizinha de quarto em Barcelona, companheira de morada que, por sua generosidade e otimismo, em pouco tempo conseguiu mudar-se para meu coração.

Aos amigos que, mesmo separados por uma longa distância, estão sempre muito próximos: Karoline Medeiros Jacomel, Leandro Tafuri, Adriana Bernardin, Maria Cláudia, Cesár Goulart, Gustavo Calovi, Raquel Antunes, Anderson Costa, Luciano Melo de Paula, Tiago Mucke Vargas, Maristela Valério, Edriane Souza Pereira, Adriana Cherpiski e Angélica S. de Wallau.

Às amigas que ainda podem ser consideradas recentes, mas que são sentidas como um reencontro de velhos amigos que ficaram muito tempo sem se ver: Mara Lúcia Silva, Adriana Yokoyama, Carlos Alberto Hipólito, Juliano Corrêa, Edgar González Galan, Chimica Francisco, Alessandra Munhoz de Matos, Ívens Matozo e Dona Zezé.

Às amigas que ficaram do outro lado do oceano e já deixam saudades: Maria Esperanza, Olga Wyser e Ernst Wyser, Bianca, Daniela e Natália.

A Jorge Baleeiro de Lacerda (*in memoriam*), vizinho de rua na cidade de Francisco Beltrão, Paraná, até pouco tempo atrás; figura do andarilho intelectual errante que povoou minha imaginação infantil nos idos de 1990, enquanto eu nem imaginava o importante trabalho de cronista do Brasil que ele realizava em suas andanças pelos mil cantos de nosso país, deixando mais de dois mil artigos escritos, em estilo documental, com muitas fotos e citações, parte delas compiladas no livro “Os Dez Brasis”. Há quem diga – e eu acredito – que ninguém conheceu o Brasil como ele, que realmente partiu ao encontro, embrenhou-se e conheceu o povo e a geografia de nossa terra, assim, indo lá ver. Um Sebald bem à minha porta. Uma inspiração às avessas que só agora passo a entender.

A todas as pessoas, um enorme grupo de anônimos, que, de uma forma ou outra, sem o imaginar, contribuíram para que esta pesquisa fosse concluída com prazer, foram secretárias, arquivistas, bibliotecários, atendentes, cozinheiros, aeromoças, taxistas, garçons, faxineiros que também cruzaram meu caminho e o tornaram mais amistoso, desde por um simples aceno ou mesmo um cumprimento de canto de olho.

E a todos aqueles que compreendem que as regras são convenções e que devem ser constantemente repensadas, pois é para traçar caminhos humanos suscetíveis de errâncias que tais marcos existem.

A todos deixo, de modo franco, minha gratidão.

EPÍGRAFE

Quem alcançou em alguma medida a liberdade da razão, não pode se sentir mais que um andarilho sobre a Terra e não um viajante que se dirige a uma meta final: pois esta não existe. Mas ele observará e terá olhos abertos para tudo quanto realmente sucede no mundo; por isso não pode atrelar o coração com muita firmeza a nada em particular; nele deve existir algo de errante, que tenha alegria na mudança e na passagem.

(Friedrich Nietzsche, aforismo “O andarilho”, em *Humano, demasiado humano*)

(...) o intelecto é um cutelo que descobre e abre caminho dentro do âmago secreto das coisas. Não busco nunca ter minhas mãos mais ocupadas do que seja estritamente necessário. Minha cabeça são minhas mãos e meus pés. Sinto que todas as minhas melhores faculdades nelas se concentram. O instinto me diz que minha cabeça é um órgão para cavar; uso-a exatamente como outras criaturas usam o focinho e as patas dianteiras; com ela cavarei um túnel através das montanhas. Acho que o veio mais rico está bem perto daqui; deduzo-o por minha varinha de condão, pelos vapores efêmeros; aqui mesmo começarei a cavar.

(Henry D. Thoreau, *Walden*)

RESUMO

A ESCRITA ÉTICA EM W. G. SEBALD: UM ESTUDO DE *SCHWINDEL*, *GEFÜHLE*, *DIE AUSGEWANDERTEN*, *DIE RINGE DES SATURN* E *AUSTERLITZ*

AUTORA: CARLA LAVORATI
ORIENTADORA: ROSANI ÚRSULA KETZER UMBACH

Em *Vertigem*, *Os emigrantes*, *Os anéis de Saturno* e *Austerlitz*, de W. G. Sebald, a confluência entre estética e ética pode ser lida a partir do anarquívamento dos documentos inseridos na trama ficcional. O narrador sebaldiano está sempre em trânsito, viajando por motivos de estudos ou por razões desconhecidas e, nessas andanças, age como um colecionador, arquivando objetos, fotos, recortes de jornais e imagens diversas que aparecem integrados na ficção como espaços de memória, mas também como ferramentas de questionamento da representação. O conjunto de documentos factuais recolhidos de modo intuitivo e organizados pela técnica da bricolagem formam uma cadeia metonímica de analogias que são quase sempre melancólicas, pois o olhar do autor-narrador é moldado pela perspectiva benjaminiana da catástrofe, numa crítica à falência dos valores da modernidade. Nesse sentido, o objetivo da pesquisa é analisar como a materialidade dos documentos é gerida a partir da subjetividade do autor-narrador e verificar como essas transposições refletem escolhas éticas, devido à ação estético-política de anarquívamento. A isso, soma-se a pesquisa realizada no espólio do autor, no *Deutsches Literaturarchiv*, na Alemanha e como o material lá encontrado contribui para a compreensão da técnica de montagem em Sebald, com foco voltado para a intermedialidade e também para os processos de intertextualidade evidenciados pela biblioteca particular do autor. Para tal empresa, são retomadas, principalmente, discussões teóricas de Benjamin, Adorno, Agambem, somadas à perspectiva de subjetividade de Sloterdijk e a crítica literária de Muriel Pic et Jürgen Ritte, J. J. Long, Ben Hutchinson, Luisa Banki e Martine Carré.

Palavras-chave: Sebald. Estética. Ética. Subjetividade. Arquivo de literatura Marbach.

ZUSAMMENFASSUNG

ETHISCHES SCHREIBEN BEI W. G. SEBALD: EINE STUDIE ZU *SCHWINDEL.GEFÜHLE., DIE AUSGEWANDERTEN, DIE RINGE DES SATURN UND AUSTERLITZ*

VERFASSERIN: CARLA LAVORATI
BETREUERIN: ROSANI ÚRSULA KETZER UMBACH

In *Schwindel.Gefühle., Die Ausgewanderten, Die Ringe des Saturn und Austerlitz*, von W. G. Sebald, lässt sich der Zusammenfluss von Ästhetik und Ethik aus der Freigabe der Dokumente ablesen, die in der fiktionalen Handlung eingefügt sind. Der Sebaldsche Erzähler ist ständig unterwegs, sei es aus Gründen zum Studium oder sonstigen, die nicht bekannt sind, und verhält sich auf diesen Spaziergängen wie ein Sammler. Er archiviert Gegenstände, Fotos, Zeitungsausschnitte und diverse Bilder, die sich in den fiktionalen Erinnerungsräumen integriert wiederfinden, die aber auch als Werkzeuge der Infragestellung der Repräsentation verwendet werden. Die intuitiv gesammelten und mit einer Basteltechnik organisierten tatsächlichen Dokumente bilden eine metonymische Kette von Analogien, die immer melancholisch sind, da der Blick des Autor-Erzählers von der Benjamin-Perspektive der Katastrophe geprägt den Bankrott der Werte der Moderne kritisiert. In diesem Sinn ist es das Forschungsziel zu analysieren, wie die Materialität der Dokumente von der Subjektivität des Autor-Erzählers verwaltet wird und wie diese Umstellungen ethische Entscheidungen widerspiegeln. Dazu kommen die im Nachlass des Autors im *Deutschen Literaturarchiv Marbach* durchgeführten Recherchen. Ein weiteres Ziel der Arbeit ist es, zu untersuchen, wie das im Archiv gefundene Material zum Verständnis der Montagetechnik in Sebalds Werk beiträgt, wobei das Augenmerk auf die Intermedialität und ebenso auf die in der privaten Bibliothek des Autors gesichteten Intertextualitätsprozesse gelegt wird. Für dieses Unternehmen wird hauptsächlich auf theoretische Diskussionen von Benjamin, Adorno und Agambem zurückgegriffen, zusammen mit Sloterdijks Perspektive auf Subjektivität und die Literaturkritik von Muriel Pic et Jürgen Ritte, J. J. Long, Ben Hutchinson, Luisa Banki und Martine Carré.

Schlüsselwörter: Sebald. Estetik. Ethik. Subjektivität. Literaturarchiv Marbach.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Loja Antikos Bazar, no campo de concentração nazista Theresienstadt, instalado na fortaleza da cidade em 1941.	31
Figura 2 - Imagem de um labirinto estampado no verso do mapa de Milão, comprado pelo narrador em visita à cidade.	61
Figura 3 - Afrescos de Giotto, na capela Enrico Scrovegni, Pádua, Itália.	75
Figura 4 - Fotografia de um homem, pensativo, sentado nas escadas de um átrio em um jardim.....	80
Figura 5 - Imagem de Nabokov inserida em Os emigrantes.	88
Figura 6 - Cemitério em Hingham, Inglaterra.	89
Figura 7 - Campo de concentração de Bergen-Belsen, Alemanha.	100
Figura 8 - Imagem de milhares de arenques mortos.....	101
Figura 9 - Imagem típica do andarilho.....	106
Figura 10 - Vilarejo de Llandwddyn, local onde morava a família do pai adotivo de Austerlitz.....	117
Figura 11 - Ilustração inserida na narrativa sobre Thomas Browne, médico e escritor inglês do século XVII.....	125
Figura 12 - Imagem dos olhos de Ludwig Wittgenstein.	139

SUMÁRIO

1 NA SOLEIRA	21
2 ÉTICA, ESTÉTICA E SUBJETIVAÇÃO NAS NARRATIVAS DE W. G. SEBALD	27
2.1 SITUANDO O AUTOR E ANUNCIANDO A TESE	27
2.2 DIÁLOGO COM A CRÍTICA	43
3 O ETHOS DO DOCUMENTO E O PATHOS DO DISCURSO: O COLECIONADOR E SUA COLEÇÃO	59
3.1 <i>VERTIGEM</i>	64
3.2 <i>OS EMIGRANTES</i>	76
3.3 <i>OS ANÉIS DE SATURNO</i>	89
3.4 <i>AUSTERLITZ</i>	103
4 DESEMPACOTANDO A BIBLIOTECA DE W. G. SEBALD	122
5 A SAÍDA (IM)POSSÍVEL	148
REFERÊNCIAS	155

1 NA SOLEIRA

*In noua fert animus mutatas dicere formas
Corpora. Di, coeptis – nam uos mutastis et illas –
Adspirate meis, primaque ab origine mundi
Ad mea perpetuum deducite tempora carmen. (Met. I, 1-4).¹*

(Ovídio – *Metamorfoses*)

De pés juntos, no espaço fronteiro entre o autor e a obra, foi visualizada uma porta. Uma entrada diante de inesgotáveis passagens. Sem falsas ilusões e a passos vagarosos, numa atitude comum àqueles que pretendem olhar de perto o feitiço ficcional e compreender os dispositivos usados em sua representação, iniciamos a caminhada investigativa que se desdobrará nas páginas por vir. E o limiar problematizado por este estudo é o da confluência entre estética e ética nas quatro narrativas em prosa de W. G. Sebald: *Vertigem*, *Os emigrantes*, *Os anéis de Saturno* e *Austerlitz*. Para isso, será analisado como os documentos anarquivados pelo autor-narrador formam uma coleção particular, organizada como um inventário da própria História da civilização ocidental, e na qual a reinscrição dos arquivos herdados torna-se uma forma de trazê-los novamente ao uso, metamorfoseados em novas formas de ler e representar a realidade. Assim, os documentos guardam o potencial de funcionar como dispositivo de abalo da noção de *Aufklärung* [esclarecimento], servindo como uma forma de denúncia aos excessos da razão instrumental e do poder que compõem a era do “mal do arquivo” (DERRIDA, 2001).

Os documentos inseridos nas narrativas são tomados nessa pesquisa, logo, enquanto espaços de memória que exigem a interferência da subjetividade para que os sentidos voltem a circular e se estabeleça um novo agenciamento dos saberes, pois, como argumenta Seligmann-Silva, no artigo “Sobre o anarquivamento: um encadeamento a partir de Walter Benjamin”, a própria razão ocidental é um constructo e também “[...] em si um arquivo que era constantemente redesenhado e cujas origens também foram projetadas, desde o Renascimento, na Grécia antiga, [e que] foi derretida sob o calor dessas catástrofes” (2014, p. 37). Portanto, o autor-narrador olha a História como uma imensa pilha de ruínas e reúne fragmentos

¹ [Tradução] Meu espírito leva-me a enunciar formas transformadas em novos corpos. Deuses, favorecei nosso empreendimento – pois vós também o transformastes – e tecei um poema ininterrupto, desde a origem do mundo até nossos tempos.

desses vestígios (documentos sem valor e nem legitimidade, outros públicos e oficiais) e estetiza-os a contrapelo, a partir de escolhas que sugerem a recorrência de um ethos do documento e um pathos melancólico da narração. Sebald é um autor símbolo da volta documental na literatura do século XXI, suas narrativas trazem novamente a subjetividade ao centro da representação como a única possibilidade de realmente poder ser comprometido. Não é uma literatura ingênua, mas sim consciente da crise que se instaurou no campo das artes após os eventos traumáticos do século XX e a trava narrativa que essa situação produziu. Desse modo, o objetivo geral da pesquisa é compreender a dimensão ética das narrativas a partir da chave do documento, do modo como sua inserção, enquanto dispositivo de propulsão da narração, responde de certo modo ao questionamento moral direcionado à Teoria Literária: como escrever literatura após a Era das Catástrofes? É possível uma restituição pela arte? Como a literatura sebaldiana posiciona-se diante da crise ética da representação a partir do método da bricolagem e da ação de anarquivamento?

Fazendo objeção a qualquer reflexão conclusiva, mas com a atenção de quem já vislumbrou parte do trabalho de *bricoleur*, colecionador e arquivista endossado pelo material do espólio do autor, localizado, desde 2004, no Arquivo de Literatura Alemã (DLA) em Schillerhöhe, Marbach, analisamos, a partir da perspectiva da subjetividade produzida pelo espelhamento entre autor-narrador, como as quatro narrativas em prosa, em sua forma e conteúdo (estilo), marcam a volta do autor e sugerem com isso uma inscrição ética na estética. Nesse sentido, diante do material do espólio e do produto final que são as quatro narrativas analisadas, consideramos o modo pelo qual as relações subjetivas estabelecidas potencializam os processos de ficcionalização dos documentos, numa ação de política da escuta e do olhar diante dos vestígios acumulados à margem da História.

A criação literária, portanto, é uma forma de experiência para Sebald, o que está comprovado na diversidade do material conservado em seu espólio. O método ficcional de Sebald, por conseguinte, é fruto de um cuidadoso trabalho de investigação e de montagem, no qual está organizada uma série de dados, objetos, histórias, imagens que, ao serem incorporadas à ficção, criam uma nova forma de conhecimento e respondem, a partir da literatura, às lacunas da História, da memória e da própria literatura. Em entrevista para a escritora espanhola Nurya Amat, para o jornal ABC Cultural, Sebald declara:

Minha literatura é feita de tudo quanto me rodeia. E isso pode ser pescadores de praia, praias isoladas, vidas de escritores, recordações pequenas de meus passeios solitários. Tudo cabe em um livro. Escrever é como passear pela história e pela biblioteca da vida. Ambas realidades são uma única coisa para mim. Trato de viver rodeado das coisas que eu gosto e considero natural incorporá-las a minha escritura. Todos partem do mesmo. Escrever e viver. Eu só entendo a escritura como reflexo de um mundo interior, privado. Não me interessa o passado por si mesmo senão por tudo que pode trazer à própria vida. (2000, p. 8, tradução nossa)²

Nesse sentido, a pesquisa investiga, a partir de uma análise do conteúdo e da forma, como a posição autor-narrador estabelece crítica às ideias iluministas de progresso histórico, propondo novos sentidos aos fragmentos a partir de um ethos do documento e um pathos melancólico. Ao estudo ainda foram incorporadas as contribuições da biblioteca pessoal de Sebald, na qual consultamos alguns exemplares grifados de autores, como W. Benjamin, T. W. Adorno, J. J. Rousseau, Italo Calvino, L. Wittgenstein, R. Barthes, J. L. Borges e Paracelsus. No entanto, para esta tese trabalhamos apenas com a marginália das edições de W. Benjamin e Theodor Adorno. É importante ressaltar que embora a pesquisa não se constituísse uma exploração sistemática dos materiais usados na montagem das narrativas ou mesmo uma análise completa dos exemplares que compõem a biblioteca de Sebald, acreditamos que ainda assim as informações coletadas e analisadas contribuem para a compreensão do estilo e da metodologia da escrita ficcional do autor.

Portanto, refere-se o primeiro capítulo às discussões em torno da “volta do autor” na literatura, e o modo espectral como autor e narrador encontram-se duplicados ficcionalmente. O enfoque é para o modo como a subjetividade da narrativa em primeira pessoa reflete uma escolha técnica que não deixa de ser também postura ética. Para isso, retomamos – a partir da obra *Le retour de l’auteur*, de Martine Carré (2008) – a discussão sobre o modo como as experiências do sujeito histórico Sebald, professor de teoria literária e crítico cultural, mantém relações com as experiências vividas também pelo seu narrador tipo (um intelectual, solitário e andarilho). Somadas a isso, encontram-se reflexões que pretendem

² [No original] “Mi literatura está hecha de todo cuanto me rodea. Lo mismo pueden ser pescadores de playa, playas aisladas, vidas de escritores, recuerdos ínfimos de mis paseos solitarios. Todo cabe en un libro. Escribir es como pasear por la historia y por la biblioteca de la vida. Ambas realidades son una sola cosa para mí. Trato de vivir rodeado de las cosas que me gustan y considero natural incorporarlas a mi escritura. Toda forma parte de lo mismo. Escribir y vivir. Sólo entiendo la escritura como reflejo de un mundo interior, privado. No me interesa el pasado por sí mismo sino por todo lo que puede aportar a la propia vida”.

delimitar o tema da tese e que tratam do processo de anarquivamento nas obras, na esteira de Benjamin (1986, 1987, 1994) e do conceito de profanação de Agamben (2007), ambos métodos que exigem a atuação da subjetividade como mediadora de sentido entre o *eu* e os *objetos*. Defendemos, para além disso, que a relação do autor-narrador com os documentos é profanatória e produz um anarquivamento pela ficção que é a ação de resistência à modernidade e à dessubjetivação (alienação) dos sujeitos. Ainda foi incorporada à discussão desse capítulo o diálogo com a crítica a partir dos estudos acadêmicos de Luisa Banki (2016), Ben Hutchinson (2009), Muriel Pic e Jürgen Ritte (2017), Martine Carré (2008) e J. J. Long (2010), que englobam discussões relevantes para a pesquisa, principalmente no que se refere à incorporação de documentos à narrativa, à escrita memorialística e aos desdobramentos éticos da metodologia estética da bricolagem.

Por isso, como posicionamento diante da crítica, foi retomada a metáfora das esferas e o conceito de ressonância contido no livro *Esferas I – Bolhas*, do filósofo alemão Peter Sloterdijk (2016), como reflexão para o entendimento do conceito de subjetividade, compreendido pelo filósofo como um processo de “contaminação” e “coexistência”, em uma perspectiva que contribui para pensar como se desdobra a subjetividade do autor-narrador. A todos esses tópicos agregaram-se discussões a respeito da dialética entre espaço público e privado, exposta por Bachelard (1993), em *A Poética do espaço*, principalmente nos capítulos: “A casa e o universo”, “A dialética do exterior e do interior” e “Gavetas, cofres e armários”, e que se estendeu para as análises do segundo capítulo no intuito de observar como esses espaços (privado e público) estão textualmente duplicados como parte de um mesmo processo de subjetivação fantasmático que embaralha as fronteiras entre autor e narrador. Desse modo, as descrições de imagens e histórias, observadas através dos documentos, potencializam o sentido de “comunhão” presente nas quatro narrativas de Sebald, nas quais o homem é representado sempre no interior da moldura do mundo, inevitavelmente atrelado e em relação a ele. E, assim, a subjetividade foi pensada a partir do diálogo com a fortuna crítica do autor e defendida como movimento de coexistência, de encontro com o *outro*.

O segundo capítulo é dedicado às análises do material encontrado no espólio: recortes de jornais, revistas, anotações manuscritas, fotos. O objetivo é analisar como no anarquivamento proposto pelo autor-narrador, tanto em seu espólio como no resultado final das quatro narrativas, inscreve-se um ethos que prescreve as

escolhas dos documentos e objetos colecionados e em um pathos melancólico despertado pela posterior ficcionalização desse material. A relação entre pathos e ethos presente nas obras subverte a própria lógica arquivista da modernidade, questionando justamente o “mal do arquivo” e o modo como nos relacionamos com o saber. Nesse sentido, a subjetividade do autor-narrador envolvida na profanação dos documentos pode ser compreendida como prática de resistência. E, por isso, a partir do diálogo dos documentos encontrados no espólio e os documentos usados nas narrativas, analisamos como os dispositivos de ordenação de um modelo de conhecimento – a arquivonomia – podem ser reorganizados a partir da subjetividade do autor-narrador e resultar na produção de um discurso objetivo sobre o mundo. Sendo assim, os conceitos de ethos e pathos foram recuperados e alocados dentro da perspectiva da poética da escuta e do olhar, exposta pelo uso dos recursos da intermedialidade e intertextualidade, e que propõe um novo agenciamento dos discursos da arte e da memória coletiva. O narrador sealdiano, desse modo, com seu impulso de colecionador e *bricoleur*, organiza a História a partir das suas bordas, do que foi esquecido ou permanece marginalizado, trazendo à tona materiais que endossem sua visão melancólica diante das ruínas produzidas pela história traumática do século XX, reforçando o sentimento de mal-estar diante dos valores da modernidade.

O terceiro capítulo está dedicado às relações intertextuais suscitadas pela pesquisa em três exemplares da biblioteca particular de Sebald: *Illumination e Angelus novus* (Benjamin) e *Minima moralia* (Adorno), e ainda uma breve reflexão sobre o único trecho sublinhado do livro *Fiktionen* (Jorge Luis Borges), do conto “A biblioteca de Babel”.

Sobre os três exemplares que foram objetivo desse estudo, foram observados, a partir dos fragmentos de textos sublinhados e das marginálias criadas pelo autor, possíveis ecos no conteúdo das suas narrativas em prosa, principalmente, no que se refere aos impasses da modernidade. Desse modo, mesmo se tratando apenas de três exemplares de uma biblioteca de mais de mil e duzentos volumes, foi possível observar o modo como a intertextualidade é uma forma de homenagem de Sebald aos escritores do passado, um reconhecimento das fontes, das obras que admira e que fazem parte de sua formação intelectual. Nesse sentido, a intertextualidade também é um processo de intermedialidade.

E assim, ao contrário da professora Janine Dickens, personagem de *Os anéis de Saturno*, que, envolta em uma profusão de papéis que não paravam de crescer, dizia poder “[...] encontrar na hora o que quer que procurasse em seus papéis, em seus livros ou em sua cabeça” (SEBALD, 2010, p. 19), fui me desencontrando justamente nos desvios e erros, nos caminhos que se abriam para outros caminhos, numa profusão de possibilidades que se multiplicavam a cada leitura; viagem como é, também, a pesquisa. E o espólio do autor acrescentou ainda mais passagens e bifurcações, entre a obra e o autor, sem nenhuma garantia de saída. Por isso, a redação dessa pesquisa não esteve livre da insegurança de me colocar na ordem do discurso (FOUCAULT, 1996) e do medo do falso que irrompe a cada palavra escrita, recordando ainda Janine quando se refere à Gustave Flaubert e aos escrúpulos que marcaram sua escrita, “aquele medo do falso que, como ela dizia, às vezes o confinava ao sofá por semanas e meses a fio, com o receio de que nunca mais seria capaz de pôr no papel nem sequer uma frase sem se comprometer da maneira mais embaraçosa” (SEBALD, op. cit. p. 17) e, como ainda acrescenta a professora, nesses momentos Flaubert sentia-se impossibilitado de escrever, pois “estava convencido, além disso, de que tudo aquilo que havia escrito até então não passava de uma sucessão dos mais imperdoáveis erros e mentiras, cujas consequências eram incalculáveis” (Ibid.). Mesmo assim, buscou-se a cada palavra escrita tornar a pesquisa, e também a pesquisadora, travessia; e sentir o fascínio da metamorfose, tão comum ao espaço literário sebaldiano, “no qual formas transformadas em novos corpos” encadeiam uma prosa memorialística infinita – em um olhar ético para o *outro*, no próprio *outro* da linguagem que é a ficção.

2 ÉTICA, ESTÉTICA E SUBJETIVAÇÃO NAS NARRATIVAS DE W. G. SEBALD

Quanto mais imagens eu coleciono do passado, eu disse, mais improvável me parece que o passado tenha de fato ocorrido dessa maneira, pois nada nele pode ser chamado normal: a maior parte dele era ridícula e, quando não ridícula, aterradora.

(W. G. Sebald – *Vertigem*)

2.1 SITUANDO O AUTOR E ANUNCIANDO A TESE

Para ler W. G. Sebald, talvez convenha ao leitor “vestir-se” com certa indumentária que prepare seu espírito para a travessia melancólica da jornada. É preciso estar apto a participar de uma experiência que se desdobra em partes, iniciada numa perspectiva microscópica que explora as emoções pessoais vividas por um narrador em primeira pessoa – que fantasmaticamente se confunde com o próprio autor –, para posteriormente servir como mote para a representação de quadros macroscópicos sobre a humanidade, nos quais se julga a própria história da civilização. Com isso, fica destinado ao leitor percorrer campos, florestas, cidades, ruas, museus, hospitais, bibliotecas, arquivos, fortalezas, cemitérios, estações de trem, hotéis. Ele é convidado a embrenhar-se por espaços íntimos de casas, quartos, salas e corredores. E, assim, viaja o leitor junto com o narrador, ora de trem, ônibus, avião, ora a pé, e passa a olhar e sentir o mundo pela perspectiva enlutada de uma consciência que vive a culpa e o trauma indireto do contexto pós-guerra. Indivíduo e coletividade, história privada e história coletiva, essa é a dialética que move o pensamento filosófico nas obras e que expõe o homem alocado dentro de um espaço natural e social danificado pela própria violência humana, vivendo as ruínas de uma realidade pós-catástrofe. Mas, para compreender melhor como essa representação se inscreve nas narrativas e o que elas representam para o espaço literário, é preciso conhecer um pouco do sujeito Sebald.

Filho da geração pós-guerra, nascido em 1944, em Wertach, na Alemanha, Winfried Georg Maximilian Sebald, como o próprio nome de origem alemã e a data de nascimento indicam, tem sua biografia entrelaçada indiretamente aos acontecimentos traumáticos do período do Terceiro Reich. O autor cresceu numa família pós-fascista alemã, seu pai foi prisioneiro de guerra, lutou na Wehrmacht, fazendo parte das tropas que invadiram a Polônia em 1939. Em entrevista ao jornal

El País, para Ciro Krauthausen, o escritor fala sobre sua ascendência alemã: “Minha relação com a Alemanha é muito ambivalente. Por ter vivido quase vinte anos sem sair da minha cidade natal, a sensação de pertencimento está lá, apesar de que o resto do país eu só conheça a partir da perspectiva dos quartos de hotel” (SEBALD, 2001, s. p., tradução nossa)³.

No ano de 1956, Sebald mudou-se para a Suíça e entre 1966 e 1969 lecionou em Manchester, na Inglaterra. Posteriormente, em 1970, transfere-se para o Reino Unido, cidade de Norwich, na qual viveu por mais de trinta anos trabalhando como professor na Universidade de East Anglia. Na mesma entrevista, o autor fala sobre esse período em que viveu longe da Alemanha e o seu sentimento de desterro: “tampouco posso afirmar que minha casa é a Inglaterra, pois lá me sinto igualmente estrangeiro” (Id. Ibid., s. p., tradução nossa)⁴. Essa questão, no entanto, não parece ser um problema, Sebald menciona como a vida errante impulsiona sua escrita: “É uma boa predisposição para a escritura [...] porque as investigações para os livros implicam muitas viagens. Converti-me em algo como uma existência ambulante e encaro com certo pânico o que me resta de vida” (Id. Ibid. s. p., tradução nossa)⁵. Assim, as duas grandes guerras mundiais e a *Shoah* marcam a história pessoal do autor, seus estudos acadêmicos e também são temas recorrentes na sua produção ficcional.

Enquanto professor e crítico literário, Sebald direcionou seus estudos para obras de escritores marginais e, com isso, questionou também os valores e as posições cristalizadas pela germanística “maior”, que ele criticou em diferentes momentos como sendo fruto de uma crença cega dos alemães na superioridade nacional, em detrimento de seus vizinhos austríacos⁶. Sobre literatura austríaca,

³ [No original] “Mi relación con Alemania es muy ambivalente. Por haber vivido veinte años sin casi moverme de un sitio, la sensación de pertenencia ahí está, aunque el resto del país sólo lo conozca desde la perspectiva de los cuartos de hotel”. SEBALD, W. G. **W.G. Sebald: “Crecí en una familia posfascista alemana”**. 2001. Entrevista concedida a Ciro Krauthausen. Disponível em: <https://elpais.com/cultura/2016/10/27/babelia/1477566485_771964.html>. Acesso em: 15 nov. 2017.

⁴ [No original] “[...] tampoco puedo afirmar que mi casa sea Inglaterra. Allí me siento igualmente extraterritorial”. (Ibid.) Disponível em: <https://elpais.com/cultura/2016/10/27/babelia/1477566485_771964.html>. Acesso em: 15 nov. 2017.

⁵ [No original] “Es una buena predisposición para la escritura, [...] porque las investigaciones para los libros implican muchos viajes. Me he convertido en algo así como una existencia ambulante y encaro con cierto pánico lo que me resta de vida”. (Ibid.). Disponível em: <https://elpais.com/cultura/2016/10/27/babelia/1477566485_771964.html>. Acesso em: 15 nov. 2017.

⁶ Segundo Uwe Schütte (p. 62), Sebald publicou 30 textos sobre autores e temas austríacos e apenas 10 textos sobre escritores alemães. SCHÜTTE, Uwe. “In einer wildfremden Gegend” – W. G. Sebalds: Essays über die österreichische Gegenwartsliteratur. In: GÖRNER, R. **The anatomist of melancholy: essays in memory of W. G. Sebald**. München: Iudicium, 2003.

escreveu dois ensaios importantes: *Die Beschreibung des Unglücks: zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke* [*A descrição da infelicidade: sobre a literatura austríaca de Stifter até Handke*], que são ensaios críticos sobre autores, como Adalbert Stifter, Arthur Schnitzler, Thomas Bernhard, Peter Handke, Franz Kafka e Elias Canetti, cuja primeira edição data de 1985, e *Unheimliche Heimat: Essays zur österreichischen Literatur* [*Pátria apátrida: ensaios sobre literatura austríaca*], com textos sobre Kafka e Handke, Joseph Roth, Hermann Broch e Jean Améry, publicado em 1991⁷. Outro ensaio importante, *Luftkrieg und Literatur* [*Guerra aérea e literatura*], reúne reflexões sobre o silenciamento dos intelectuais diante da destruição das cidades alemãs pelos bombardeios dos aliados durante a Segunda Guerra Mundial, diagnosticando a falta de relatos e testemunhos sobre esses acontecimentos, sendo que os poucos escritos que circulavam eram de escritores estrangeiros, como a coletânea de reportagens publicada por Hans Magnus Enzensberger em 1990. Sobre essa circunstância, afirma Sebald, em *Guerra aérea e literatura*:

De todas as obras literárias surgidas no fim dos anos 1940, apenas o romance de Heinrich Böll, *O anjo silencioso*, oferece de fato uma ideia aproximada da dimensão do horror que ameaçava tomar conta de qualquer um que realmente olhasse para as ruínas ao seu redor. Sua leitura deixa logo claro que justo esse texto, que parece contaminado por uma melancolia sem cura, seria intolerável para os leitores da época, como a editora e seguramente até o próprio Böll acreditavam, vindo, por isso, a ser publicado apenas em 1992, com quase cinquenta anos de atraso. (2011, p. 19).

Narrativas ficcionais, Sebald começa a escrever com mais de quarenta anos, apresentando uma voz estilística e preocupações temáticas consistentes e apoiadas em um amplo repertório de conhecimentos e referências culturais. Talvez, por isso, as suas narrativas equilibrem morte, catástrofe e doenças a partir da empatia e da afeição, lembrando sempre a finitude da vida e o caminho do declínio que reside em cada forma, pois “[...] a história de cada indivíduo, de cada sociedade e do mundo inteiro não descreve um arco que se expande cada vez mais e ganha beleza, mas

⁷ Somam-se às obras já citadas: *Logis in einem Landhaus* (1998), uma compilação de seis ensaios, cinco deles dedicados a figuras literárias, como Peter Hebel, Gottfried Keller e Robert Walser, e o sexto ao trabalho de um amigo de infância de Sebald, o artista plástico Jan Peter Tripp; e um texto crítico sobre o autor alemão Alfred Andersch. Após a morte de Sebald, textos inéditos foram reunidos em *Campo santo*. Foi publicado o livro *Unerzählt (Não contado)*, resultado de um projeto comum de Sebald com Tripp, composto por textos extremamente breves. Em 1973, Sebald termina sua tese de doutorado, *Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins (O mito da destruição na obra de Alfred Döblin)*, publicado no ano de 1980.

uma órbita que, uma vez atingido o meridiano, declina rumo às trevas” (SEBALD, 2010, p. 32, tradução nossa).⁸ Esse julgamento do narrador marca de certo modo o tom melancólico que percorre as quatro narrativas, tornando-se ainda mais agudo quando se trata de narrações envolvendo episódios traumáticos da História⁹ do século XX, comuns também à experiência real da memória enlutada do próprio autor. Talvez, essa maturidade reflita como a posição autoral dilui as fronteiras entre o narrador e o autor, aproximando, mesmo que de modo peculiar, as narrativas do formato do gênero de autoficção, mas com a ressalva de não se tratar de representações na qual a ficcionalização da vida de Sebald é o objetivo principal. Ao contrário, a imagem do autor figura mais como uma espécie de fantasmagoria, na qual as variações podem ser percebidas inclusive em seus personagens. A imagem abaixo, por exemplo, que compõe a narrativa de *Austerlitz*, condensa sentidos sobre essa fantasmagoria, visto que a figura do escritor fica sutilmente marcada pelo reflexo projetado no vidro da vitrine, cujo espelhamento deixa marcas no jogo ficcional que se estabelece, enquanto passagem, pela contaminação entre as fronteiras: real/imaginário e autor/narrador/personagem. Uma fantasmagoria da realidade estimulada pelo surgimento de produtos tecnológicos (lentes, óculos, espelhos, máquinas fotográficas) que alteram a percepção da realidade e possibilitam o jogo de imagem abaixo.

⁸ [No original] “Auf jeder neuen Form liegt schon der Schatten der Zerstörung. Es verläuft nämlich die Geschichte jedes einzelnen, die jedes Gemeinwesens und die der ganzen Welt nicht auf einem stets weiter und schöner sich aufschwingenden Bogen, sondern auf einer Bahn, die, nachdem der Meridian erreicht ist, hinunterführt in die Dunkelheit”. (SEBALD, 2012, p. 35-36).

⁹ Utilizamos História com “H” maiúsculo como referência a área do conhecimento História, que pode ser considerada enquanto narrativa que registra a sucessão de fatos que se desenrolam no decorrer do tempo e que carregam caráter de cientificidade devido à ancoragem de suas pesquisas em fontes históricas. Diferente de história com “h” minúsculo que abrange as narrativas ditas menores, marginais, podendo inclusive ter caráter ficcional.

Figura 1 - Loja Antikos Bazar, no campo de concentração nazista Theresienstadt, instalado na fortaleza da cidade em 1941.



Fonte: (SEBALD, 2008a, p. 194).

O reflexo do autor, que marca a fotografia, é incorporado ao texto como uma imagem feita pelo personagem Austerlitz, mas que é organizado pela voz do narrador, e retorna a ser um indício da presença do próprio autor. Sendo assim, é talvez a imagem que melhor represente os processos de fantasmagoria autoral presentes nas obras de Sebald, visto que o espelho é ferramenta de duplicação e também de ilusão. O reflexo assume fantasmaticamente a outra face do *eu*, em uma espécie de operação metafísica, na qual o homem pensa em si mesmo como em correlação. As referências ao autor na economia narrativa ainda podem ser observadas explicitamente a partir da imagem do passaporte do autor no livro *Vertigem* (p. 91) e em uma foto no jardim de Ditchingham, em *Os anéis de Saturno* (p. 260), no qual Sebald aparece em frente a um cedro do Líbano. Esses momentos ressoam a espectralidade entre autor e narrador, que compartilham muitas particularidades: são professores, pesquisadores e colecionadores. McCulloh (2003), no estudo *Understanding W. G. Sebald [Compreendendo W. G. Sebald]*, assemelha a voz do narrador a de um espectro, no qual o corpo físico seria o do próprio autor, já que a narração em primeira pessoa é uma referência velada ao próprio Sebald e coloca em questão a maneira como o escritor alemão lida com a natureza da identidade:

[...] qual é a verdadeira identidade por trás de nossos eus socialmente e historicamente determinados? A essência da identidade, como praticamente tudo no mundo sebaldiano (seja no reino subjetivo ou objetivo), permanece incerta. Mas uma coisa é certa, Sebald encontra uma forma autobiográfica atraente, na verdade, ele disse uma vez que preferia narrativas autobiográficas do que romances. (MCCULLOH, 2003, p. 2, tradução nossa)¹⁰.

Dessa forma, o modo como os discursos das quatro narrativas, que são *corpus* dessa pesquisa, reforça a mesma visão de mundo e como elas, de certo modo, responde a preocupações anunciadas pelo próprio autor, principalmente, no que se refere às aporias da ficção em lidar com memórias traumáticas e fazer justiça histórica, restituindo memórias danificadas. A volta autoral na literatura passa a ser um debate comum à cena pós-traumática do século XX.

A questão que se coloca é como narrar o trauma. Mas aqui nosso interesse não se volta para o gênero das narrativas testemunhais, mas sim para a geração posterior a guerra, para aqueles que não viveram diretamente o trauma, mas que ainda assim sofrem as experiências indiretas do mundo em ruínas que lhes restou. Essa configuração histórica produziu um abalo no campo das artes, e a literatura respondeu com a volta de narrativas em primeira pessoa, nas quais a subjetividade passa a ser novamente o único caminho para uma representação da realidade que não se construa como um engodo. Trata-se de um realismo da subjetividade, que rechaça o narrador onisciente e que busca a objetividade a partir do seu próprio questionamento. Nesse sentido, as obras de Sebald podem ser analisadas em relação à tradição realista instituída como um realismo autorreflexivo, que questiona os limites entre o autêntico e o fraudulento, incitando com isso a interrogação sobre o próprio estatuto da ficção.

Portanto, trata-se de analisar as narrativas de modo transversal, de forma a buscar a compreensão do que elas representam enquanto produto estético para o espaço literário, mas também para o âmbito moral, pois a escolha técnica do autor por um narrador em primeira pessoa, que muito se parece consigo mesmo, reflete também uma escolha ética. Assim, a análise pretende também compreendê-las do ponto de vista macroscópico, como expressões literárias que contribuem para a compreensão da situação espiritual e social de nosso tempo.

¹⁰ [No original] “what is the true identity behind our socially and historically determined selves? The essence of identity, like virtually everything in Sebald’s world (whether in the objective or subjective realm), remains uncertain. But one thing is certain, namely that Sebald finds the autobiographical form appealing, in fact, he once said that he often preferred autobiographical writings to novels”.

No artigo “O autor como produtor”, Walter Benjamin (1994) distingue autores burgueses e revolucionários no que se refere ao emprego, em suas obras, de novas qualidades formais, entendidas tanto como verdadeiras qualidades literárias quanto revolucionárias. Nesse sentido, enfatiza a importância dos processos de fusão das obras literárias na criação de novas formas artísticas tendo como suporte a fotografia e a música, alguns dos novos meios técnicos disponíveis. O filósofo chama a atenção ainda para o fato de que as suas observações impõem ao escritor uma única exigência, a de refletir sobre sua posição no processo produtivo.

Essa reflexão ajuda a definir um pouco a perspectiva teórica pela qual compreendemos a política estética de Sebald, pois se trata de uma postura ativa do autor diante do método e da forma de sua narração, que é uma estética participativa, apoiada na bricolagem dos documentos que acumula em suas pesquisas e no modo como os organiza melancolicamente.

Em entrevista para Ralph Schock (2016, p. 2-3), respondendo a um questionamento sobre a importância dos documentos em sua literatura e a autenticidade deles, o autor declara que muitos dos materiais que utiliza são de fato autênticos como, por exemplo, as imagens dos pais do pintor Aurach, mortos na Lituânia, que aparecem em *Os emigrantes*. Ele afirma que é uma questão moral não falsificar os documentos. Acrescenta ainda que os utiliza em suas narrativas para provocar um sentimento de inquietude no leitor, um questionamento sobre o que é real de fato e o que é ficção, afirmando que na sua maioria tratam-se de documentos de sua propriedade, recorrendo muito raramente a materiais de outrem e somente quando esses atendam bem ao contexto. Por isso, é necessário um leitor participativo, e Sebald oferece condições para isso, o que o aproxima do que Benjamin (1994) chamou de “o caráter modelar da produção” (p. 132), na medida em que ao tomar consciência dos meios de produção da obra o leitor transforma-se também em um colaborador.

No que se refere à utilização de documentos e ao trabalho com arquivos, Márcio Seligmann-Silva (2014), em “Sobre o anarquivamento: um encadeamento a partir de Walter Benjamin”, afirma que os artistas modernos se insurgiram contra a normatização da percepção e da representação na arte e a inscrição do poder que a sustenta. Assim, as vanguardas artísticas do início do século XX procuraram abrir o arquivo das artes para novas formas de percepção, configuração e diálogo com outras tradições como as de África e do oriente. Esse processo desencadeou-se,

segundo Seligmann-Silva, porque a lei que rege o nosso processo de humanização é o do arquivamento. Ao longo do tempo nos enredamos cada vez mais em arquivos e códigos, que funcionam como inscrições, marcas, objetos que são utilizados na tentativa de estabelecer fronteiras, limites, identidades. O processo violento e genocida que ocorreu no século XX, em diferentes partes da Europa, coloca em xeque os valores de autenticidade e verdade dos documentos e registros históricos, em um questionamento à “razão ocidental, esse constructo que levava em si um arquivo que era constantemente redesenhado e cujas origens também foram projetadas, desde o Renascimento, na Grécia antiga, foi derretida sob o calor dessas catástrofes” (2014, p. 3). Desse modo, o “fim das grandes narrativas”, no sentido benjaminiano, dos grandes discursos que pretendiam dar um sentido à humanidade e ao seu devir, fez com que surgisse na modernidade um modo de pensar e de agir que desconfia dos arquivos. Ainda segundo o crítico, esse contramovimento, convencionalmente denominado de romântico, estava sendo gestado desde o início do século XIX como resposta aos seus arquivos e aos excessos de uma determinada razão esclarecida de caráter discriminatório e excludente.

Considerando a importância dos documentos de trabalhos de Sebald e o processo de anarquivamento que o autor realiza, é imprescindível apresentarmos o espólio do autor, localizado no Deutsches Literaturarchiv, um dos maiores arquivos literários da Europa, que fica região de Schillerhöhe, cidade de Marbach, Alemanha, e mencionarmos os documentos lá preservados. O material disponível para consulta é volumoso, contendo também dados interessantes sobre Sebald leitor. Existe um total de 68 caixas que guardam manuscritos, fotografias, documentos pessoais, fichas de pesquisa, recortes de jornais etc., que se encontram parcialmente disponíveis para consulta e ainda o acervo de 1225 volumes de sua biblioteca particular. Nos livros dessa biblioteca é possível encontrar alguns trechos grifados e notas marginais que muito podem contribuir para o estudo de suas criações na medida em que podem fornecer indicações, caminhos de leitura e de reflexão.

Mas, o que o arquivo provoca no pesquisador – antes de certezas diante do detalhamento de documentos conservados e que guardam grande potencial quanto ao estabelecimento de sentidos com a obra – são reticências, principalmente pelo fato de o próprio autor ter sido o responsável pela seleção da maior parte do material hoje disponível para consulta. Segundo Ulrich von Bülow (2011), diretor do

departamento de manuscritos do Literaturarchiv, Sebald foi um escritor que conscientemente escolheu o que deixaria para a posteridade,

“[...] as obras de ficção de Sebald estão centralmente preocupadas com o fenômeno do Nachlass [palavra alemã que pode ser traduzida como “o que sobrou”, “o que foi deixado pra trás, para a posteridade”]. Pode-se argumentar que durante seu tempo de vida, Sebald considerou e selecionou conscientemente o que deixaria para o público leitor. Sua dupla atitude em relação ao Nachlass pode ser vista como expressão de sua atitude ambivalente como personalidade literária”. (BÜLOW, 2011, p. 247, tradução nossa)¹¹.

E, por isso, o material do espólio antes de produzir uma aproximação entre o pesquisador e a persona do autor, parece escamotear o encontro, já que não contém informações sobre a vida de Sebald, salvo alguns poucos objetos pessoais conservados, como os óculos e a mochila. Assim, os documentos disponíveis são as fontes usadas em suas obras, o que dá a ver alguns caminhos de sua técnica narrativa, tornando a rede textual e imagética ainda mais emaranhada de conexões. Segundo Bülow,

Enquanto Sebald's Nachlass nos diz pouco sobre sua vida privada, seus trabalhos documentam em detalhes as origens e a recepção de seu trabalho, ele fez um ponto particular de arquivamento de material relacionado às suas quatro principais obras de prosa de ficção. Em muitos casos, ele também preservou as fontes em que se baseou: recortes de jornais, fotocópias de passagens de livros, fotografias e correspondências relacionadas à sua pesquisa e isso nos permite reconstruir seus arquivos originais e as relações intertextuais em um grau considerável para não dizer raro”. (Ibid. p. 252, tradução nossa).¹²

Portanto, a coleção produz referências aos processos de intermedialidade e de intertextualidade comuns às narrativas, nas quais novas interpretações são possíveis a partir da união de documentos heterogêneos coletados e anarquivados pelo autor e que são explorados como rastros do passado, para ser novamente

¹¹ [No original] “[...]Sebald’s own fictional works are centrally concerned with the phenomenon of the Nachlass and what is left to posterity. It may be argued that even during his lifetime, Sebald considered his papers in terms of consciously selected what he would leave to the reading public. His twofold attitude to his Nachlass may be seen as an expression of his ambivalent attitude to his own literary persona”. BÜLOW, Ulrich von. The disappearance of the author in the work: some reflections on W. G. Sebald’s Nachlass in the Deutsches Literaturarchiv Marbach. In: CATLING, Jo; HIBBITT, Richard (Ed.). **Saturn's moons: W. G. Sebald – a handbook**. Cambridge: Legenda, 2011.

¹² [No original] “While Sebald’s Nachlass tells us little about his private life, his papers do document in detail the origins and reception of his work he made a particular point of archiving material relating to his four major works of prose fiction, In many cases he also preserved the sources he drew on: newspaper cuttings, photocopies of passages from books, photographs and correspondence relating to his research and this allows us to reconstruct their archival origins and intertextual relationship to a considerable, not to say unusual degree”.

resignificados. Essa leitura que o autor-narrador empreende está sempre envolvida numa preocupação ética com a forma de representar o real, assim, para Bülow (2011, p. 250-251, tradução nossa): “Esse tipo de pensamento corresponde exatamente ao modo como o escritor Sebald alcança a distância estética. Isso assume a forma não apenas de distanciamento espacial, tais meios também conseguem fazer com que se olhe para o presente do ponto de vista de uma sepultura do passado”.¹³ O material do arquivo possibilitou, desse modo, a coleta de dados importantes para a compreensão do processo de montagem documental em Sebald, levando em consideração que o arquivo é tanto tema de suas narrativas em prosa como também técnica de pesquisa e de construção ficcional, pois o autor é um arquivista. Por isso, tudo que diz respeito às relações entre Sebald, o material do arquivo e suas obras (poesia, prosa, ensaio crítico) parecem envolvidos em um processo de espelhamento que borra as fronteiras entre o pessoal e o público. Essa perspectiva incorpora um caráter espectral a sua literatura e a pesquisa no arquivo. Conforme aponta Bülow:

Esse fluxo do processo cessa apenas na morte, daí o termo *Nachlass*: literalmente algo deixado para trás. Como nas fotografias, esses restos, de repente, se tornam uma constelação estática de elementos não relacionados. Como os detalhes de uma imagem de fotografia, essas coisas têm origens sólidas e também possuem potencial narrativo considerável. Os paralelos servem para explicar o significado estético de ambas as fotografias e *Nachlässe* nas obras de Sebald”. (Ibid. p. 250, tradução nossa).¹⁴

Portanto, a peculiaridade do processo ficcional de Sebald é o trabalho de *bricoleur* que o autor realiza a partir da utilização, na economia da narrativa, de uma diversidade de materiais de pesquisa. Trata-se de diferentes fontes extratextuais que funcionam como ferramentas de propulsão da narrativa. Recortes de jornais, revistas, mapas, cartões postais, selos, objetos pessoais, fotos compõem uma rede de relações entre imagens e texto verbal que funcionam como um jogo de quebra-cabeças. Esse movimento de volta documental na arte do século XX, segundo

¹³ [No original] “this kind of thinking exactly corresponds to the way in which Sebald the writer achieves aesthetic distance. This takes the form not only of spatial distancing such means i also achieved by looking back on the present from a standpoint of ‘outre-tome”.

¹⁴ [No original] “[...] this process of flux ceases only at death, hence the term *Nachlass*: literally something left behind. As with photographs, such remains suddenly become a static constellation of unrelated elements. Like the details of a photographic image, these things have their own origins history and so posses considerable narrative potential. The parallels serve to explain the aesthetic significance of both photographs and *Nachlässe* in Sebald’s works.”

Chevrier e Roussin (2001)¹⁵, rompe com o naturalismo e o realismo do século XIX e estabelece uma nova relação entre sujeito e objeto, e Sebald é um autor emblemático dessa prática. Segundo Zenetti (2017), no artigo “Travail littéraire du dispositif documentaire dans l’œuvre de Sebald”, trata-se de uma variação do “efeito do real” ao “efeito do real do documento”, o que expõe uma nova maneira de pensar a representação, “[...] não são mais os documentos que se definem como o que nos dá acesso aos fatos, mas os fatos, e especialmente os do passado, é que são pensados como aquilo a que temos acesso a partir dos documentos”.¹⁶ (tradução nossa), ou seja, o acesso ao passado só é possível em Sebald por intermédio da materialidade histórica dos documentos.

A dimensão ética e política no trabalho de Sebald, refletida tanto na forma como no conteúdo, deve-se muito às leituras dos autores da Escola de Frankfurt e ao modo como sua obra estabelece filiações com a concepção negativa da História, refletida na visão melancólica do passado como uma assombrosa pilha de ruínas, no qual esse retorna de modo espectral pelos vestígios da memória. Nesse sentido, o conceito de documento do qual se vale essa pesquisa retoma a abertura proposta pela discussão do texto “Des faits et des gestes”, de Chevrier e Roussin (2006), no qual o documento, distinto do documentário e da documentação, não é um gênero, mas uma forma que emerge da atividade do conhecimento somado à necessidade de expressão. Nesse sentido, a perspectiva do documento é circunstancial, pois nele “todo o seu interesse reside precisamente na forma como os usos e o conhecimento se cruzam sem necessariamente esgotar a espessura ou mesmo o enigma”.¹⁷ (Ibid. p. 6, tradução nossa).

As imagens que compõem as narrativas em prosa de Sebald, em sua natureza diversa, agregam diferentes referentes extratextuais que podem ser compreendidos como formas de documentos para além dos limites dos gêneros documentais e das funções da documentação, englobando registros que não foram

¹⁵ Chevrier e Roussin definem que a tendência documental no século XX passou por três fases: a primeira fase em 1920/30 pode ser considerada a matriz para as duas fases posteriores, os anos de 1960 (fase da cultura pop e da explosão das mídias e das técnicas de reprodutibilidade em grande escala) e a atualidade, na qual a incorporação dos documentos na ficção dá-se por meio da crítica à representação.

¹⁶ [No original] “[...] ce ne sont plus les documents qui se définissent comme ce qui nous donne accès aux faits, mais les faits, et notamment les faits passés, qui sont pensés comme ce à quoi on a accès grâce à des documents”.

¹⁷ [No original] “tout son intérêt tient précisément à la manière dont s’y croisent usages et connaissance sans pour autant en épuiser l’épaisseur, voire l’énigme”.

produzidos com fins de preservação e agendamento da memória, mas que, mesmo assim, fazem parte dela, pois, como argumentam Chevrier e Roussin (2001): “O documento ultrapassa os gêneros documentais e as funções de documentação. Um ‘documento’ – artefato ou, desde o surrealismo, objeto encontrado – não resulta necessariamente de um trabalho documental, e qualquer pessoa, artista ou historiador que ‘produz’ documentos sabe, por experiência própria, que não se trata apenas de documentação” (p. 7, tradução nossa).¹⁸ Nesse caso, é possível considerar a diversidade de materiais que atravessam as narrativas por meio das imagens (desenhos, bilhetes de trem, recibo de pagamento, objetos, plantas, pessoas, paisagens) como registros documentais na dinâmica narrativa. Segundo Zenetti (2017), quando a literatura usa documentos para acessar o passado, modifica-se automaticamente a relação que devemos estabelecer com eles e isso coloca em debate o próprio regime de representação:

Os termos “fonte” e “rastros”, que se tornaram metáforas lexicalizadas para designar o documento, são reveladores de um pensamento sobre ele como signo, via de acesso para algo diferente de si próprio (no real, na atualidade ou no passado) e que envolve um trabalho de interpretação [...] É preciso saber lê-lo para além do que apresenta em um primeiro contato, de acordo com uma hermenêutica apoiada em um pensamento multissecular do signo, que associa ao significado literal um valor menor do que o dos sentimentos “espirituais”, alegóricos ou metafóricos. (2017, p. 42, tradução nossa).¹⁹

Em Sebald, portanto, os documentos adquirem sentidos melancólicos ao serem ligados, por meio de analogias, a reflexões sobre a experiência humana negativa da civilização, ao mito do progresso iluminista e às catástrofes do século XX, numa expressão sentimental que reflete o mal-estar cultural. Portanto, a forma documento, assumida pelas imagens que compõem as narrativas, não funciona apenas como uma ilustração e comprovação do real, mas o excede, servindo como desestabilização da representação mimética e conservando uma ambiguidade entre evidência e enigma que reclama a presença de uma subjetividade para preencher as

¹⁸ [No original] “Document débordé les genres documentaires et les fonctions de documentation. Un ‘document’ - artefact ou, depuis le surréalisme, objet trouvé - ne résulte pas nécessairement d'un travail documentaire, et toute personne, artiste ou historien, qui ‘produit’ des documents sait, par expérience, qu'il ne s'agit pas simplement de documentation”.

¹⁹ [No original] “Les termes de ‘source’, de ‘traces’, devenus des métaphores lexicalisées pour désigner le document, sont révélateurs d'une pensée du document comme signe, voie d'accès à autre chose que lui-même (au réel, actuel ou passé) et qui engage un travail d'interprétation [...] Il faut savoir le lire, pour aller au-delà de ce qu'il livre au premier abord, selon une herméneutique adossée à une pensée multiséculaire du signe, qui associe au sens littéral une valeur moindre qu'aux sens ‘spirituels’, allégoriques ou métaphoriques”.

lacunas de sentido abertas por esse espaço. O efeito de real na superfície do texto joga com a própria ambivalência das representações, tensionado pelo uso do arquivo como componente literário e dispositivo de memória – já que o agenciamento dessa e a dessubjetivação são sintomas de períodos de forte domínio do imaginário e da memória coletiva, nos quais ocorre uma homogeneização do pensamento, como observado nos regimes totalitários ou mesmo no capitalismo tardio.

A fraude documental da queima dos livros na Residenzplatz de Würzburg, presente em *Os emigrantes* (2009, p. 185), é um episódio emblemático da crítica às manipulações da História e às falhas e agenciamentos da memória, visto que o narrador comprova posteriormente, em pesquisa no arquivo da cidade, que se trata de uma manipulação grosseira. Desse modo, o documento deve ser compreendido como dispositivo de natureza ambígua, sendo espaço tanto da inscrição da memória como do seu apagamento, influenciando o modo como nos relacionamos com o passado. Como aponta Hilary, professor de *Austerlitz*, nossa relação com a História é “uma relação com imagens já pré-definidas, impressas no recôndito dos nossos cérebros, imagens que continuamos a mirar enquanto a verdade reside em outra parte, em algum lugar remoto que ninguém ainda descobriu” (SEBALD, 2008a, p. 75)²⁰, expondo como a invenção da fotografia, do cinema, da imprensa, e, na atualidade, a virtualidade das redes sociais, mudaram a nossa percepção da realidade. E, nesse sentido, segundo Benjamin, uma solução para tornar a criação fotográfica revolucionária seria superar a “barreira entre a escrita e a imagem. Temos que exigir dos fotógrafos a capacidade de colocar em suas imagens legendas explicativas que as liberem da moda e lhes confirmem um valor de uso revolucionário” (1994, p. 129). E Sebald, assim, o faz, usando as imagens para questionar a monumentalidade da História.

Dessa maneira, o conceito de profanação²¹ de Agamben (2007) contribui para pensarmos como alguns dispositivos de poder são desarmados e retornam, a partir

²⁰ [No original] Unsere Beschäftigung mit der Geschichte, so habe Hilarys These gelautet, sei eine Beschäftigung mit immer schon vorgefertigten, in das Innere unserer Köpfe gravierten Bildern, auf die wir andauernd starrten, während die Wahrheit irgendwoanders, in einem von keinem Menschen noch entdeckten Abseits liegt. (SEBALD, 2013, p. 109).

²¹ Profanar significa restituir ao uso comum o que havia sido separado na esfera do sagrado, pois “consagrar (sacrare) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens” (AGAMBEN, 2007, p. 65). Em função das transformações provocadas pelo capitalismo, Agamben afirma que muitas coisas passaram a ser improfanáveis, por isso, conclui, “a profanação do improfanável é a tarefa política da

da elaboração estética, ao uso dos homens dando um novo significado à separação entre sagrado e profano, público e privado. Nas narrativas de Sebald, esse aspecto será observado a partir dos sentidos de pathos e ethos que se inscrevem nos documentos da cultura anarquivados pela subjetividade do autor-narrador e inseridos nas narrativas como um recurso estético que “[...] abre a possibilidade de um novo uso, de uma nova experiência da palavra” (Agambem, 2007, p. 76) e que suscita os seguintes questionamentos: como o uso estético que Sebald faz dos documentos profana a lógica do arquivamento/monumento na contemporaneidade? O espaço literário oferece condições de restituição da História a partir de documentos que ficaram a sua margem?

A compreensão de documento aqui utilizada relaciona-o a noção de dispositivo presente em Agambem (Ibid. p. 79), que diz: “Todo dispositivo de poder é duplo: por um lado ele resulta de um comportamento individual de subjetivação e, por outro, da sua captura em uma esfera separada”, o que evidencia as relações entre o espaço público e o privado na dinâmica de coexistência social e da subjetivação. Assim, a descrição e a analogia entre os documentos da cultura funcionam como um rechaçamento dos valores da modernidade tardia, um contexto onde se perpetua a alienação e, portanto, no qual a preservação da memória é urgente, pois a decadência dela e dos processos de subjetividade podem trazer o risco de a humanidade cair nas “armadilhas” da banalização do mal. Ou seja, a crítica à negatividade do progresso nas narrativas está apoiada em discursos sobre a falência dos ideais do Iluminismo, explorados por imagens dialéticas entre avanço e regressão, numa influência intertextual com as discussões dos teóricos da Escola de Frankfurt.

O inventário documental presente nas narrativas é organizado a partir das relações que o narrador estabelece entre viagens geográficas e a consciência trágica e melancólica que dirige para o que encontra pelo caminho. Portanto, os romances se estruturam em um deslocar constante, no qual, aquele que anda e escreve, o faz, segundo o narrador em *Os anéis de Saturno*, para “(...) escrever um romance que desafiaria os fatos palpáveis e incorreria em diversas contradições, de tal modo que poucos leitores – muito poucos leitores – seriam capazes de desvendar a realidade oculta na narrativa atroz, mas ao mesmo tempo totalmente

geração que vem” (Ibid. p. 79), retomando, de certo modo, o que Walter Benjamin exaltou como o caráter mágico da linguagem e o combate a sua instrumentalização.

sem sentido” (SEBALD, 2010, p. 79)²². Ou seja, após os acontecimentos traumáticos e o esfacelamento do eu como identidade estável, seria impossível construir uma narrativa na qual a representação do real fosse organizada por um narrador onisciente. E, por isso, o jogo representativo em Sebald ocorre a partir do anarquivamento, por meio da interação dialógica entre a objetividade dos documentos e a subjetividade da narração em primeira pessoa e que se somam à fantasmagoria entre autor e narrador.

Essa questão é importante para que a própria forma estética sebardiana, na qual é comum a inserção de diferentes documentos, seja problematizada a partir do horizonte contextual do pós-guerra. Nesse sentido, quando Benjamin (1986) declara que todo documento de cultura é um documento de barbárie, ele está problematizando algo que havia observado já no período entreguerras: a cultura como monumento à destruição. As narrativas em prosa de Sebald, com seus típicos andarilhos que vagueiam em busca de memórias e histórias às voltas com os vestígios do passado, travam questionamentos diante da cultura e da destruição na qual a vida danificada se erige, tal como pensa Adorno, em *Mínima moralia*, cujo exemplar encontrado na biblioteca de Sebald contém grifos de trechos importantes. Assim, de certo modo, o autor coloca a história da Europa em xeque.

Por conseguinte, o arquivo em sua materialidade discursiva é marcado também pelo mal de arquivo – esquecimento e apagamento - uma vez que na contemporaneidade é possível registrar, catalogar, separar e conservar uma imensidão de registros. Derrida (2001), em *O Mal de arquivo*, discute sobre o poder que atravessa a memória e que agencia o que deve ser lembrado e como deve ser lembrado, expondo o jogo entre lembrança e esquecimento. Sebald pertence à era do pós-testemunho, sua narração não é de experiências vividas, mas da memória tangencial de quem foi afetado de modo indireto pelos acontecimentos e, por isso, a importância dos documentos como chave de acesso aos acontecimentos traumáticos. Por isso, relacionar uma diversidade de documentos, que são vestígios do passado e organizá-los por meio da experiência pessoal, provoca uma reabilitação da verdade que fica solapada pelos meios de comunicação de massa

²² [No original] “[...] Ausarbeitung eines Romans, der gegen offenkundige Tatsachen verstoßen und sich in verschiedene Widersprüche verwickeln sollte in einer Weise, die es wenigen Lesern – sehr wenigen Lesern – ermöglichen sollte, die in dem Erzählten verborgene, einesteils grauenvolle, andernteils gänzlich bedeutungslose Wirklichkeit zu erahnen“.(SEBALD, 2012, p. 89-90).

atraídos pela espetacularização da intimidade e pelo seu conseqüente esvaziamento. Por isso, para ser contemporâneo é preciso manter os olhos voltados para o presente, para perceber a obscuridade que reside nele e ser uma espécie de farol a iluminar parte da escuridão. Sebald escreve mergulhando a pena nas trevas do presente, propondo com isso uma volta “ao uso dos homens” dos documentos que se encontram apartados do indivíduo pela lógica da burocratização e pela conseqüente alienação.²³

Assim, a relação do leitor com o texto necessita ser de abertura, de sensibilidade ao que vem ao encontro, pois se trata de processos de atravessamento, só fazendo sentido enquanto *Erfahrung* (experenciar em alemão), sendo que a raiz da palavra *fahren* é traduzida frequentemente como viajar. E, por isso, associamos a viagem, a escrita e a leitura à experiência de transformação, justamente pela alteridade que colocam em jogo, por serem atividades propulsoras de novas formas de subjetivação, postura importante para a compreensão de um universo de sentidos que se constrói na errância e no qual as narrativas revelam marcas de seu processo artístico de composição enquanto *Einschachteln* [experiência autêntica]. Ainda sobre a relação entre autor e escrita, Hanna Arendt (2005), na obra *A condição humana*, fala sobre a relação entre discurso e ação, na qual se observa a revelação do agente. Ela defende que a ação, para existir, precisa estar inserida na sociedade dos homens, pois depende da existência dos outros. Apenas nós, seres humanos, relacionados por aspectos de igualdade e diferença, podemos comunicar nossa subjetividade, nossa própria pluralidade e distinção. Conseqüentemente, o fundamental para existir narrativa é a presença de um agente

²³ Quando analisamos, em paralelo aos conceitos de Agamben, a filosofia da linguagem de Walter Benjamin, percebemos que a preocupação do filósofo judeu alemão em exaltar o caráter mágico da linguagem e a sua preocupação e combate à instrumentalização da linguagem, não apenas ganham sentido como também se revelam como fundamentos para uma práxis dos conceitos de profanação. Profanar e ser contemporâneo, como vimos, é a sugestão dada por Agamben, entretanto, ser contemporâneo, de acordo com as possibilidades apresentadas pelo autor, não é nada fácil, haja vista que a contemporaneidade é uma singular relação com o próprio tempo, ao qual adere e, ao mesmo tempo, toma distância; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e de um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a essa aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 59). Essa relação, ora de intimidade, ora de distanciamento do ser para com o tempo que ele vive, traz consigo diferentes possibilidades para se viver na contemporaneidade, ou seja, a capacidade de distanciamento da realidade permite uma não adesão e interiorização completa, ingênua, portanto, da mesma. O inevitável a partir da exposição dessa ideia é o fato de que, nessas condições, a compreensão da dimensão política da linguagem implica na compreensão da dimensão política da memória.

que impulsiona a ação, mesmo que seja a ação maníaca do pensamento que busca produzir sentido incessantemente. Nesse sentido, as prosas de Sebald podem ser consideradas como uma expressão privilegiada, intelectual, do homem em sua relação com o mundo, com a alteridade e consigo mesmo.

2. 2 DIÁLOGO COM A CRÍTICA

A análise da fortuna crítica da obra de Sebald não pretende ser um levantamento de tudo que já foi estudado a respeito, tampouco se constituir como uma resenha de trabalhos científicos anteriores. Ao contrário, o objetivo é estabelecer um diálogo com os estudos críticos que englobam as obras do *corpus* de pesquisa em pontos específicos, principalmente no que se refere às aproximações e aos distanciamentos em relação à tese que defendemos a respeito da profanação dos documentos em Sebald.

O objetivo do debate é demarcar uma posição diante do conhecimento já produzido sobre o autor. Nesse sentido, diante dos propósitos da pesquisa, recuperamos os seguintes textos críticos como ponto de partida: *W. G. Sebald: Literature et éthique documentaire* [W. G. Sebald: literatura e ética documentária] (2017), organizado por Muriel Pic e Jürgen Ritte; *W. G. Sebald: Die dialektische Imagination* [W. G. Sebald: a imaginação dialética] (2009), de Ben Hutchinson; *W. G. Sebald, le retour de l'auteur* [W. G. Sebald, o retorno do autor] (2008), de Martiné Carré; *Image, Archive, Modernity* [Imagem, Arquivo, Modernidade] (2007), de J. J. Long; *Post-katastrophische poetik: zu W. G. Sebald und Walter Benjamin* [Pós-catástrofe poética: W. G. Sebald und Walter Benjamin] (2016), de Luisa Banki. A seleção foi realizada levando em consideração os principais pontos de debate da tese, especialmente a perspectiva que pensa o documento, o arquivamento, a modernidade e a melancolia.

Os ensaios críticos organizados por Muriel Pic e Jürgen Ritte – a partir de um colóquio realizado, em setembro de 2014, na Universidade de Sorbonne, em Paris – e publicado em formato de coletânea em 2017, foram fundamentais para essa pesquisa. No texto introdutório, “De l'éthique documentaire à l'ethos du document”, é exposta a chave de discussão que perpassa os textos de Sebald: a questão

documental. De modo geral, as análises colocam em perspectiva como o conteúdo melancólico, derivado do rastreamento e da coleta dos desperdícios da História, e a ação narrativa de dar novos sentidos e função para esses fragmentos, é considerada uma forma de restituição, sobretudo por trazer à cena documentos da cultura que estavam rebaixados, como imagens de álbuns familiares, objetos e fotografias de sebos, como também matérias de jornais de grande circulação como *The Times*, *The Guardian*, *The Independent*, *Die Zeit* e *Neue Zürcher Zeitung*.

A metodologia da bricolagem é responsável pelo modo como a forma narrativa se estrutura, guiando-se pela casualidade mágica, pois “[...] essa é a maneira pela qual o documento torna-se raro, objeto mágico, resíduo, imagem e citação na língua original”²⁴ (PIC; RITTE, 2017, p. 11, tradução nossa), e a partir dela é possível que cada objeto seja apreendido como um todo. Como a forma estética mantém o enigma ao diluir as fronteiras entre o real e o ficcional, os documentos conservam a tensão entre legitimidade e falsidade, exigindo dos leitores a participação na produção de sentidos para classificar e ordenar a coleção exposta. Essa estética participativa, quando pensada em relação ao contexto do século XXI, mostra-se ainda mais atual, pois propõe o seguinte: “[...] vamos contar a História, nossa História, diante desse 'terrível' grupo de ideias, de representações, de documentos, de histórias, de imagens, de fatos e de ficções que enchem nosso imaginário”²⁵ (Ibid. p. 10, tradução nossa). A resposta de Sebald para essa questão é a forma estética da bricolagem e o pathos melancólico gerado pela ficcionalização do material.

Segundo Pic e Ritte (2017, p. 12), a técnica da bricolagem é uma operação que permite a restituição, principalmente ao rastrear o desperdício e encontrar uma nova função para os documentos da cultura a partir da ficção. Sebald não usa materiais falsos, essa é uma preocupação moral do autor. A literatura, segundo essa perspectiva, passa de uma ética documental para um ethos do documento, pois se trata de usá-los como dispositivos dotados de sentimentos, dando-lhes voz, “Nesse sentido, é um documento que atesta essa mediação que, ao mesmo tempo, permite a maravilha da invenção literária e confirma o desastre de nossa separação da

²⁴ [No original] «[...] c'est la manière dont le document devient hapax, objet magique, déchet, image et citation en langue originale».

²⁵ [No original] «[...] allons-nous nous raconter l'Histoire, notre histoire, face à ce grouillement 'terrible' des idées, des représentations, des documents, des histoires, des images, des faits et des fictions qui meublent notre imaginaire».

natureza”²⁶ (PIC; RITTE. 2017, p. 13). Assim, é a partir do pathos melancólico que o narrador gere os documentos, excedendo o uso deles apenas como comprovação do real, essa é a grande subversão estética de Sebald e o que marca a recontextualização do campo teórico da literatura documental.

Michael Niehaus (2006), no ensaio *D’après fiction? Figurations poétologiques chez W. G. Sebald*, questiona se “A questão seria então a de saber se a ficcionalidade pode resultar da mistura de textos de tipo factual?”²⁷ (p. 27, tradução nossa). Para o crítico, trata-se de pensar como se instaura a ficcionalidade a partir de um efeito de real que coloca em jogo os próprios limites da representação, pois a matéria documental utilizada para fins de autenticidade tem dupla função, sendo usada também para desestabilizar o leitor quanto à autenticidade do conteúdo. Para pensar a problemática, Niehaus (2006) analisa o termo ficção e as diferentes abordagens que o conceito tem na teoria ficcional, concluindo que, em Sebald, a instauração da ficção se dá como um ato de formação, de transformar uma coisa em outra, aos “moldes” de Ovídio, em *Metamorfoses*. Não existe, portanto, uma unidade de ação nas narrativas, pois o que move o ato de narrar é o encadeamento das histórias umas às outras, essa é a ação; resultando numa bricolagem na qual os documentos são peças importantes para a compreensão dos limites éticos da incorporação de materiais factuais em uma obra literária.

Sebald atualiza o modelo de Hesíodo e narra a história do século XX através de documentos, pois é a partir deles que as narrativas se justificam e, por isso, rechaça fazer ficção utilizando-se da fórmula do diálogo e da representação onisciente do narrador, o que seria simplificar o ponto de vista da narração. Trata-se, logo, de problematizar a dimensão ética da ficção e o modo como o equilíbrio entre realidade e fabulação permite formular um ato de expressão que seja legitimado. Para Niehaus, essa circunstância em Sebald, deve-se ao “resultado de um paradoxo aparente de que o material iconográfico serve tanto para revelar o aspecto falso quanto para verificar os fatos”²⁸ (NIEHAUS, 2006, p. 25).

²⁶ [No original] «À ce titre, il est un document témoignant de cette médiation qui tout à la fois permet la merveille de l’invention littéraire et entérine le désastre de notre séparation d’avec la nature».

²⁷ [No original] «La question serait alors celle de savoir si la fictionnalité peut résulter du mélange de textes de type factuel?».

²⁸ [No original] «Il en résulte donc un paradoxe apparent selon lequel le matériel iconographique sert tant à révéler l’aspect feint qu’à vérifier les faits».

Niehaus (2006, p. 26) cita ainda, referindo-se ao texto *Auf ungeheuer dünnem Eis* [Sob uma fina camada de gelo], de Sebald, que a preocupação da legitimidade nas obras do autor deve-se a um determinado escrúpulo em considerar a ficção como invenção e trapaça, enquanto um processo que não necessita ser científico. Por isso, as narrativas ficcionais são um caso peculiar de representação, no qual a lógica da criação deve derivar da legitimação. Sendo assim, o que é inventado são sempre as atribuições, as costuras entre as histórias e os documentos, o que por sua vez aproxima, em alguns momentos, as prosas de Sebald do gênero que ele veementemente negou, o romance:

Segundo ele, um livro que não tem vocação para ser uma novela não deve conter nada "falso", nenhum tom falso, nenhum material de preenchimento, sem bugigangas. Todo o material deve ser "verdadeiro". E isso também significa: o que é dito aqui deve ser, por sua vez, "momento autêntico", a maneira de sentir deve ser "verdadeira". Assim, a diegesis não pode ser apresentada sem intermediário; pelo contrário, deve aparecer sempre como parte da transmissão por um personagem que incorpora o modo de sentir.²⁹ (Ibid. p. 33, tradução nossa).

Para Sebald, um livro ficcional não deve fazer uso de material falsificado e isso também significa que o que é dito deve ter valor de autenticidade, principalmente porque a maneira de sentir deve ser verdadeira. A diegesis não pode ser apresentada sem mediador, pelo contrário, deve aparecer em qualquer momento na transmissão do quadro por um personagem que incorpora o modo de sentir, por isso, “Certamente, esse estado de fatos, precisamente, precisamente (sic), prepara o caminho que conduz da escritura da alegoria para a alegoria em si mesma; isso faz notadamente do personagem de Austerlitz uma figuração poética e, ao final – contra a vontade do autor – um personagem do romance.”³⁰ (Op. cit. p. 33, tradução nossa).

Assim, observamos que o autor, ao misturar diferentes gêneros textuais e literários, produz algo novo enquanto forma e não soaria despropositado pensar que se trata de uma nova forma do romance, como sugere Luiz Costa Lima em “No novo

²⁹ [No original] D’après lui, un livre qui n’a précisément pas vocation à être un roman ne doit rien contenir de “faus”, pas de faux ton, pas de matériau de remplissage, pas de colifichets. Tout le matériau doit être “vrai”. Et cela signifie aussi: ce qui est dit ici doit être à tout moment “authentique”, “la manière de sentir doit être “vraie”. Ainsi, la diégèse ne peut être présentée sans intermédiaire; au contraire, elle doit apparaître à tout moment dans le cadre de la transmission par un personnage qui incorpore la manière de sentir.

³⁰ [No original] «Certes, cet état de faits, précisément, précisément, prépare le chemin allant de l’écriture de l’allégorie à l’allégorie elle-même; cela fait notamment du personnage d’Austerlitz une figuration poétologique et au final – contre la volonté de l’auteur – un personnage de roman».

milênio, um novo romance?”, ao referir-se a Sebald e Philip Roth: “[...] suponho ser uma nova tendência do romance não se opor à dominância do ficcional. Tudo se passa como se entre o real e o ficcional tivesse havido tão só uma parede; e que ela desabou” (2011, p. 27). Em Sebald essa condição é potencializada pelo uso dos documentos como ferramenta de anarquivamento da lógica arquivista da modernidade tardia. Nesse caso, o combate à alienação torna-se uma possibilidade de resistência estética, “pois quanto mais se alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros” (ADORNO, 2003, p. 59).

As narrativas sebalidianas sempre tentam desvendar enigmas na busca por iluminar algo que ficou obscurecido pelo próprio contexto de “estranhamento” das convenções sociais, pois “o momento anti-realista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos” (Ibid. p. 58). E, por isso, torna-se comum nos romances do século XX, a recorrência de expressões subjetivas do narrador, que coloca a própria narração nos limites da esfera psicológica, negando qualquer forma de verdade essencial, num questionamento dos próprios limites do conhecimento.

Cláudio Magris, no ensaio “O romance é concebível sem o mundo moderno?”, afirma que o romance e o mundo moderno são interdependentes, sendo o primeiro resultado da expressão dos conflitos entre o homem e a sociedade, e lança a seguinte questão: “Em um mundo onde a bioengenharia está criando ‘super-homens’, criaturas e espécies de difícil definição, onde a virtualidade substitui a suposta realidade, onde os imateriais bits — como são chamados — substituem os átomos, o que pode fazer ou ser o romance?” (2009, p. 1027). Essa questão proposta por Magris é a mesma que colocamos como problemática nas narrativas de Sebald. Sendo assim, é importante ter em mente que o efeito do real que a incorporação dos documentos instaura é parte do jogo ficcional proposto pelo autor, pois eles comportam a ambivalência de funcionar como enigmas, atuando como signos a serem decifrados, sugerindo novos ângulos de visão, suscitando memórias ou mesmo afastando-se delas. Para Magris (Ibid. p. 1026),

Somente um romance que assumisse os problemas científicos, mostrando como os homens vivem o mundo desagregado, poderia e pode alcançar o sentido de realidade e de sua dissolução, imitada, mas também obtida e

dominada por intermédio das mesmas formas experimentais do narrar, da desagregação e recriação das estruturas narrativas.

De qualquer forma, apesar de acharmos pertinente a afirmação de que Sebald tensionou as fronteiras do romance clássico e produziu com isso novos contornos para o gênero, ainda assim, não buscamos aprofundar as discussões desse assunto, pois as análises a seguir levam em consideração a perspectiva da ficção e não do romance, apesar de se valerem de termos e categorias comuns à sua teoria, como: narrador, espaço, personagens, tempo.

O estudo *W. G. Sebald: Die dialektische Imagination* [W. G. Sebald: a imaginação dialética] (2009), de Ben Hutchinson, é pontual nos debates que envolvem a visão dialética da história e de como isso reflete na sintaxe das obras de Sebald. Para a pesquisadora, um ponto muito importante do trabalho estético do autor, e que ainda é pouco explorado, é a estrutura narrativa, o ritmo e o encadeamento das frases. Por isso, seu trabalho explora, além do tema dialético, o modo como esse influencia as técnicas de produção e como isso se inscreve numa ética-política da literatura. Para tal empreitada, a crítica vale-se da pesquisa realizada na biblioteca particular de Sebald, na qual analisa o repertório de leituras e fontes do autor, tendo como foco específico os grifos e as anotações contidos em exemplares de textos de filósofos da Escola de Frankfurt, como Walter Benjamin e Theodor W. Adorno. A partir dessas observações, Hutchinson (2009) rastreia nas obras de Sebald correlações, ressaltando a relação de influências das leituras de Sebald e o seu modo de pensar a arte e de fazê-la. Os dois primeiros capítulos mantêm o foco de análise no narrador, retomando as influências do escritor Thomas Bernhard e o estilo de prosa sentimental. O objetivo principal é observar quais os efeitos historiográficos da técnica de Sebald como, por exemplo, a montagem de quadros sucessivos de analogias, que formam uma cadeia metonímica de descrições que suspendem o tempo da narrativa, criam um presente contínuo no qual passado e presente convivem. Por isso, a estrutura sintática das frases é tão importante, como defende Hutchinson, já que é a partir delas que é potencializado o caráter alegórico da própria história natural na dinâmica narrativa, o que pode ser observado no modo como as frases e as imagens se comportam a partir do movimento dialético de criação e destruição, pois:

Por meio dessas imagens, as estruturas narrativas de Sebald podem ser interpretadas como um cenário de "história natural", isto é, como uma

resposta estética a um conceito filosófico: as histórias de Sebald estão "embutidas" na história natural através da influência de Bernhard a partir do "filtro do narrador" para assumir o termo benjaminiano, uma vez que não só refletem a passagem do tempo das narrativas, mas também dos narradores. (HUTCHINSON, 2009, p. 30, tradução nossa).³¹

Para nossa pesquisa, o primeiro capítulo do estudo de Hutchinson mostra-se muito relevante, pois nele a pesquisadora tece uma análise da técnica narrativa de Sebald considerando a leitura do autor do texto "O narrador", de Walter Benjamin e que é percebida a partir das anotações e grifos que compõem a margem da obra que se encontra na biblioteca particular do autor. Sua proposta busca, especificamente, a partir do confronto entre o texto de Benjamin e a função do narrador nas obras de Sebald, uma resposta estética a um conceito filosófico, mesmo reconhecendo o perigo heurístico de incorrer em equívocos ao buscar no referencial teórico as respostas para o resultado estético e, justamente por isso, a pesquisadora vale-se da análise de passagens emblemáticas da obra de Sebald para assegurar sua argumentação. Essas se mostram representativas para a compreensão dos princípios de entrelaçamento [*Einschachteln*] e de montagem na obra.

A tese de Hutchinson (2009), nesse capítulo, é que esses dois princípios, encontrados no texto de Benjamin, são os dispositivos que estabelecem a dialética nas obras e que mantêm com isso a tensão entre fato e ficção, pois Sebald consegue produzir narrativas de um realismo documental a partir de processos estéticos de ficcionalização dos documentos. O texto de Benjamin reflete sobre dois tipos de narradores: o marinheiro viajante e o camponês sedentário e, a partir deles, pensa o declínio da arte de narrar no contexto da modernidade, principalmente, porque se trata de um período pobre em experiências, e no qual as palavras tornam-se insuficientes diante de tantos traumas e ruínas de guerras. Para Hutchinson, as narrativas de Sebald são uma combinação entre os dois modelos de narradores, pois "Sebald é um 'contador de histórias' que reproduz as camadas do passado não só tematicamente, mas também estilisticamente" (Ibid. p. 43, tradução nossa)³².

³¹ [No original] "Mithilfe dieser Anstreichungen lassen sich Sebalds Erzählstrukturen als eine Inszenierung der „Naturgeschichte“ interpretieren, sprich als eine ästhetische Antwort auf einen philosophischen Begriff: Sebalds Erzählungen werden durch ihr Bernhard'sches Beharren auf dem „Filter des Erzählers“ in die Naturgeschichte „eingebettet“ (um den Begriff Benjamins aufzugreifen), da sie nicht nur den Zeitverlauf der Erzählungen, sondern auch der Erzählenden wiedergeben".

³² [No original] "Sinne ist Sebald ein 'Geschichtserzähler', der die Schichten der Vergangenheit nicht nur thematisch, sondern auch stilistisch wiedergibt".

Trata-se, segunda a pesquisadora, a partir de uma passagem sublinhada por Sebald na biografia de Benjamin, *Walter Benjamin: zwischen den Stühlen*, de Werner Fuld, na qual descreve “Das festspiel de gerhart hauptmannde” – um método que remete ao modo como é encenado um teatro de marionetes, pois “No fim da ação [...] o diretor aparece e embala tudo em uma caixa”³³ (HUTCHINSON, 2009, p. 45, tradução nossa). Ou seja, independente do quadro de analogias estabelecidas em cada uma das narrativas, elas só podem derivar da subjetividade de um narrador em primeira pessoa para organizar essa montagem. O próprio conceito de entrelaçamento, como define a pesquisadora, está ligado ao de inserção [*Einbetten*], referindo-se a um tipo de montagem que necessita da mediação de um agente organizador, que saiba a hora de começar e terminar a cadeia de analogias que poderia se estender *ad infinitum*. E assim, a ficcionalidade não estaria nos documentos utilizados, que são sempre verdadeiros, mas na costura e no corte, pois como observou Hutchinson (Ibid. p. 101), é importante questionar o estatuto do material utilizado, mas principalmente pensar em como esse é organizado, formulando a seguinte pergunta: “Como o trabalho manual do artista deve fazer jus à autenticidade do material?”.

Sebald aparentemente viu uma solução para o problema no princípio da montagem. Suas marcações no pequeno ensaio de Benjamin sobre provavelmente o mais famoso romance de "montagem" na literatura alemã, Döblins Berlin Alexanderplatz, são de particular interesse no contexto. Em sua reflexão, Benjamin diferencia romance (ou o romance puro, como ele escreve com base em Gide) e prosa (distinção que corresponde especificamente à de Sebald, pois ele sempre insistiu que não escrevia “romances”, mas sim prosa). (Ibid., tradução nossa).³⁴

Nas ficções de Sebald, primeiro se revira e só depois se acomoda. E o modo de revirar não é antecipado, já que o método da bricolagem é intuitivo, assim a coleta dos materiais se faz um pouco a esmo e é na montagem que a intuição passa à criação, pois é necessário fazer a “costura” dos materiais, entrelaçar as camadas de histórias umas às outras. Hutchinson (2009) observa que desse entrelaçamento, “[...] dessa tensão dialética entre ordem x desordem surge uma espécie de

³³ [No original] “Am Ende kehrt [...] der Direktor erscheint und packt alles in seinen Kasten”.

³⁴ [No original] “Eine Lösung des Problems sah Sebald offenbar im Prinzip der Montage. Seine Anstreichungen in Benjamins kleinem Aufsatz zum wohl berühmtesten ‘Montage’-Roman der deutschen Literatur, Döblins Berlin Alexanderplatz, sind in diesem Zusammenhang von besonderem Interesse. Benjamin unterscheidet in seiner Rezension zwischen dem Roman (oder dem roman pur, wie er nach Gide schreibt) und der Prosa (was Sebalds eigener Unterscheidung zwischen ‘Roman’ und ‘Prosa entspricht’).

metafísica da história” (p. 53, tradução nossa)³⁵ e ainda evoca a imagem de um cavalo que pula para trás para depois refazer o caminho de suas pegadas. E, assim, por ser um método impulsionado pela coincidência, necessitando por isso da contrapartida de um narrador que organize todo esse material, a bricolagem deve ser problematizada para além do limite temático da narrativa, alcançando o nível de análise estrutural das obras, pois é através do potencial de metaforização do *bricoleur* que as combinações se tornam metáfora ou alegoria do curso do coletivo da história. A montagem revela como Sebald ocupa-se da história natural como um quadro no qual os encadeamentos de suas cenas descritivas são alocadas e isso é potencializado pelo modo como as histórias individuais e dos objetos se relacionam com o movimento sem fim de ascensão e queda da natureza e da própria humanidade. Sendo assim, trata-se de um trabalho crítico importante para as discussões desenvolvidas nessa pesquisa e, portanto, será retomado sempre que o diálogo mostrar-se necessário.

Ainda como fechamento dos debates e aprofundamento das reflexões de Hutchinson (2009), citamos o trabalho de Luisa Banki (2016): *Post-katastrophische Poetik: zu W. G. Sebald und Walter Benjamin*. O interesse pelo trabalho da pesquisadora se deve pelo modo como sua tese aborda a questão do conceito de catástrofe aplicada à técnica narrativa. Para isso, Banki (2016) reflete tanto sobre o estado de destruição permanente, que perpassa as histórias e a montagem estética em Sebald, e também sobre como essa condição associa-se à ideia de progresso em Benjamin, que é analisado como indissociável da catástrofe contínua. Segundo a crítica, esse conceito de Benjamin não é apenas uma alusão textual, mas “[...] Esta versão conceitual da catástrofe como uma descrição ontológica, historicamente condicionada do estado, segue diretamente a definição de Walter Benjamin de catástrofe como continuidade” (p. 9, tradução nossa).³⁶ Banki defende que as obras de Sebald devem ser lidas como uma saída para um impasse político, mas também poético, de como lidar com as catástrofes do século XX, sendo que a solução do autor seria:

[...] uma poética da literatura pós-catastrófica que conecta ambos os níveis de maneiras complexas. O meio desta conexão é a figura de seu narrador, que

³⁵ [No original] “So ist das Dasein des Sammlers dialektisch gespannt zwischen den Polen der Unordnung und der Ordnung“, um wiederum mit Benjamin zu sprechen”.

³⁶ [No original] “Diese begriffliche Fassung der Katastrophe als einer geschichtlich bedingten ontologischen Zustandsbeschreibung schließt direkt an Walter Benjamins Bestimmung der Katastrophe als Kontinuität an”.

não só deve ser lido como melancólico, mas em suas constantes tentativas de ver tudo em relação a tudo e acima de tudo para si mesmo, uma atitude de paranóia pode ser reconhecida.³⁷ (Ibid. p. 12, tradução nossa).

Nesse sentido, a pesquisa de Banki (2016), ao realizar um exame narratológico dos textos de Sebald, oferece um contraponto para pensarmos como a problemática da escrita da história, no contexto da pós-catástrofe, principalmente por associar as discussões sobre melancolia à perspectiva maniática da produção incessante de sentidos e isso, de algum modo, liga-se ao processo dialético da narração, também discutida por Hutchinson (2009).

Ainda trazemos às discussões, o trabalho de Long (2007), no livro *Image, Archive, Modernity*, principalmente pelo modo como o crítico reflete sobre a estética de Sebald a partir de um quadro teórico que recupera o arquivo como suporte de compreensão da forma e do conteúdo das suas obras. Um tipo de coleção, segundo Long, governada pela lógica arquivística, que só faz sentido se pensada em relação às questões levantadas no contexto da modernidade, “[...] a resposta a esta pergunta reside nas mudanças epistêmicas ocorridas na transição do que Foucault define como a ‘era clássica’ para a era moderna, na reconfiguração da relação entre colecionador, coleção e espectador, e na nova relação espacial que esses desenvolvimentos implicaram”³⁸ (LONG, 2007, p. 28, tradução nossa), pois ocorre uma mudança epistemológica do Renascimento à Era Moderna. A representação deixa de ser um exercício de espelhamento do mundo para tornar-se uma coleção organizada a partir do espaço público das instituições, o que incorre em mudanças profundas nas relações entre poder e saber.

A lógica da episteme moderna é condensada pela imagem das galerias, das ruas da cidade, dos museus, da criação das taxonomias, o que produz uma nova organização dos saberes e novos critérios de classificação “[...] a contínua produção do novo no capitalismo tem como concomitante a contínua destruição do antigo e a

³⁷ [No original] “Sebalds Lösung dieses Widerspruchs ist eine Poetik der post-katastrophischen Literatur, die beide Ebenen in komplexer Weise miteinander verbindet. Das Mittel dieser Verbindung ist die Figur seines Erzählers, der nicht nur als Melancholiker gelesen werden darf, sondern in dessen beständigen Versuchen, alles mit allem und vor allem mit sich selbst in Beziehung stehend zu sehen, eine Haltung der Paranoia erkannt werden kann”.

³⁸ [No original] “[...] the answer to this question lies in the epistemic shifts that took place in the transition from what Foucault terms the ‘classical age’ to the modern era, in the reconfiguration of the relationship between the collector, the collection and the spectator, and in the new spatial relationship that these developments entailed.”

aceleração da obsolescência”³⁹ (LONG, 2007, p. 4, tradução nossa), gerando consequentemente dois efeitos: a necessidade de rememorar a perda constantemente e a crise das memórias individual e coletiva. Os espaços, nesse sentido, são locais de troca no qual a intimidade acontece e pelos quais se age dentro da macroesfera do mundo. Assim, profanar, mais do que nunca, refere-se à volta da atuação do homem, a apropriação dos dispositivos e a criação de subjetividades que se posicionem enquanto resistência a dessubjetivação moderna. E, Sebald, ao perscrutar documentos, faz deles experiência, numa poética do olhar que só existe porque é antes política da escuta.

Como fechamento dessas reflexões, citamos ainda que a recepção crítica das obras de Sebald teve maior fervor na Inglaterra e nos Estados Unidos do que no seu país de origem, Alemanha, no qual é ainda tido como um autor controverso. Isso talvez se deva ao modo como os seus textos críticos como *Guerra aérea e literatura* e estudos sobre autores germânicos, como Alfred Andersch, Carl Sternheim e Alfred Döblin, expõem uma crítica à falta de habilidade da literatura local para representar os traumas alemães vividos durante período das guerras e dos regimes totalitários. De qualquer modo, é possível observar que cresce o interesse acadêmico por suas obras, com o aumento no número de pesquisas que se dedicam a analisar a produção do autor⁴⁰. Desse modo, parte da fortuna crítica que se erige sobre Sebald está inscrita em torno de temas-chave, como trauma, holocausto, modernidade, melancolia, história, memória; mas também nota-se a ampliação do campo de debates. O estudo de Helen Finch, *Sebald's bachelors: queer resistance and the unconforming life* [O bacharelado de Sebald: resistência *queer* e a inconformidade da vida] (2013), analisa a inversão dos valores da masculinidade nas obras *After*

³⁹ [No original] “[...] the continual production of the new in capitalism has as its concomitant the continual destruction of the old, and the acceleration of obsolescence itself”.

⁴⁰ Em pesquisa nas plataformas acadêmicas: Biblioteca Nacional Alemã (<https://portal.dnb.de/opac.htm?method=simpleSearch&query=119310007>); Biblioteca Digital Alemã (<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/entity/119310007>); Portal de Literatura da Baviera ([https://opacplus.bib-bvb.de/TouchPoint_touchpoint/start.do?Language=De&Query=\(\(1135=%22119310007%22\)\)>](https://opacplus.bib-bvb.de/TouchPoint_touchpoint/start.do?Language=De&Query=((1135=%22119310007%22))>)), é possível constatar, pelo elevado número de registros, que a recepção crítica da obra de Sebald ampliou-se muito nas últimas décadas. A diversidade de temáticas que circunscrevem as análises das obras do autor perpassam questões de memória, trauma, ética e literatura, melancolia, pós-catástrofe, filosofia, pós-trauma, fotografia, poesia, intertextualidade, recursos narrativos etc. Esses estudos inserem-se também na literatura comparada, através da aproximação da obra do autor alemão com vários outros autores, como Günter Grass, Walter Benjamin, Anne Duden, Robert Musil, Hans-Peter Feldmann, Herta Müller, Proust entre outros. Essa grande gama de estudos comprova que não apenas a baixa popularidade de W. G. Sebald na Alemanha foi vencida como a sua obra ultrapassou diversas fronteiras, fato comprovado pelas traduções de sua obra para diversos idiomas.

nature [Depois do natural] e *Austerlitz* para compreender como elas desempenham papel de crítica ao modelo patriarcal e opressor ainda forte na sociedade (inclusive na alemã), por isso os personagens solteiros e mesmo as menções a desejos homossexuais são analisados como uma forma de subversão da própria lógica da catástrofe, que estaria, por sua vez, inscrita no modelo cultural (do poder e saber) do patriarcado.

Em entrevista para Ralph Schock (2016, p. 166), Sebald diz escrever para contar uma boa história e cita o exemplo de Joseph Roth que também não escrevia preocupado com o *status* de arte ou não de seus escritos. De qualquer modo, as primeiras críticas ao trabalho de Sebald, que o definiram como poeta do holocausto, não esgotam a pluralidade do conjunto de sua obra, quiçá limitam as futuras leituras.

Evidentemente, esse debate não pretende apresentar uma resposta final para o estatuto das quatro narrativas de Sebald, mas busca estabelecer uma posição diante da crítica para delimitar os parâmetros de análise e possibilitar um cotejo pontual para o debate, para que possa ser ampliada e reformulada por estudos futuros, principalmente, para que o campo da crítica se expanda e alguns julgamentos cristalizados sejam revistos, principalmente aqueles que resumiram o autor a um escritor do holocausto, título do qual até mesmo Sebald desconfiava. Por isso, diante do levantamento crítico realizado e aludindo ao ensaio de Muriel Pic (2017), “*Révérance à la poussière*”, defendemos que se a linguagem é a morada do ser⁴¹, a obra de Sebald é uma casa feita de retalhos e muita poeira, na qual portas e janelas permanecem sempre abertas, e o pó que invade os cômodos e se deposita sobre os móveis funciona como um material de acesso ao passado, pois

⁴¹ A linguagem enquanto “morada” do ser (que recupera a metáfora utilizada por Heidegger) é retomada nessa pesquisa pela perspectiva de Sloterdijk (2016) que ressignifica a noção de mundo e subjetividade a partir da conceituação de esferologia, que mesmo sendo devedora dos pressupostos heideggerianos relacionados à noção grega de topos (lugar), ainda assim, chega a resultados diferentes de seu predecessor estabelecendo novas balizas para a compreensão do mundo e do ser nesse mundo. Segundo Pitta (2016, p. 297), “para Sloterdijk mais fundamental do que compreender a morada do ser enquanto acontecimento no qual o ente humano se vê implicado, de pronto, habitando-a como pastor dessa morada, no cultivo do meio, é compreender a maneira como o homem chega a essa morada. Em outras palavras, importa para Sloterdijk compreender como o humano chega à humanidade”. (PITTA, Maurício Fernando. Considerações preliminares sobre as noções de habitar e construir em Martin Heidegger e Peter Sloterdijk. In: VI ENCONTRO DE EGRESSOS E ESTUDANTES DE FILOSOFIA DA UEL, 6; CICLO HANNAH ARENDT – BRASIL/VENEZUELA, 6; JORNADA SOBRE ENSINO DE FILOSOFIA, 1., 2015, Londrina. Anais... Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2016. Disponível em: <<http://www.uel.br/eventos/cicloarendt/pages/arquivos/Anais%20Egressos%20Ciclo%20Arendt%20e%20Jornada%20Ensino%20Filosofia%20%202015%20com%20ISBN.pdf>>. Acesso em: 10 ago. 2017).

“reverenciar o pó é então uma atitude crítica, se não política, que consiste em pensar no futuro a partir dos restos da destruição [...] para formar essa força explosiva que nos incita, talvez menos a saber do que a se tornar, apesar do perigo”⁴² (PIC; RITTE, 2017, p. 172, tradução nossa). Sendo assim, o espaço literário é de empatia e de abertura para o outro e no qual, a partir da escuta e do olhar, o autor-narrador dá novos sentidos aos fragmentos que coleciona do passado. Uma obra aberta à potência visionária dos objetos e das histórias de vida que são tomadas como rastros, numa metáfora aos vestígios que se depositam à margem da História oficial, e que conduz, a partir das ruínas, a uma prática de escrita a contrapelo – aos moldes do anjo de Benjamin.

A memória danificada e a experiência vazia da modernidade são reparadas pelo potencial profanador da ficção a partir da coleção particular anarquivada em cada uma das quatro narrativas em prosa. Já os documentos, ao mesmo tempo em que guardam o potencial de rastro, questionam a legitimidade indicial do conhecimento, mantendo viva a força dialética entre real-ficcional, público-privado, intimidade-privacidade. O mundo interior é contaminado pelo exterior e vice-versa, e esse contato molda a experiência subjetiva do autor-narrador e a estrutura da narrativa⁴³. Poeiras da intimidade em relação⁴⁴. A linguagem como local de retiro é

⁴² [No original] “Révérer la poussière est alors [bien] une attitude critique, sinon politique, qui consiste à penser l’avenir à partir des restes de la destruction [...] former cette force explosive qui nous incite peut-être moins à savoir qu’à devenir - malgré le péril”.

⁴³ “A dialética do exterior e do interior” (1993, p. 232), no qual Bachelard argumenta que o espaço exterior só é entendido quando interiorizado, pois, para virar valor humano, necessita ser além de vivido, recordado, imaginado pelo interior. Assim, a “Poética do Espaço” contribui para a abordagem complementar entre o espaço exterior e o interior, ressaltando a contaminação inevitável entre a casa individual e o universo (como explorado pelo segundo capítulo) que se desdobra em “Imensidão íntima”, pois “[...] a grandeza progride no mundo à medida que a intimidade se aprofunda” (Ibid. p. 200), como debatido no capítulo oito. Sendo assim, a relação do espaço com a interioridade da alma humana, problematizada por Bachelard é útil para pensar a própria relação entre público e privado, que é tensionado nas narrativas de Sebald a partir da incorporação de documentos como recurso visionário e ato profanatório.

⁴⁴ Sloterdijk (2016), autor que foi influenciado pelo pensamento de Bachelard, em seu livro *Esferas I* utiliza a metáfora das bolhas em ressonância para pensar os processos de construção de experiência e subjetividade na modernidade, no qual o efeito de expansão e contaminação é inevitável, já que o *eu* só se define em relação ao *outro*. Portanto, segundo Pitta (2016, p. 67-68), “deve haver um lugar entre a jaula do mundo circundante e o aberto absoluto do mundo ontológico no qual o homem se domestica, ou seja, se faz humano. Esse espaço seria a esfera, uma espécie de subjetividade partilhada sempre entre dois ou mais polos. [...] Nesse sentido, uma esfera envolve o ente humano sempre em relação com outros e com coisas de maneira análoga a do ser-no-mundo heideggeriano (que é ser-em ocupado e ser-com outros preocupado), mas difere desse quanto a sua solidão existencial primordial frente à morte”. Assim, os documentos enquanto dispositivos de inscrição do saber e do poder, também necessitam da mediação da subjetividade para produzir sentidos. Por isso, a heterogeneidade documental nas narrativas impulsiona a produção de sentidos do autor-narrador, que, a partir da escuta e do olhar, se põe em movimento para decifrar os rastros latentes no passado ainda vivos enquanto vestígio no presente.

expandida para o movimento de contínuo encontro. Assim é a casa sebaldiana, espaço compartilhado de muitas vozes, separadas do discurso do narrador apenas pela estrutura simples da expressão em alemão *sagte er* [ele disse]. O discurso indireto e as imagens são, portanto, espaços de contato que permitem o toque e a interpenetração de uma história em outra. E, por isso, nessa filosofia, o espaço geral da obra não tem uma imagem de rede, mas de célula, pois nela se concentra a possibilidade de compreender o uno como um todo.

No entanto, não se trata de uma visão autista de autossuficiência do eu, até porque a individualidade em Sebald não deve ser tomada baseando-se em conceitos de origem cartesiana e na crença em uma essência do eu. Ao contrário, as relações entre ser-no-mundo nas narrativas do autor acontecem a partir de espaços de coexistência, e a linguagem é local de inscrição ou negação dessa escolha ética. O autor-narrador é marcado e marca a narrativa pela contínua inter-relação de “algo com algo dentro de algo”, pois, como se refere Sloterdijk ao pensar a existência como resultado de incessantes relações, não apenas entre subjetividades, mas também entre os dispositivos de controle e agenciamento social: “[...] nos mundos de espuma, porém, nenhuma bolha pode dilatar-se até as dimensões de uma bola que ocupe um centro absoluto” (2016, p. 70). Nesse sentido, a esfera da subjetividade está em contato com esferas maiores, como as poeirentas dos documentos que são dispositivos de memória/esquecimento e que expõem a relação obsessiva do autor-narrador com arquivos, museus, bibliotecas, sebos, antiquários. Em Sebald, esses contatos tornam-se explosões cósmicas, nas quais a iluminação das constelações, formadas pelos documentos íntimos, dão acesso a uma História maior. E, conseqüentemente, aproximam-se muito da ética das bolhas que se mantém sempre descentrada, montando “[...] jogos racionais discretos e polivalentes que ensinam a conviver com uma reluzente diversidade de perspectivas e a renunciar à ilusão do ponto de vista único e dominante” (Ibid. p. 70).

Por isso, a volta documental da qual Sebald é um autor emblemático, rompe com o naturalismo e o realismo do século XIX, como observam Chevrier e Roussin (2001), no artigo “Le parti pris du document”, quando propõem a ocorrência de uma subversão do ethos de autenticidade dos arquivos e reposicionam as fronteiras que separaram a Literatura e a História. Assim, é estabelecida uma inscrição ética, principalmente, pela maneira como o documento é utilizado, de forma ambivalente,

como índice e enigma, em um anarquivamento dos modos de se relacionar com o saber, com a realidade, consigo e com o outro. Sendo assim, num espaço social cada vez mais condicionado pelo agenciamento dissimulado da mídia, pelos valores do consumo e do capital e por uma política da espetacularização, na qual as experiências são reduzidas e os indivíduos tendem à alienação; a ação do narrador de decifrar os documentos, traçando analogias imersas em um pathos melancólico, produz a partilha de afetos e torna-se movimento de resistência à percepção homogeneizada de uma cultura voltada à dessubjetivação.

Os fios que mantinham o homem relacionado ao mundo e ao processo de vir-a-ser se desmancharam. Não se faz mais experiências. A relação entre os espaços já não agrega mais o caráter de conhecimento vivido, e esse autismo da individualidade provoca um resfriamento nas relações. Portanto, o canto de Eurídice, que Sloterdijk (2016, p. 452) retoma – para refletir sobre a complementariedade prometida –, é música dissonante na obra de Sebald, na qual pensar o homem é, acima de tudo, compreender sua fratura primordial e para isso foi necessário pensá-lo em relação à natureza.⁴⁵ Desse modo, os documentos heterogêneos presentes nas narrativas problematizam o fluxo traumático da história da civilização, principalmente no século XX, expondo as dimensões megalomaniacas da maldade humana. Isso traz à tona a capacidade subjetiva do autor-narrador, motivada pela

⁴⁵ Sloterdijk (2016) recupera a metáfora do “canto das sereias” presente na Odisseia e reexamina-a a partir do contexto do século XX, no qual os alarmes usados nas fábricas e também nos tempos de guerra como dispositivos de coerção foram chamados de ‘sereias’ e como isso provocou uma inversão no sentido e no valor do canto enquanto encontro com o inaudito, com as forças da pré-linguagem enquanto positividade, passando a significar negatividade e embrutecimento. Vejamos: “Expandimos nossa análise do encontro entre Ulisses e as sereias até chegar a algumas anotações para uma teoria da comunicação emotiva nas grandes sociedades. O que toca intimamente o ouvinte individual e lhe dá a certeza de ouvir o seu próprio canto é essa música personalizada das sereias, cuja recitação em público desperta nele uma emoção pessoal [...] Assim, onde as sereias – isto é, sons que incondicionalmente nos tocam e granjeiam nossa aprovação – se tornam audíveis, aí começa o teste concreto do sentimento de si do sujeito. Escutar as sereias significa ‘se’ escutar; ser chamado por elas significa mover-se em sua direção levado pelo mais ‘pessoal’ dos impulsos. De resto, faz parte das autorrevelações mais típicas do século XX – e de suas atitudes mais caracteristicamente cínicas – o fato de que o nome ‘sereia’ tenha sido dado às máquinas uivantes instaladas nos telhados das fábricas, e também, em tempo de guerra, aos dispositivos de alarme que mergulham no terror das cidades que sofrem ataques aéreos. Essa denominação joga com a ideia de que ouvir as sereias pode desencadear pulsões primitivas nos ouvintes, mas deforma essa referência com uma infame ironia ao associar a sereia ao alarme coercitivo. Com isso, a escuta mais aberta é entregue ao terror, como se o sujeito só estivesse próximo de sua verdade quando corre para se salvar. Ao mesmo tempo, renomear desse modo a voz da sereia é embrutecê-la excessivamente e instrumentalizá-la em proveito dos mais rudes signos de massa. Sereias desse tipo são os sinos da época das indústrias e das guerras mundiais. Elas não demarcam a sonosfera em que se poderia espalhar uma boa notícia. Seu som leva, a todos os ouvidos que pode atingir, apenas o consenso de que tudo é desesperado e perigoso” (Ibid. p. 452-453).

sua consciência intelectualizada, de lidar com os vestígios do real e tornar a ficção uma ação política que estetiza o olhar para o outro como um espaço de partilha – filosofia primeira⁴⁶ – no qual pensar o homem é resgatar seu complemento. Eis aí a moralidade. Eis aí a ética na estética. Eis aí mais um contato entre esferas, entre poeiras⁴⁷. E a casa se (trans)forma em mundo. E a intimidade em alteridade.

⁴⁶ Para isso, retomamos em confluência com Sloterdijk a perspectiva filosófica sobre a alteridade de Emmanuel Levinas do “ser para o outro”, no intuito de refletir sobre as possibilidades de estabelecimentos de novas “relações” éticas entre os seres humanos, os animais e a natureza. Espaços onde o outro, permanece “infinitamente outro”, não sucumbindo ao mesmo, como sugere Levinas, no texto “Humanismo do outro homem” (2012, p. 53), quando diz, “por causa deste excesso inassimilável, por causa deste além, chamamos a relação que une Eu (Moi) a Outro de ideia do Infinito” e afirma, a partir dessa posição, a necessidade da ética como filosofia primeira, pois “O Eu (Moi) diante do Outro é infinitamente responsável” (Op. cit.).

⁴⁷ Para Sloterdijk o conceito de esfera (bolhas) deve ser tomado para além do sentido de espacialidade/habitação no qual ainda era possível o homem se proteger na ideia de uma essência do eu, ao contrário, a morada só é possível a partir da co-criação com seus pares, com outras microesferas, sendo inevitavelmente, sempre um movimento de relação, no qual “são geradas em recíprocas animações, geradas elas mesmas através de ressonância radical; cada uma delas demonstra que a real subjetividade consiste de duas ou mais partes. Onde duas dessas são exclusivamente abertas uma para a outra em uma divisão espacial íntima, um modo habitável de subjetividade se desenvolve em cada parte; isso inicialmente é nem mais nem menos do que uma participação em ressonância esférica.” (2016, p. 51).

3 O ETHOS DO DOCUMENTO E O PATHOS DO DISCURSO: O COLECIONADOR E SUA COLEÇÃO

O verdadeiro feito, normalmente desprezado, do colecionador é sempre anarquista, destrutivo. Pois esta é a sua dialética: ele conecta à fidelidade para com as coisas, para com o único, por ele assegurado, o protesto teimoso e subversivo contra o típico e classificável.

(Walter Benjamin – *Obras Escolhidas*)

Numa entrevista muito citada da crítica austríaca Sigrid Löffler, Sebald deixou claro que a bricolagem constitui a base do seu trabalho literário: “Eu trabalho de acordo com o sistema de bricolagem - no sentido de Lévi-Strauss. É uma forma de trabalho selvagem, de um pensamento pré-racional, no qual se remexe em peças descobertas e acumuladas aleatoriamente até que elas se combinem novamente de algum modo.”⁴⁸(LÖFFLER, 1997, p. 136). Esse método, como já discutido, é uma ferramenta de impulsão das narrativas. A história e a materialidade objetiva dos documentos utilizados contrastam com a estetização literária pessoal, na qual a memória do passado volta ao presente a partir da subjetividade do autor-narrador e da sua montagem documental. Desse modo, a narrativa em quadros forma uma espécie de palimpsesto da memória, e a “costura” entre documentos e textos exige um vasto repertório cultural, um olhar crítico para o mundo e um questionamento das próprias bases que fundamentam o conhecimento e o modo como representamos a realidade. Os valores da modernidade são questionados e as aporias expostas, principalmente as que se encontram no centro do debate sobre arquivo – memória – documento – monumento.

Sebald, em entrevista a Rondas (2008), cita Kempowski, escritor alemão, como exemplo de arquivista que se interessa por organizar, descrever e catalogar sistematicamente a sua coleção. No entanto, diz afastar-se dessa atividade, aproximando-se mais da ação praticada pelo *bricoleur*, referindo-se a sua prática como uma ação mais intuitiva:

⁴⁸ [No original] “Ich arbeite nach dem System der Bricolage – im Sinne von Lévi-Strauss. Das ist eine Form von wilden Arbeiten, von vorrationalem Denken, wo man in zufällig akkumulierten Fundstücken so lange herumwühh, bis sie sich irgendwie zusammenreimen”.

Deve-se também provocar o acaso. [...] Dessa forma sempre se encontra coisas muito estranhas, que a gente nunca imaginou, que de modo racional nunca se encontraria. E, com certeza não, quando se pesquisa como nos foi ensinado na universidade, sempre em frente, em linha reta, direita, esquerda, ângulo reto e assim por diante. Deve-se pesquisar de uma forma difusa. Deve ser uma busca, exatamente como um cachorro procura, para lá e para cá, para cima e para baixo, às vezes devagar e às vezes rapidamente. (RONDAS, 2008, p. 357, tradução nossa)⁴⁹.

Portanto, os documentos que gravitam em torno das narrativas assemelham-se aos anéis de Saturno, fragmentos de algo deixado para trás⁵⁰ pela força de atração de uma práxis colecionadora e da consciência intelectual do autor-narrador, um típico representante saturnino, prostrado e desiludido, tal como o anjo de *Dürer* diante das ferramentas obsoletas do conhecimento lançadas ao chão. Assim, a bricolagem, semelhante ao próprio movimento do pensamento, estrutura-se como um método estético no qual as analogias referentes aos eventos traumáticos se dão pelo desvio. Nas palavras de Benjamin (2006), o limiar não deve ser confundido com fronteira, pois não é visível como tal, pelo contrário, “o limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão inseridos na palavra *schwollen* (inchar, entumecer), e a etimologia não deve negligenciar esses significados” (BENJAMIN, 2006, p. 535). Assim, o método como desvio é uma forma de experiência de limiar que encontramos em textos de Benjamin, nos quais se coloca em prática o desvio, pois o contexto passa a ser de desconfiança com a História que pretendia dar conta da totalidade dos fatos do século XX.

Verificamos progressivamente como o modo de pensar de Benjamin o incita a uma disciplina da vertigem, começada tão precocemente com os labirintos que a tinta engendrava nos mata-borrões nos dias de sua infância. Aos guardiões da casa e da existência, aos senhores dos umbrais não é dado entrar na casa, percorrer a existência. Os senhores dos umbrais não se movem, seguem, antevêm, guardam e aguardam, por isso reconhece neles Benjamin uma forma elevada de saber histórico, a arte da espera, aproximando-os daqueles que conhecem o tempo cheio, messiânico. (OTTE; SEDLMAYER; CORNELSEN, 2010, p. 60-61).

⁴⁹ [No original] “Man muss den Zufall auch provozieren. [...] Auf diese Weise findet man immer sehr eigenartige Dinge, mit den Einträgen plötzlich ein halbes Dutzend Spuren vor sich hat, denen man nachgehen kann. Auf diese Weise findet man immer sehr eigenartige Dinge, mit denen man nie gerechnet hat, die man auf eine rationale Weise nie vorfinden kann und sicher nicht, wenn man recherchiert, wie es einem an der Universität Beigebracht wurde, immer geradeaus, rechts, links, rechter Winkel und so weiter. Man muss auf diffuse Weise recherchieren. Es soll ein Fund sein, also genau wie ein Hund sucht, hin und her, rauf und runter”.

⁵⁰ Em referência ao prefácio de abertura de *Os anéis de Saturno*, que diz: “Os anéis de Saturno consistem em cristais de gelo e talvez partículas de meteorito que descrevem órbitas circulares ao redor do equador do planeta. Provavelmente, trata-se de fragmentos de uma antiga lua que, muito próxima ao planeta, foi destruída pelo seu efeito de maré”. (SEBALD, 2010, s. p.)

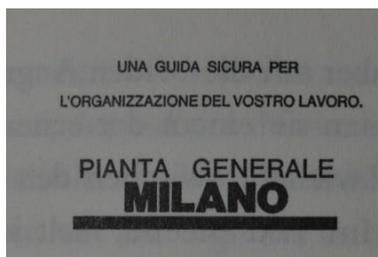
Segundo Benjamin (1987), “Pôr o pé além da soleira significava se despedir do mundo dos vivos” (p. 136); e os personagens em Sebald, como o seu narrador tipo, parecem habitar essas zonas limiáres entre os vivos e os mortos, entre o silêncio e a narração, entre a ficção e a realidade, o que confere a impressão de uma narração que já nasce póstuma. Nesse sentido, as quatro narrativas assemelham-se à passagem, forma labiríntica, que liga vários caminhos – também uma imagem do próprio pensamento – e que não exige linearidade e nem desfecho, pois o próprio ato de se perder, a própria ação de pensar é mais estimulante.

Em *Vertigem*, por exemplo, o narrador diz sempre ter em mãos um mapa dos locais que percorre, pois busca uma noção confiável, pelo menos, do espaço a sua volta. Mas usa a imagem do labirinto estampada no mapa da cidade de Milão como índice de um sentimento oposto; a errância, só possível pelo próprio movimento contingente da vida, que conduz a caminhos desconhecidos, impulsionando a contínua metamorfose do *vir-a-ser* que é a existência lançada no tempo. Por isso, o narrador entende a imagem do labirinto – que traz em sua legenda: *Una guida sicura per l’organizzazione del vostro lavoro, Pianta Generale Milano* [um guia seguro para organização de seu trabalho, Planta geral de Milão] – como sinal de uma “afirmação promissora ou mesmo auspiciosa para todo aquele que sabe o que é errar no seu caminho” ⁵¹(SEBALD, 2008b, p. 87).

Figura 2 – Imagem de um labirinto estampado no verso do mapa de Milão, comprado pelo narrador em visita à cidade.



⁵¹ [No original] “[...] auf der Rückseite aber die für jeden, der weiß, daß er viel auf Irrwegen geht, vielversprechende, geradezu verheißungsvolle Versicherung“. (SEBALD, 2013, p. 122)



Fonte: (Sebald, 2008b, p. 87).

Dessa maneira, mais do que apenas um cenário geográfico exterior, a imagem do labirinto refere-se à técnica narrativa de Sebald, ao modo como sua prosa é organizada como um contínuo movimento do pensamento, observado no trabalho da sintaxe digressiva, formada por uma cadeia de orações subordinadas, distribuídas em longas frases e parágrafos, somadas a conteúdos melancólicos e uma visão trágica do mundo. De modo diferente da História, o espaço literário permite que se trabalhe com o enigma, a dúvida, o acaso. E o trabalho de Sebald é uma mistura de tudo isso: Filosofia, História e ficção; ou seja, pela literatura é possível percorrer caminhos nunca pisados, resignificar criativamente o que está fragilizado, o que ficou por muito tempo, esquecido, subjugado, como é o caso dos acontecimentos que envolvem as catástrofes de guerra. Recriar o passado, o presente e o futuro, nas suas inúmeras possibilidades é fazer uso do que estava monumentalizado e separado dos sujeitos pela cultura normativa e a história totalizadora, assim, o trabalho dos narradores com documentos e arquivos históricos é permeado pela subjetividade na organização e inferência de sentidos, o que possibilita colocar em perspectiva as limitações da própria racionalidade e o modo como a instrumentalização do homem marca a sua separação da natureza.

A influência entre o texto final e as fontes, no caso das narrativas de Sebald, que é organizada a partir do método da bricolagem, deve-se à postura ética do autor-narrador diante dos vestígios da realidade, cacos do mundo que são os únicos rastros que lhe restam. Está postura do pesquisador/colecionador aproxima-se, como já mencionado, da figura do trapeiro [*Lumpensammler*] presente no trabalho de Benjamin. Conforme Seligmann (2014), trata-se de uma postura ética diante do que seriam as ruínas do mundo; e que observamos também em Sebald:

Ele salva o momento individual de cada coisa, rompendo com os falsos contextos e subsunções aos conceitos abstratos. Sua atração pelo universo dos concursos de miss (que classifica a beleza segundo potentes tipos,

normalmente opostos aos biótipos dos companheiros de internato de Bispo e dele próprio), pode ser lida como um desejo de se confrontar com a terrível ontotipologia que o excluía do glamour de uma sociedade “higienizada” de negros e de “loucos”. Sua vontade de anarquivar e colecionar objetos pode ser interpretada como um fruto de sua fidelidade visceral aos cacots do mundo que se lhe apresentavam como única realidade, única possibilidade de construção de uma “casa” onde morar. Sua arqueologia é decorrente de sua anarquivação. (SELIGMANN, 2014, p. 40).

Em vista disso, a profanação dos documentos e as implicações estéticas e éticas desse anarquivamento serão o objetivo deste capítulo. Para isso será observado como a ética documental passa a um ethos do documento, compreendendo ethos como os valores que determinam o comportamento e a conduta do autor (como produtor da obra) e do narrador (como organizador da diegese) diante do processo de pesquisa, coleta e escolha dos documentos, e os efeitos que essa inscrição promove na produção dos discursos que mobilizam o pathos melancólico. A questão que fica latente em todas as obras de Sebald é a ação de não ser conivente com a práxis do poder, não perpetuar o preconceito e nem a exclusão do *outro*. É desse modo que o passado coexiste com o presente do narrador e a partir dessa fusão que emergem sentidos que mantêm a vida como potência criativa. Uma subjetivação afirmativa de si mesmo a partir de um modelo literário que recupera documentos extraliterários e transfigura-os em ficção a partir da produção de sensações, de afetos. Por isso, o uso dos documentos na obra de Sebald, de modo indireto ou direto, atua como diálogos entre interior e exterior, e a maneira como o autor utiliza-os quebra a linearidade temporal e não prevê totalizações. Portanto, os documentos formam uma coleção muito particular, estando sempre a serviço de um narrador colecionador atípico (que não reproduz a metodologia de catalogação comum ao colecionador tradicional, mas estabelece sua própria lógica), consciente das falências da Memória, da História e da Cultura e, por isso, coloca-se a caminhar, rastrear e contra-arquivar a barbárie, fazendo novos usos dos documentos que encontra pelo caminho.

3.1 VERTIGEM

As pinturas de Pisanello tinham despertado em mim já havia muitos anos o desejo de abrir mão de tudo, menos da visão. Não é apenas o realismo de sua arte, altissimamente desenvolvido para a época, o que me atrai em Pisanello, mas a maneira como consegue criar o efeito do real sem sugerir profundidade, numa superfície basicamente rasa, na qual todos – a protagonistas e coadjuvantes, aos pássaros no céu, à floresta verde e a cada uma das folhas – é concedido igual e pleno direito de existir.

(Sebald, *Vertigem*)

Primeiro romance de Sebald, lançado em 1990, na Alemanha, *Vertigem* é dividido em quatro partes: “Beyleou o amor, essa criatura agri-doce e irresistível” que é inspirado na autobiografia de Stendhal – intitulada *Vie de Henry Brulard*; “All’Estero”, um texto autobiográfico no qual o narrador conta sobre uma viagem pela Itália (por Viena, Veneza e Verona), nos anos de 1980, (tal qual realizada também pelo autor); “A vilegiatura de Dr. K. em Riva” que é uma espécie de ensaio sobre episódios da vida de Kafka na cidade de Riva, Itália; e, por último, “Il Ritorno in patria”, escrito também em primeira pessoa e com o mesmo tom autobiográfico do segundo capítulo, no qual o autor-narrador volta para sua cidade natal, denominada apenas como W., possível referência a cidade de Wertach, Alemanha, onde Sebald nasceu. Os capítulos dois e quatro, que tratam das viagens do narrador pela Itália e, posteriormente, para a cidade de W., estruturam-se a partir de um narrador em primeira pessoa, diferente do que acontece com os capítulos sobre Stendhal e Kafka, escritos na voz impessoal e que se assemelham ao gênero ensaio crítico.

A ligação entre as histórias, então, não se dá a partir do mesmo foco narrativo, o que mantém a unidade da obra é o entrelaçamento, o modo como as camadas de histórias dos personagens encaixam-se umas às outras, produzindo ressonância de sentidos entre elas, o que é responsável pelo efeito de fantasmagoria entre as partes. As ligações entre o narrador e os dois personagens literários se dá a partir de uma cadeia de contiguidade semântica, pois conforme aponta Niehaus (2006. p. 26), “A ligação entre esses dois textos e a figuração de uma mudança entre autor e narrador nas duas outras histórias se faz apenas mais

tarde”.⁵² Portanto, as histórias que, em um primeiro momento parecem se tratar de narrativas independentes, apresentam uma sequência de coincidências responsáveis pela unidade textual e pelo efeito de fantasmagoria que atravessa o romance.

Dr. K e Henri Beyle são respectivamente Kafka e Stendhal. Em nenhum momento do texto é mencionado seus nomes verdadeiros, a referência ocorre pelo cruzamento das histórias por meio de episódios conhecidos da biografia de ambos os escritores. Entre Beyle, Dr. K. e o narrador são comuns os sentimentos de angústia e desolação, todos são afetados pela solidão e por “fracassos” amorosos, o que é agravado ou é mesmo o resultado das inclinações dos três para atividades de leitura e escrita, nas quais os sentimentos de melancolia facilmente vêm à tona. Essa circunstância faz lembrar o ensaio crítico de Sebald, *Die beschreibung des unglücks: zur österreichischen literatur von Stifter bis Handke* [A descrição da infelicidade: sobre a literatura austríaca de Stifter até Handke], sobre a relação entre escrita e infelicidade, incluindo um texto sobre Kafka.

Nesse ensaio, voltado para escritores austríacos que não pertenciam ao *mainstream* da produção germanística, o interesse é pelo limiar entre literatura e psicopatologia, já configurando as áreas de interesse de Sebald e o modo como se posicionou diante da tradição literária. Segundo Schütte (2016), em ensaio sobre a relação de Sebald com a literatura “menor” da Áustria, trata-se de uma “[...] paixão que se dirigiu quase exclusivamente a obras literárias surgidas na margem do território de língua alemã e na periferia do cânone estabelecido” (SCHÜTTE, 2016, p. 9) e que evidencia como o autor manteve suas produções críticas e mesmo sua obra ficcional e poética influenciada por autores marginais, sendo paradigmáticos nesse contexto o escritor esquizofrênico Ernst Herbeck e o cineasta e escritor Herbert Achternbusch.

Retornando às vertigens de *Vertigem*, consideremos: Stendhal, de 1783 a 1842; Kafka, de 1883 a 1924, Sebald, de 1944 a 2001, e o narrador em 1980; todos com o espírito inclinado à escrita, padecendo de dores e doenças e sentindo um certo deslocamento diante do mundo, acumulando fracassos amorosos e solidão, o que contribui em muitos momentos com o tom de lamento da narrativa, mas isso sem excluir a ironia e o chiste que perpassa a obra e que advém desse olhar sempre

⁵² [No original] «Le lien entre ces deux textes et la figuration d’un changeant entre auteur et narrateur, dans les deux autres récits, ne se fait qu’ultérieurement».

deslocado que o autor-narrador direciona para as histórias, para os objetos e para si próprio.

O narrador em primeira pessoa relata a partir de suas lembranças. Os fatos vividos estão localizados no passado e dependem da recordação para voltar à memória e tornarem-se escritura. Em todas as histórias, a memória é problematizada, sendo exposta a sua fragilidade e o modo como o imaginário nela se inscreve, moldando a percepção e os sentimentos e tornando-a passível de falácias e emboscadas. Assim, muitas histórias em *Vertigem* conduzem, de algum modo, a devaneios; momentos limiares entre o sono e a vigília, a normalidade e a loucura. Esses topos estabelecem uma espécie de espectralidade entre os personagens e entre o narrador e o autor, diluindo as fronteiras do tempo e colocando-os em coexistência, na qual os vivos e os mortos habitam o mesmo espaço de existência.

A reflexão sobre o poder das imagens em falsificar a memória é emblemática na narração da história do personagem Henri Beyle – soldado das tropas de Napoleão –, participante da batalha que ocorreu em 1800, quando mais de trinta e seis mil homens fizeram a legendária travessia dos Alpes, carregados com pesada munição rumo à cidade de Ivrea, na Itália. Sobre a memória desse fatídico dia, o personagem, ao folhear papéis antigos, conta que encontrou “uma gravura intitulada *Prospetto d’Ivrea*” e foi obrigado a admitir que a imagem que trazia na memória, da cidade ao cair da tarde, não era outra senão a cópia dessa mesma gravura (SEBALD, 2008b, p. 10). Desse modo, a memória foi moldada pela representação da cidade contida na gravura e não pela experiência vivida por Beyle, o que surpreende o personagem, que aconselha que não se compre gravuras de paisagens pelas quais se viaja, “[...] porque uma gravura logo ocuparia todo o espaço da memória que tivéssemos de algo – pode-se mesmo dizer que ela a destruiria”⁵³ (Ibid.). Quando se trata da memória traumática fica ainda mais delicada a relação entre representação e realidade, pois nela a linguagem expõe as dificuldades em narrar experiências limites e inenarráveis. Mas, em Sebald, não se trata da experiência direta do trauma como já discutido, e sim de uma memória que se ocupa da experiência indireta da violência e o faz a partir dos vestígios que dela restaram no presente. De qualquer forma, há o mesmo cuidado para não subscrever

⁵³ [No original] “[...] eine Gravure besetze bald schon den gazen Platz der Erinnerung, die wir von etwas hätten“.

o horror, o que demarca uma posição de moralidade autoral. E voltando a Beyle, devemos citar ainda as referências encontradas no espólio sobre o livro *Vie de Henry Brulard*, que apresenta registros de trechos e imagens que são utilizados por Sebald no capítulo de abertura de *Vertigem*.

O escritor francês e também o escritor austríaco mantêm com o narrador um diálogo “subterrâneo” no qual as percepções, preocupações e desilusões retornam a partir de um processo de circularidade, no qual uma sequência de coincidências atravessa a diegese. É o que ocorre, por exemplo, com as datas de 1913 e 2013, que funcionam como uma ligação entre a visita de Kafka à cidade de Riva, entremeada pela data de 1980, que é o ano da visita do narrador (e também do autor) à mesma cidade. O ano de 2013 é um futuro ainda a se concretizar (o livro foi publicado em 1990), já que, ao acrescentar 100 anos à data primeira, expande as reticências e potencializa os sentidos do movimento contingente da vida, sugerindo nesse entrelaçamento referencial entre as datas, a dialética do próprio processo de criação e destruição pelo qual a história natural se movimenta. Ao leitor é deixado como último símbolo da narrativa um número; os dois pontos que o isolam da última frase e da página em branco, que antecipa a contracapa, produz um movimento circular na narrativa, que sugere uma possível repetição, uma nova fantasmagoria por vir; o que evidencia o processo de montagem das narrativas de Sebald como ferramenta importante no efeito de criação de sentido do conteúdo da obra.⁵⁴

No espólio do autor, é possível entrar em contato com as fontes que ele utilizou em suas pesquisas e observar mais influências do processo de ficcionalização de documentos diversos, como imagens, recortes de jornais, anotações manuscritas, desenhos, cópias de livros, almanaques, enciclopédias, fotos, ou seja, uma grande variedade de materiais arquivados pelo próprio autor em vida. Em uma das 14 pastas nas quais está preservado o material referente à narrativa *Vertigem*, existe uma matéria de autoria de Anthony Northey, publicado no *Neue Zürcher Zeitung*, jornal semanário de Hamburgo, na sessão “Literatur und Kunst”, datada de 24 de abril de 1987, intitulada “Kafka in Riva, 1913”. Trata-se de um texto sobre o período de internamento de Kafka no sanatório do Dr. Von Hartungen, contendo duas fotos do hospital (uma da fachada e outra da sala de refeições) no qual são relatados fatos ocorridos com o escritor e que são

⁵⁴ Observação: a edição brasileira, publicada pela Companhia das Letras e usada nessa pesquisa, não cita a data de 2013, uma omissão que altera os sentidos mobilizados pelo desfecho original.

ficcionalizados por Sebald a partir de topos, como: solidão, escrita, doença, loucura. A matéria apresenta muitos pontos de contato com o capítulo sobre a “Vilegiatura de Dr. K. em Riva”.

A morte do companheiro de internamento do Dr. K., Ludwig von Koch, general aposentado, é ficcionalizada na narrativa de *Vertigem* apoiando-se nas informações contidas no texto de Anthony Northey, principalmente no que se refere a personalidade de homem calado do general e ao suicídio que deu fim a sua vida. Segundo a matéria do jornal, Ludwig von Koch teria sido a inspiração para o personagem do caçador Graccus do conto “Der Jäger Gracchus”, de Kafka, principalmente quanto ao enterro solitário do general em Riva, e que Kafka transfigurou numa errância pós-morte na qual o caçador segue vagando pelos mares do mundo em uma barca que não conseguiu levá-lo ao outro lado da margem, condenando-o a uma viagem ininterrupta.

Em *Vertigem*, essa situação é também relatada e julgada pelo narrador como uma “[...] penitência do anseio pelo amor, que sempre assalta o Dr. K., como ele escreve em uma das inúmeras cartas ‘Fledermaus’ a Felice”⁵⁵ (SEBALD, 2008b, p. 128). Ainda é interessante observar como as informações contidas na matéria do jornal – que em parte está apoiada nas informações contidas em uma carta de Kafka endereçada ao amigo Max Brod, em 28 de setembro de 1913 – são absorvidas pela representação empática do autor, que costuma dar contorno de desajuste e excentricidade aos seus personagens, mas o faz de modo a ressaltar a humanidade de cada um, construindo um discurso que é sempre um aceno de empatia.

Vejamos o trecho da carta de Kafka a Brod, citada no jornal, que faz referências a esse fato: “À mesa, estou sentado entre um velho general (que também não fala nada, mas quando decide conversar é muito inteligente, pelo menos superior a todos os outros) e uma pequena suíça de aparência italiana [...] que se parece infeliz”⁵⁶ (NORTHEY apud Kafka, 1987, p. 37, tradução nossa). Sobre a moça a qual Kafka refere-se e que na matéria é citada como uma possível paixão sua, não se tem muitas informações. Ainda no início da matéria é salientado que não existem registros detalhados sobre o tempo que Kafka ficou internado em Riva, pois

⁵⁵ [No original] “[...] wie er in einem seiner zahllosen Fledermausbriefe an Felice schreibt, immer genau dort ergreift, wo scheinbar und gesetzmäßig nichts zu genießen ist“. (SEBALD, 2013, p. 180-181)

⁵⁶ [No original] “[...] bei Tisch sitze ich zwischen einem alten General (der auch nichts spricht, wenn er sich aber einmal zum Reden entschließt, sehr klug spricht. Zumindest allen anderen überlegen) und einer kleinen italienisch aussehenden [...] die über ihre Nachbarschaft unglücklich ist“.

ele manteve-se assombrado por um período de baixa produtividade criativa e, mesmo no seu diário, faltam anotações sobre essas três semanas de internamento. Segundo a matéria do jornal:

Nada se sabe sobre a mulher suíça por quem ele se apaixonou. Era um amor sem esperança. O general, no entanto, pode ter sido Ludwig von Koch, nascido em Meissen, em 1847 (mas nativo de Neusiedl, na Hungria), ele serviu no sexto regimento Hussar do exército austríaco. Quando ele chegou a Riva, já estava aposentado há vários meses. Na manhã de 3 de outubro, pouco depois das sete horas, de acordo com a investigação posterior da capitania distrital e artigos de jornal, que provavelmente também originou outras declarações oficiais, o general Von Koch se retirou para o quarto, pegou sua pistola e disparou. De acordo com o relatório escrito por Christoph von Hartungen na mesma tarde, o general conseguiu disparar um tiro que atingiu ao mesmo tempo seu coração e sua cabeça. Ele foi encontrado deitado em uma poltrona, com um livro em inglês aberto no seu colo. O motivo pelo qual Koch se matou não estava claro. Ele não deixou nenhuma transcrição da depressão extrema. A razão dada foi 'neurastenia'. Um relatório no "Bozener Nachrichten" menciona que ele se mostrou "bastante deprimido", muito taciturno e mesto, escreveu um jornal italiano que, em parte, concorda com as impressões de Kafka. De acordo com o relatório alemão, Koch foi enterrado em um cemitério em Riva, no dia 6 de outubro, depois que seu corpo havia sido colocado na funerária de St. Anna. (NORTHEY, 1987, p. 37, tradução nossa).⁵⁷

Como exposto, é possível estabelecer pontos de contato entre a matéria do jornal e o capítulo de *Vertigem* e ainda encontrar ressonâncias em outras passagens; assim os indícios de que a criação do personagem Graccus foi inspirada pela morte do general Koch, ainda estabelecem ligações com a "figura" de um caçador que aparece no último capítulo e que havia povoado a imagem do narrador quando criança. Trata-se de um uniforme de general, em decomposição, que teria sido de "[...] um daqueles caçadores austríacos que lutaram contra os franceses

⁵⁷ [No original] "Über die Schweizerin, in die er sich verliebte, weiss man bis heute nichts. Es war eine Liebe ohne Hoffnung. Der General dürfte aber Generalmajor Ludwig von Koch gewesen sein, 1844 in Meissen geboren (aber heimatständig nach Neusiedl in Urgarn), diente er im sechsten Husarenregiment des österreichischen Heeres. Als er in Riva eintraf, war er schon seit einigen Monaten pensioniert. Am Morgen 3 Oktobers kurz nach 7 Uhr, laut der späteren Ermittlung der Bezirkshauptmannschaft und der wohl aus anderen amtlichen Verlautbarungen entstandenen Zeitungsartikel, zog sich General von Koch in sein Zimmer zurück, nahm seine Pistole und erschoss sich. Dem von Christoph von Hartungen am selben Nachmittag verfassten Bericht nach gelang es dem General, sich sowohl durch das Herz als auch durch den Kopf zu schießen. Man fand ihn in einem Fauteuil zusammengesunken mit einem aufgeschlagenen englischen Buch auf dem Schoß. Warum Koch sich umbrachte, war nicht klar; er hinterliess keinerlei Niederschrift. Als Grund wurde 'Neurasthenie' oder Nervenleiden angegeben, was in diesen Falle wohl eine Umschreibung von extremer Depression darstellen sollte. Ein Bericht in den 'Bozener Nachrichten' erwähnt, dass er sich 'ziemlich niedergeschlagen' gezeit hatte; 'più taciturno e mesto' schrieb eine italienische Zeitung, was zum Teil mit Kafka Eindrücken übereinstimmt. Laut dem deutschen Bericht wurde Koch am 6. Oktober in einem Friedhof in Riva beigesetzt, nachdem seine Leiche die Tage zuvor in der Totenkapelle St. Anna aufgebahrt worden war".

como tropas irregulares por volta de 1800” (SEBALD, 2008b, p. 174)⁵⁸, ou seja, um caçador fantasma que, sem corporiedade, “vive” de alguma forma através dos vestígios de seu uniforme em decomposição. O encontro do narrador com esse caçador, que mora no sótão de uma casa antiga em W., é descrito como um alegoria do tempo passado. No momento que o narrador, impressionado com o uniforme que o manequim vestia, leva a mão até a manga do casaco para tocá-lo e se certificar da realidade, mas o uniforme se desmancha por completo em pó e seus dedos, agora enegrecidos pela poeira do tecido, trazem-lhe a impressão funesta de que a destruição é algo sempre eminente, “[...] sinal de uma desgraça que nada nesse mundo jamais remediará” (Ibid. p. 175)⁵⁹. Nota-se, a partir desse primeiro conjunto de referências, o modo como o processo de inserção [*Einbetten*] de fontes coaduna-se com um entrelaçamento [*Einschachten*] que produz duplicidades, ressonâncias entre as histórias separadas no tempo e no espaço. Vejamos o modo como o autor-narrador, por sua vez, preenche essa lacuna e ficcionaliza o que seriam esses dias que Kafka esteve internado no sanatório, em companhia do general e de outros pacientes do Dr. Von Hartungen:

Aliás, à sua direita na mesa senta-se um velho general que permanece calado a maior parte do tempo, mas que de vez em quando faz observações agudas e abissais. Certa feita, erguendo de repente a vista do livro que sempre mantém aberto ao seu lado, ele diz que, pensando bem, um vasto campo de contingências insondáveis se estende entre a lógica do plano de combate e a lógica dos comunicados oficiais, ambos os quais lhe eram conhecidos como a palma da mão. Miudezas que escapam à nossa percepção decidem tudo! Nas grandes batalhas da história mundial tinha sido exatamente assim. Miudezas, mas que pesam tanto quanto cinquenta mil cavalos mortos em Waterloo. Em última instância, tudo era uma questão do peso específico, Stendhal tinha tido uma noção mais precisa disso do que todo o estado-maior, e agora, nos seus dias de velhice, ele virara seu aprendiz, para que não morresse sem algum entendimento. Essa era uma ideia no fundo absurda, que se pode influenciar o curso dos acontecimentos com uma guinada do leme, como o arbítrio, ao passo que de fato tudo era determinado pelas mais complexas relações. (SEBALD, 2008b, p. 121-222).⁶⁰

⁵⁸ [No original] “[...] ”Gewißheit das eines jener österreichischen Jäger gewesen ist, die um 1800”. (SEBALD, 2013, p. 248).

⁵⁹ [No original] “[...] ja schwarz gewordenen Finger meiner Rechten wie das Zeichen für ein durch nichts auf der Welt mehr ausgleichendes Unglück vor Augen“. (SEBALD, 2013, p. 250)

⁶⁰ [No original] “Übrigens sitzt bei Tisch zur Rechten Dr. K.s ein alter General, der sich zwar die meiste Zeit ausschweigt, der aber doch hin und wieder abgründig mittelt aufblickend von dem Buch, das er stets aufgeschlagen neben sich liegen hat, daß sich, wenn er es recht überlege, zwischen der Logik des Sandkastens und der Logik des Heeresberichts, die ihm beide vertraut seien wie kaum etwas sonst, ein weites Feld der undurchsichtigsten gegebenheiten erstrecke. Kleinigkeiten, die sich unserer Wahrnehmung entziehen, entscheiden alles! Bei den größten Schlachten der Weltgeschichte sei das genauso gewesen. Kleinigkeiten, die aber so schwer wiegen wie die 50000 toten Soldaten und Pferde von Waterloo. Es sei eben letzten Ender alles eine Frage des spezifischen Gewichts. Stendhal habe

Esse trecho traz para o discurso a contingência da vida, a falta de nexos com que caminhos são traçados e interrompidos e essa falta de razão de alguns acontecimentos atordoam o narrador que, no limiar da loucura e da escrita, das ruínas da guerra e das palavras, expressa seu mal-estar e sua responsabilidade. Ainda é interessante ressaltar que o pathos melancólico comum no discurso do narrador, movido pela ação do olhar e da escuta empática, deve-se ao modo como o mundo interior do narrador e dos personagens são representados desajustados em relação à realidade do mundo exterior.

O narrador, por exemplo, durante a viagem à Itália, em 1980, sente-se perseguido pelo fantasma da morte e pensa que pode ser a próxima vítima dos assassinos Furlan e Abel, chefes de uma organização criminosa chamada *Ludwig*. A inserção dessa história na narrativa é feita a partir da referência do narrador a uma matéria lida no editorial do jornal *O Gazzettino de Veneza*, do dia 4 de novembro de 1980, no qual consta que uma carta em caligrafia rúnica fora recebida pelo periódico e que nela havia a declaração de um grupo chamado *Organizzazione Ludwig*, que assumia a responsabilidade por uma série de assassinatos ocorridos em Verona e outras cidades da Itália desde 1977. Nesse editorial, são lembradas as mortes violentas de algumas das vítimas, como: o cigano Guerrino Spinelli, que morreu dentro de seu velho carro Alfa-Romeu, após sofrer queimaduras graves devido a um incêndio criminoso; o garçom Luciano Stefanato, encontrado morto com duas facas de cozinha atravessadas na nuca; o jovem Cláudio Costa, viciado em heroína, assassinado com trinta e nove facadas (na obra *Vertigem*, essa notícia está registrada na página 65). Sebald utiliza a imagem que aparece na primeira página do jornal e na qual está escrito “Organizzazione Ludwig”, integrando a narrativa de *Vertigem* como prova da assinatura em caligrafia rúnica (p. 64, na edição brasileira; p. 89, na edição alemã). Esse texto que o narrador começa a ler, a princípio para fugir do mal-estar que sentiu ao entrar numa pizzaria na cidade de Verona, agrava ainda mais a sua inquietação. A narrativa volta-se novamente à expressão de sentimentos de vertigem e medo, primeiro causados pelo próprio ambiente da pizzaria, no qual as cores azuis das paredes, as redes de pesca que decoram o

davon einen genaueren Begriff gehabt als jeder Generalstab, und er gehe nun auf seine alten Tage bei ihm in die Lehre, um nicht ganz ohne Einsicht sterben zu müssen. Diese im Grunde irrwitzige Vorstellung, daß man mit einer Drehung des Steueress, mit dem Willen, den Lauf der Dinge beeinflussen könne. Während diese doch bestimmt sein von den vielfältigsten Beziehungen untereinander“. (SEBALD, 2013, p. 171-172).

lugar e o quadro pendurado próximo ao teto (com a imagem de um navio na crista de uma onda e prestes a mergulhar no abismo) produziram uma sensação de enjoo no narrador – “como uma pessoa mareada se segura à balaustrada” (SEBALD, 2008b, p. 64) – e um sentimento desolador de que nunca mais seria possível avistar terra firme. Sobre esse episódio encontramos no espólio do autor uma matéria do jornal *Die Zeit*, de 5 de dezembro de 1986, intitulada *Die Gnadenlosen*, de autoria de Erwin Brunner, que traz as referências extraliterárias para o episódio de *Vertigem*.

A análise das informações contidas na matéria mencionada reforça a afirmativa de que Sebald tem a preocupação de construir suas histórias a partir de fragmentos reais (os nomes dos assassinos e dos assassinados, as datas, o local), conservando a essência de legitimidade que é devedora desse processo cuidadoso de pesquisa, que mobiliza o olhar e a escuta para o que é excêntrico, que se apresenta como desvio ou que se inscreve na violência. O recurso do autor em utilizar jornais, revistas e enciclopédias como fonte de pesquisa e como material estético ocorre também nas demais narrativas, como poderá ser observado no decorrer das análises.

Essa prática torna os documentos de mídia preservados em seu arquivo fontes de narrações de histórias estranhas, tristes, violentas; notícias nas quais se vislumbra os desajustes entre civilidade e natureza, entre vida e morte, entre paz e guerra, entre normalidade e excentricidade. Ou seja, a seleção desses documentos expressa de algum modo a preocupação ética do autor-narrador em recolher vestígios das agruras de uma história menor, que se escreve na banalidade do cotidiano. A única “falsificação” realizada pelo narrador não interfere na diegese da obra, pois se trata apenas da alteração de uma informação sobre o jornal no qual consta a matéria. No arquivo do autor refere-se a um jornal da Alemanha e na ficcionalização de *Vertigem* ele é apresentado como um jornal italiano. A alteração refere-se apenas a costura do episódio, que exigia do autor essa transfiguração, já que se trata de um capítulo no qual o narrador viaja pela Itália, mas não invalida a legitimidade dos documentos, o que é um princípio de orientação do trabalho do autor. É pela sensibilidade em perceber o espaço e pelo repertório intelectual que o autor-narrador mobiliza que são criadas as condições para historicizar e anarquizar os objetos encontrados pelo caminho.

Ainda sobre a atmosfera de perseguição que atravessa a narrativa, podemos citar um episódio do capítulo dois, no qual o narrador se sente perseguido por dois

homens durante uma visita que faz ao Palácio Giardino Giusti, em Verona. Esses lhe parecem os mesmos gêmeos que ele já havia notado observando-o na parte da manhã, durante o café que tomou na ferrovia, no momento de sua chegada à cidade.

A presença desses estranhos ressoa sentidos tanto na passagem sobre os assassinos Abel e Furlan (que têm seus nomes grifados por Sebald na matéria do jornal) como ainda faz eco na própria história de Kafka. Vejamos. Durante uma viagem de ônibus de Desenzano até Riva, o narrador encontra um casal de irmãos idênticos ao escritor Kafka; essa situação é mencionada pelo narrador sem a adição de nenhum documento que comprove o ocorrido, o que torna ainda mais enigmática essa “[...] coincidência altamente improvável” (SEBALD, 2008b, p. 74) e, de certo modo, inverte a lógica das provas. Sendo assim, a espectralidade de Kafka é retomada nessas situações a partir do tensionamento do próprio absurdo contido na realidade, e as coincidências estranhas parecem funcionar como irrupções do passado no presente. Ainda sobre a influência de Kafka em Sebald, voltamos a circularidade proposta pelo retorno do caçador no último capítulo. Uma espécie de *Graccus*, como já citado, brevemente, acima, que “sobrevive” à morte pelos rastros de seu uniforme de soldado, que vive no corpo de um manequim, “vivendo” entre as quinquilharias de um sótão. Assim, numa metáfora da fragilidade do tempo transcorrido, do que resta enquanto vestígio da história e da memória, o tecido já velho do uniforme, ao simples toque da mão do narrador, se dissolve em pó. Ou seja, a dissolução do uniforme do caçador ao simples toque da mão do narrador não se apresenta como uma solução para o mistério construído ainda na infância, mas sim redireciona suas setas, que se voltam para as histórias anteriores, inclusive a história da participação do jovem Henri Beyle como soldado das tropas de Napoleão, durante a batalha de Marengo.

O espaço da ficção em Sebald é, logo, o das relações metonímicas, possível de observar na seguinte declaração do narrador, sobre sua técnica de escrita: “sentei-me a uma mesa perto da porta aberta do terraço, papéis e notas espalhadas ao meu redor, traçando correspondências entre os acontecimentos muito distantes entre si, mas que me pareciam parte da mesma ordem”⁶¹ (Ibid. p. 76) o que reforça a

⁶¹ [No original] “Ich saß an einem Tisch nahe der offenen Terrassentür, hatte meine Papiere und Aufzeichnungen um mich herum ausgebreitet und zog Verbindungslinien zwischen weit

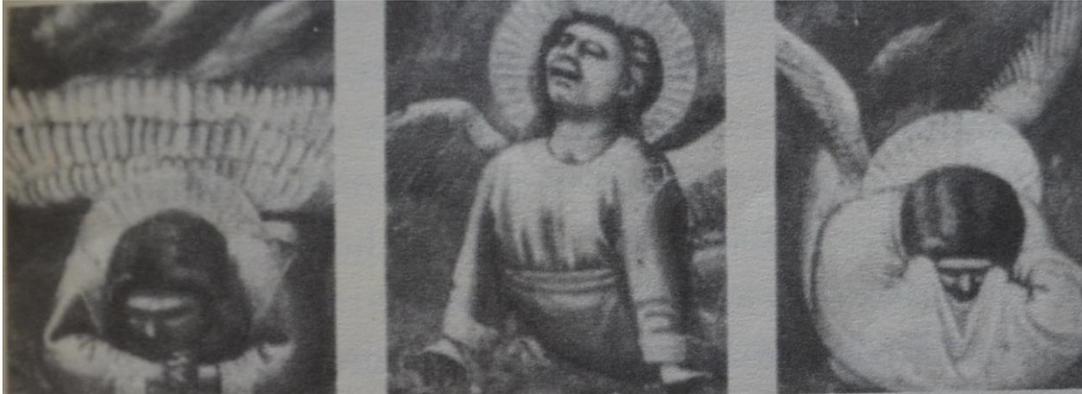
imagem-conceito de um labirinto contemporâneo (as passagens benjaminianas) como forma e tema das narrativas, pelo qual a materialidade do real funde-se ao universo subjetivo, produzindo incursões do narrador pelas grandes vias da História coletiva e pelas zonas cinzentas e esfaceladas das histórias individuais. O que a partir do confronto com os materiais fontes, encontrados no arquivo em Marbach, dão a ver o modo como o material usado como elemento extraliterário passa antes pelo crivo crítico do narrador, que está interessado em explorar a realidade a partir de uma perspectiva melancólica, que reproduza, a partir da inserção dos documentos, uma estrutura estética que exhibe o próprio movimento destrutivo da história natural e social, numa catástrofe sempre anunciada.

A profanação dos arquivos das mídias, no caso dos documentos citados acima, produz discursos no qual o pathos melancólico é constantemente reformulado, expondo diferentes facetas dessa relação fraturada entre o mundo interior (da imaginação) e o mundo exterior (dos fatos e dos fardos da História). É o desencanto do narrador diante do mundo, assombrado por fantasmas de um passado revivido a partir de uma perspectiva traumática, que torna o pathos melancólico um sentimento comum a sua consciência enlutada. Nesse sentido, as imagens de sofrimento dos anjos pintados por Giotto, na capela de Enrico Scrovegni, em Pádua, na Itália, chamam a atenção do narrador de *Vertigem*, que fica tocado “[...] pelo lamento silencioso erguido havia quase sete séculos pelos anjos que pairavam sobre a infinita desventura”⁶² (SEBALD, p. 2008b, p. 69). As faces enrugadas de dor, as pálpebras cerradas, a boca entreaberta, soltando um grito de dor e lamento, e as mãos unidas do primeiro anjo, em um gesto de fé, benevolência ou mesmo desespero, dão a impressão de anjos visitando uma cena de desgraça, como comenta o narrador, usando a expressão em italiano “*Gli angeli visitano la scena della disgrazia*” (Ibid.).

auseinanderliegenden Ereignissen, die mir derselben Ordnung anzugehören schienen“. (SEBALD, 2013, p. 106).

⁶² [No original] “[...] siebenhundert jahren von den über dem unendlichen unglück schwebenden engeln erhoben wird“. (SEBALD, 2013, p. 96).

Figura 3 – Afrescos de Giotto, na capela Enrico Scrovegni, Pádua, Itália.



Fonte: (SEBALD, 2008b, p. 69).

Na literatura de Sebald, em vista disso, é comum o tensionamento de espaços limiars. O modo como os personagens reais são ficcionalizados a partir de documentos que se ligam a histórias de vidas de carne e osso, estabelece um modelo de representação no qual as fronteiras entre real e imaginário, biografia e autobiografia, vida e morte são diluídas. Mesmo os personagens literários secundários, se assim for justo denominá-los, como Casanova e Grilpalzer, integrados ao capítulo “Ritorno in patria”, são mobilizados pelo narrador como gancho narrativo para as digressões que tece sobre a monumentalidade da arquitetura (do Palácio da Justiça em Veneza) e sobre as incongruências das leis (venezianas). Assim, a materialidade dos documentos (a realidade dos nomes, datas, locais, acontecimentos) torna ainda mais acentuada os processos de fantasmagoria entre Literatura e História, tornando-se um espaço de restituição de histórias menores, no qual o material extraliterário se torna chave para que a própria memória coletiva seja reformulada.

3.2 OS EMIGRANTES

Todos os dias levam à morte, só o último a alcança. Eis os sábios conselhos que vos dá a natureza, nossa mãe.

(Montaigne, *Ensaaios*)

A obra *Os emigrantes* está dividida em quatro histórias: Dr. Henry Selwyn, Paul Bereyter, Ambros Adelwarth e Max Ferber, todas as narrativas envolvem a biografia de exilados. O personagem da primeira história é o objetivo principal dessa análise, trata-se de Henry Selwyn, um judeu lituano que emigrou para a Inglaterra no ano de 1899, exerceu carreira médica e viveu em grande estilo e com muita riqueza entre os anos de 1920 e 1930 (principalmente devido ao seu casamento com uma mulher da alta sociedade), e sobre o qual nos deteremos mais detalhadamente a seguir. O segundo personagem é Paul Bereyter, professor do narrador em sua infância e que sofre retaliações por ter ascendência ariana, sendo obrigado a deixar seu trabalho na licenciatura devido às sanções políticas impostas no final da República de Weimar, em 1930, quando já começam a ser levadas a cabo as “reformas” propostas pelo partido nazista. O terceiro é Ambros Adelwarth, tio do narrador, que emigra para os Estados Unidos e trabalha como mordomo para uma rica família judia de Nova Iorque, os Salomões. E, por último, Max Ferber (ou Max Aurach, como aparece na primeira versão da edição alemã, inspirado no pintor Frank Auerbach). Dessa edição foram excluídas duas fotos, uma do olho de Auerbach e outra de um quadro produzido por ele, que era morador na cidade de Manchester, também judeu emigrado, que, escapando de uma perseguição em 1939, estabeleceu-se na Inglaterra, onde alcançou reconhecimento como pintor⁶³.

Todos os personagens têm a vida experienciada como deslocamento. Vivem em outros lugares, não estão mais na sua pátria porque essa, de alguma maneira, os expulsou, seja por motivos econômicos, políticos e até mesmo pela perseguição

⁶³ O pintor inglês Frank Auerbach foi uma inspiração para a criação do personagem Max Aurach. A primeira edição em alemão, de 1991, continha duas fotografias referentes ao autor, uma apresentando um quadro produzido pelo pintor e outra foto com close em seu olho. Em 1996, quando o livro foi publicado na Inglaterra, o capítulo já não apresentava mais as fotos mencionadas e o título original do capítulo que era “Max Aurach” passou a se chamar “Max Feber”. As alterações foram solicitadas pelo próprio pintor, que não queria a sua figura relacionada ao livro, temendo a exposição que a difusão da narrativa na Inglaterra poderia lhe causar. Disponível em: <<https://sebald.wordpress.com/category/frank-auerbach/>>. Acesso em: 10 fev. 2018.

racial nazista. Essas histórias encontram-se emolduradas por documentos íntimos, arquivos familiares, objetos, fotografias, diários, cartas que chegam às mãos do narrador por herança familiar ou através do encontro com outros personagens que lhe delegam documentos. A coleção de *Os emigrantes* é, portanto, antes de mais nada, um conjunto de intimidades, de espaços de arquivo e memória que se inscrevem na história cotidiana, na privacidade dos lares e das famílias, mas que por sua vez denunciam o cenário de uma história maior. Nesse sentido, a coleção dessa narrativa não é a dos arquivos administrativos dos Estados, dos museus, das grandes bibliotecas, das agências culturais, mas sim o pequeno arquivo dos baús, gavetas, caixas nas quais se guardam pequenas bugigangas de grande valor sentimental. Fragmentos de histórias pessoais que ocupam o espaço limiar entre memória e esquecimento, entre vida e morte e que são findados de modo traumático. Os suicídios se repetem com as três personagens: um tiro de pistola que mata Shellyn, um acidente nos trilhos do trem próximo a cidade de S. (cidadezinha próxima à aldeia de W. que supomos ser Wertchau, Alemanha) que mata Paul, eletrochoques a que Ambros se submeteu voluntariamente e que aceleram sua morte.

Voltemos a Henry Selwyn, seu nome verdadeiro, de origem judaica, é Hersch Seweryn e foi mudado pelo próprio personagem, ainda na adolescência, que, declarando ter atingido no final do colegial sua dignidade (moral e intelectual), resolve anglicanizar seu nome como uma forma de reparação. A história de Selwyn é descrita por episódios de humildade singela, um tipo de simplicidade (que inclusive lembra de personagens como o professor Michael Parkinson, de *Os anéis de Saturno*) comovente. Sua história está entrelaçada aos acontecimentos da Segunda Guerra e a perseguição aos judeus, e essa experiência produz traumas, conduzindo o personagem a uma existência melancólica, voltada à aproximação com a natureza e ao afastamento do convívio social, dedicando suas horas vagas a pensamentos que “ficavam cada dia mais vagos e, de outro, mais inequívocos e precisos (SEBALD, 2009, p. 18)⁶⁴, em um processo de volta ao natural que lembra, de certa forma, a autobiografia de Henry Thoreau, em *Walden*, e o processo de volta à natureza que o livro trata como um manifesto crítico à civilização industrial do século

⁶⁴ [No original] “[...] wie er mir gegenüber gelegentlich konstatierte, einerseits tagg für verschwommener, anderrseits einsinniger un genauer weedenden Gedanken hin“. (SEBALD, 2015, p. 20).

XIX, numa forma de vida que propõe a autossuficiência e o desapego aos valores materiais.

Apesar de o motivo propulsor ser outro, com Selwyn não acontece diferente, ainda assim em ambos o retorno se dá para o espaço natural. O personagem, após ter que abrir mão do seu consultório médico e de seus pacientes, em 1960, rompe também o contato com o mundo real: “Desde então, tenho nas plantas e nos animais quase que meus únicos interlocutores. De algum modo me dou bem com eles, disse Dr. Selwyn.” (SEBALD, 2009, p. 27)⁶⁵. O narrador conhece o personagem de sua primeira história na cidade de Hingham, Inglaterra. Em busca de casa para morar, conhece Selwyn no jardim de um antigo casarão que fora visitar. O local é descrito por imagens de abandono, “como se ninguém morasse ali”.

Da abertura do livro até o momento do encontro entre ambos temos: a imagem de um cemitério abandonado (a qual analisaremos no final do capítulo), seguida de descrições da vegetação da região, após descrições da cidade de Hingham, do casarão de Hedi Selwyn (ex-mulher de Henry) e do seu jardim descuidado, para então encontrar o personagem, um “kind of ornamental hermit” que “vivia” no jardim. Sobre o encontro, o narrador diz:

Para além do gramado, a oeste, a paisagem se abria, um parque com tílias, olmos e azinheiros esparsos. Atrás deles, as suaves ondulações dos campos arados e as montanhas de nuvens brancas no horizonte. Em silêncio, contemplamos novamente essa vista que arrastava o olho para a distância à medida que subia e descia em degraus, e supúnhamos estar a sós, até que vimos uma figura imóvel, deitada na sombra lançada na relva por um cedro alto no canto sudoeste do jardim. Era um homem de idade, a cabeça apoiada no braço dobrado, parecendo totalmente absorto na visão dos pedacinhos de terra bem a sua frente. Atravessamos o gramado até ele, cada passo nosso de uma maravilhosa leveza sobre a grama. Mas só quando estávamos quase colados a ele foi que nos notou e se ergueu, não sem um certo embaraço. Embora fosse alto e tivesse ombros largos, parecia atarracado, baixote mesmo. Isso se devia talvez ao seu hábito, como em breve ficou evidente, de usar óculos de leitura com aro dourado, por sobre os quais olhava com a cabeça inclinada, o que lhe dava uma postura curva, quase suplicante. O cabelo branco era penteado para trás, mas mechas esparças não paravam de lhe cair na testa notavelmente alta. *I was counting the blades of grass*, disse como que se desculpando por sua distração. *It's a sort of pastime of mine. Rather irritating, I am afraid*. Alisou para trás uma das mechas brancas. Seus movimentos eram a um tempo desajeitados e elegantes; de uma amabilidade que há muito tempo caiu em desuso foi também a maneira de se apresentar a nós como dr. Henry Selwyn. Com certeza, acrescentou, nós tínhamos vindo por causa do apartamento. Até onde ele sabia dizer, ainda não havia sido alugado, mas de todo modo nós teríamos de esperar que mrs. Selwyn voltasse, pois ela

⁶⁵ [No original] “Seither habe ich in den Pflanzen und in den Tieren fast meine einzige Ansprache”. (Ibid. p. 35)

era a proprietária da casa e ele um simples morador do jardim, *a kind of ornamental hermit*. (SEBALD, 2009, p. 11-12)⁶⁶.

Sobre esse episódio, encontramos no espólio duas imagens e o negativo de um filme fotográfico com várias fotos em miniatura que produzem ressonâncias na composição do capítulo. No mostruário de imagens, aparecem as três que foram utilizadas na sequência sobre a cidade de Hingham, o casarão e o encontro com o personagem. Inclusive aquelas que foram dispensadas pelo autor na composição da narrativa estabelecem relações écfrásticas com ela. As duas outras imagens são as fotografias de um homem, que em muito se parece com Sebald, em meio a um jardim em dois momentos diferentes. Vestindo botas, usando bengala e chapéu e cercado por uma vegetação rasteira, a primeira delas registra-o sentado nas escadas de um pequeno átrio em um jardim de vegetação rasteira, a mão levada até o queixo, apoiando a cabeça – numa postura que lembra a escultura *O pensador*, de Auguste Rodin – o olhar absorto que sequer olha para a objetiva da câmera, que vaga mirando ao longe o horizonte que não nos é dado a ver.

⁶⁶ [No original] “Jenseits des Rasens, nach Westen, öffnete sich die Landschaft, ein Park mit einzeln stehenden Linden, Ulmen und immergrünen Eichen. Dahinter die sanften Wellen der äcker und das weiß Wolkengebirge am Horizont. Sprachlos betrachteten wir lange diese in abfallenden und ansteigenden Stufen den Blick in die Ferne ziehende Anlage und glaubten ganz allein zu sein, bis wir in der südwestlichen Ecke des Gartens auf den Rasen gebreitet wurde, eine regungslose Gestalt liegen sahen. Es war ein alter Mann, der den Kopf auf den ange winkelten Arm gestützt hatte und ganz versunken schien in den Anblick des Fleckchens Erde unmittelbar vor seinen Augen. Wir gingen quer über die Rasenfläche, die uns jeden unserer Schritte mit einer wunderbaren Leichtigkeit machen ließ, auf ihn zu. Aber erst als wir uns ihm bis auf wenig genähert hatten, bemerkte er uns und erhob sich nicht ohne eine gewisse Verlegenheit. Obzwar groß gewachsen und breit in den Schultern, wirkte er untersetzt, ja, man hätte sagen können, wie ein ganz kleiner Mensch. Es kam dies vielleicht daher, daß er, wie sich bald erweisen sollte, stets eine goldene Lesebrille mit Halbgläsern trug, über deren Rand er mit gesenktem Kopf hinweg sah, wodurch ihm eine gebeugte, fast bittstellerische Haltung zur Gewohnheit geworden sein mußte. Das weiße Haar hatte er zurückgekämmt, doch fielen ihm einzelne Strähnen immer wieder in die auffallend hohe Stirn. I was counting the blades of grass, sagte er zur Entschuldigung für seine Gedankenverlorenheit. It’s a sort of pastime of mine. Rather irritating, I am afraid. Er strich eine der weißen Strähnen zurück. Ungelenk und zugleich volendet waren seine Bewegungen, von einer längst außer Gebrauch gekommenen Verbindlichkeit auch die Art, in der er sich uns vorstellte als Dr. Henry Selwyn. Wir seien gewiß, setzte er hinzu, der Wohnung wegen gekommen. Soviel er zu sagen vermöge, sei sie noch nicht vergeben, doch müßten wir uns in jeddem Fall bis zur Rückkunft von Mrs. Selwyn gedulden, denn sie sei die Besitzerin des Hauses, er hingegen nur ein Bewohner des Gartens, a kind of ornamental hermit“. (SEBALD, 2015, p. 10-11).

Figura 4 – Fotografia de um homem, pensativo, sentado nas escadas de um átrio em um jardim.



Fonte: (LOQUAI, 1997, p. 11)

A imagem acima, disponível no livro organizado por Franz Loquai intitulado *W. G. Sebald. Eggingen*, dialoga com as descrições que o narrador faz de Selwyn e parece mesmo compor os registros pessoais do próprio autor em visita a um local real posteriormente ficcionalizado, ideia que pode ser reforçada a partir da seguinte passagem da narrativa: “Era um homem de idade, a cabeça apoiada no braço dobrado, parecendo totalmente absorto na visão do pedacinho de terra bem a sua frente” (SEBALD, 2009, p. 12). Apesar de a imagem não ser usada como ilustração na narrativa final de *Os emigrantes*, ela comporta uma referência interessante sobre a composição do capítulo. Para Long (2007), os processos fotográficos apresentam uma conexão com o funcionamento psíquico da memória, são como processos duplicados, no qual “[...] implica um atraso necessário entre a luz que atinge a placa e o surgimento da imagem reconhecível. Por outro lado, o processo de fotografia

corresponde ao recalque repentino de memórias enterradas após um período de latência” (p. 114, tradução nossa)⁶⁷.

A segunda imagem é muito semelhante à primeira. Trata-se da mesma pessoa e do mesmo jardim, só que agora o homem encontra-se com o corpo curvado para frente, inclinado em direção ao chão, mexendo em algumas plantas, seu rosto está completamente encoberto pelo chapéu.

As imagens e trechos de textos mencionados são fragmentos de intimidades que, a princípio, parecem interessar pouco a grande História, já que se trata de momentos da vida cotidiana de pessoas quase sempre anônimas. As descrições do narrador sobre a natureza a sua volta e as observações que tece sobre o jardim abandonado e seu habitante excêntrico são representadas a partir de descrições de miudezas que revelam a personalidade melancólica e sensível de Henry e, nesse caso, a passagem sobre os três velhos cavalos que ele salva de um estado de profunda miséria, aposentando-os em seu negligenciado jardim, é exemplar. A cena comporta um discurso do qual emerge um pathos afetivo entre o personagem, os animais e a natureza, uma demonstração de sensibilidade que é reforçada pelas prioridades que orientam sua vida e que comportam apenas ambições humildes, mantendo um olhar de compaixão e uma atitude fraterna em relação à natureza e aos animais. No negativo fotográfico que mostra a sequência de imagens que parece ter inspirado a ficcionalização de parte da narrativa de Selwyn, não aparece nenhum cavalo, apenas a imagem de dois cachorros. No entanto, as demais fotografias, inclusive a do casarão e a da entrada do jardim, que são descritas no capítulo, compõem a sequência de imagens do negativo.

Ainda é possível observar que foi dessa mesma sequência que o autor retirou as três fotografias que utilizou na composição final do capítulo. No negativo mencionado acima, quatro imagens aparecem marcadas por um sinal de x. Apenas duas dessas marcações correspondem às imagens inseridas na versão final, as assinaladas foram descartadas e uma foi incluída, a fotografia do cemitério que abre o capítulo.

Esse conjunto de informações visuais, com imagens de paisagens vazias e animais, lugares que parecem ter parado no tempo, é a prova da inscrição de

⁶⁷ [No original] “[...] which entails a necessary delay between light hitting the plate and the emergence of the recognisable image. Conversely, the process of photography corresponds to the sudden recall of buried memories after a period of latency”.

marcos extratextuais (geográficos e temporais) à ficção. E as escolhas que o autor faz ao selecionar, mas também ao descartar algumas imagens do conjunto, dão a ver sua predileção por fotografias que provoquem sentimentos de solidão, de abandono do homem e da sobreposição da natureza sobre a civilidade. Nesse sentido, os cachorros que, aparentemente felizes, brincam e que estão registrados no começo do mostruário, parecem não serem úteis para o efeito que busca o autor, um produtor de discursos afetados pelo pathos melancólico, que acena para o declínio do próprio homem e da sua relação com o natural. O processo de montagem, como observou Hutchinson (2009), produz um movimento dialético na composição da narrativa e está inscrito tanto nas frases como nas imagens que retomam sentido de vida e morte, catástrofe e redenção, o que oferece suporte para a argumentação sobre os efeitos de sentido que os processos de inserção e entrelaçamento produzem na totalidade da obra, considerando que defendemos a existência de uma intencionalidade autoral que pode ser parcialmente rastreada.

As imagens que entremeiam as narrativas, portanto, chamaram a atenção da crítica justamente pelo modo como, ao mesmo tempo em que elas documentam a realidade, questionam o efeito de real produzido pela totalidade narrativa. Ao leitor competente, fica o desafio de perceber a ambiguidade indicial instaurada pela utilização das imagens e a crítica às falácias representativas, as percepções enganosas e as fraudes de registros históricos. Em entrevista concedida à Matilde Sánchez, Sebald declara:

O que eu não quero é que os leitores as confundam com ilustrações, por isso dei-lhes um tratamento deliberadamente de baixa tecnologia. Na verdade, a última coisa que eles querem. Não se trata de livros ilustrados, mas de imagens que são parte do texto. Às vezes complementam-no e sempre fornecem peças de evidência circunstancial. Verdadeiras ou não, funcionam nessa direção. Suspendem o fluir do relato, criam hiatos de leitura. Antes de saber o que estava fazendo com essas imagens, enquanto tomava a decisão de incluí-las, formavam parte substancial de meu material de trabalho e, portanto, tinham o direito de estar ali. Trabalhava com essas imagens sobre minha mesa: escrevia em torno delas. Talvez o que disse de uma narrativa de pós-guerra bem-sucedida é porque se seguia fazendo muito cinema em branco e preto nesses anos e para mim, certamente, esse sempre me pareceu superior. Não acredito que a cor no cinema tenha revelado áreas particularmente interessantes. Pelo contrário, o branco e o preto conservam um mistério, algo que não se entrega na imagem.⁶⁸

⁶⁸ [No original] “Lo que no quiero es que los lectores las confundan con ilustraciones, por eso les he dado un tratamiento deliberadamente low tech. En verdad, eso es lo último que pretenden. No se trata de libros ilustrados sino de imágenes que son parte del texto. A veces lo complementan, y siempre proveen piezas de evidencia circunstancial. Verdaderas o no, funcionan en esa dirección. Suspenden el fluir del relato, crean hiatos de lectura. Antes de saber lo que estaba haciendo con

As imagens, compreendidas como documentos por excelência, comportam-se, portanto, como vestígios de acontecimentos, objetos e pessoas reais, que carregam inscritos na materialidade indicial sua historicidade. Por isso, enquanto índice, essas imagens necessitam ser rastreadas, decifradas, trazidas novamente ao uso dos homens para que saiam do silêncio ao qual estavam relegadas, e a subjetividade do narrador será responsável por essa mediação. Em entrevista para Arthur Lubow (2001), jornal *New York Times*, Sebald declara: “É uma maneira de tornar óbvio que você não começa com uma página branca. Você tem fontes, você tem materiais. Se você criar algo que parece como se ele prosseguiu perfeitamente de sua caneta, então você esconde as fontes materiais de seu trabalho.” (SEBALD apud LUBOW, 2001, s. p., tradução nossa)⁶⁹. O autor acrescenta ainda que mesmo as fotografias que fazem o texto parecer real carregam a dubiedade da manipulação, pois “o processo de fazer uma imagem fotográfica, que pretende ser a coisa real e não é nada parecido, transformou a nossa autopercepção, a nossa percepção uns dos outros, a nossa noção do que é belo, a nossa noção do que vai durar e do que não vai) (Ibid. s. p., tradução nossa)⁷⁰. Acreditamos que, por isso, suas narrativas em prosa produziram no público e na crítica muitas indagações.

As imagens são ferramentas importantes para a potencialização de uma poética do olhar nas narrativas de Sebald, que não oferecem saídas para a angústia existencial, antes a provocam. O estranhamento está justamente no limite da razão, na curiosa contradição da história da civilização que, na busca do esclarecimento, vê-se novamente no escuro; e a luz, que deveria ser o ponto de clareza, cria, acima de tudo, distorções. E, nesse sentido, as narrativas de Sebald apresentam a discussão de um problema filosófico maior: a interação entre sujeito e objeto, o ser diante do mundo e dos limites do conhecimento. Sergio Cardoso (1988), em capítulo do livro *O olhar*, intitulado o “O olhar viajante (do etnólogo)”, diferencia a ação de

estas imágenes, mientras tomaba la decisión de incluirlas, formaban parte sustancial de mi material de trabajo y por lo tanto, tenían el derecho de estar allí. Trabajaba con esas imágenes sobre mi mesa: escribía en torno de ellas. Quizá lo que dice de una narrativa de pos guerras e a acertado porque se seguía haciendo mucho cine en blanco y negro en esos años y a mí, ciertamente, siempre me pareció superior. No creo que el color en el cine haya develado zonas particularmente interesantes. Por el contrario, el blanco y negro conserva un misterio, algo que no se entrega en la imagen. (SÁNCHEZ, 2002, s. p., tradução nossa)

⁶⁹ [No original] “it's one way of making obvious that you don't begin with a white page. You do have sources, you do have materials. If you create something that seems as if it proceeded seamlessly from your pen, then you hide the material sources of your work”.

⁷⁰ [No original] “the process of making a photographic image, which purports to be the real thing and isn't anything like, has transformed our self-perception, our perception of each other, our notion of what is beautiful, our notion of what will last and what won't”.

visão do ato de olhar. A visão estaria para “[...] um mundo pleno, inteiro e maciço”, ou seja, um mundo visto e compreendido de modo total e contínuo, em harmoniosa coesão e naturalidade; que “opera por soma, acumulação e envolvimento [...] e acredita fruir e restituir – ainda que por prestações parcelares – a sua integralidade” (p. 349). Já o olhar é compreendido a partir da chave associativa do funcionamento do pensamento, pois “o olhar pensa; é a visão feita interrogação” (CARDOSO, 1988, p. 349). Portanto, ao contrário da visão, o ato de olhar requer uma atividade subjetiva do pensamento, que comporte o potencial desarticulador da normalidade, da harmonia do visível, do que é senso comum. A partir dele, o que é falha, enigma, limite, lacuna, fragmento e alteridade vêm à tona. Um olhar que vê na luz as sombras e a escuridão, o que produz, tal como observa Cardoso (1988), como uma ação que “[...] não acumula e não abarca, mas procura; não deriva sobre a superfície plana, mas escava, fixa e fura, mirando as frestas deste mundo instável e deslizante que instiga e provoca a cada instante sua empresa de inspeção e interrogação” (p. 349).

Susan Sontag (2003), em *Diante da dor dos outros*, discorre sobre a fotografia e a lembrança e afirma que imagens de sofrimento e martírio guardam mais que recordações de momentos de dor e fracasso, evocam também o milagre da vida, da sobrevivência. As imagens teriam esse potencial de serem também marcas de resistência. No entanto, a escritora chama a atenção para o surgimento de um problema, o fato de as pessoas lembrarem-se apenas pelas fotos, substituindo outras formas de apreensão do mundo e da recordação, esquecendo que mesmo a imagem, com todo o seu potencial de capturar um fragmento da realidade, é sempre um produto subjetivado e limitado. Segundo Sontag (2003):

Lembrar é, mais e mais, não recordar uma história, mas ser capaz de recordar um cenário (fotografia). Até um escritor tão imerso no século XIX e início das solenidades da literatura moderna como Sebald, ele foi movido a semear as lamentações narrativas dele, de vidas perdidas, natureza perdida e paisagens urbanas perdidas como fotografias. Sebald não foi apenas um elegista, ele era um militante elegista. Lembrando que ele queria que o leitor lembrasse também. Fotos duras não fazem inevitavelmente perder o poder de choque delas, mas elas não são de grande ajuda se a tarefa é entender. As narrativas podem nos fazer entender. Fotografias fazem algo mais: elas nos assombram (SONTAG, 2003, p. 69-71, tradução nossa)⁷¹.

⁷¹ [No original] “To remember is, more and more, not to recall a story but to be able to call up a picture. Even a writer as steeped in nineteenth-century and early modern literary solemnities as W. G. Sebald was moved to seed his lamentation-narratives of lost lives, lost nature, lost cityscapes with photographs. Sebald was not just an elegist, he was a militant elegist. Remembering, he wanted the

Assim, a montagem estética está “contaminada” pela linguagem do melancólico, sendo que tanto os signos verbais como as imagens expõem uma reação a um estado geral de perda, que ocorre tanto em relação à memória individual como coletiva. Esse contexto, no qual se instaura o sentimento do irreparável, pode ser compreendido na chave da metonímia, pois, segundo Jaime Ginzburg (2012), “[...] o que está em pauta nessa fantasmagoria é uma série histórica. [...] Por massacres, por genocídios, por ocupações, perseguições políticas, machismo, racismo, interesses econômicos” (p. 62). Assim, em Sebald são retomados os “restos” da sociedade, as dissonâncias entre o *eu* e o *outro*; mente e mundo; natureza e sociedade; e isso produz incursões filosóficas sobre as fronteiras entre o ser humano e o animal, a linguagem e o trauma, a memória e o imaginário, em um encadeamento que se reflete obliquamente sobre as catástrofes coletivas.

Roland Barthes, em *A câmera clara* (2015), afirma que a fotografia é para a História o que o biografema é para a fotografia e, de modo muito semelhante à Sontag, observa a fotografia “como um teatro primitivo, como um quadro vivo, a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos” (BARTHES, 2015, p. 34). A combinação de imagem e texto enriquece o jogo de sentidos latentes nos signos. Elas não são enquadradas de modo convencional como de costume, com identificação e legenda, muitas vezes, nem mesmo são mencionadas no texto. Todas, de certa forma, sejam elas documentais, caseiras, forjadas, ilustrativas, contribuem para que o olhar saia do lugar comum, provocando um deslocamento no fluxo da leitura. O uso delas reforça a atmosfera fantasmática dos romances, visto que a fotografia, tal qual sugere Agamben, “exige que nos recordemos; as fotos são testemunhos de todos esses nomes perdidos, semelhantes ao livro da vida que o novo anjo apocalíptico – o anjo da fotografia – tem entre as mãos no final dos dias, ou seja, todos os dias” (2007, p. 26), funcionando tanto quanto elemento de perturbação da referência como dispositivo ficcional de fantasmagoria autoral, já que é incorporada à narrativa também uma imagem do passaporte do autor, na qual se visualiza sua foto e os dados de sua identidade cortados por uma faixa preta que atravessa de ponta a ponta o documento, mas que não impede o seu reconhecimento, reforçando o tensionamento entre fato e ficção.

reader to remember, too. Harrowing photographs do not inevitably lose their power to shock. But they are not much help if the task is to understand. Narratives can make us understand. Photographs do something else: they haunt us”.

Para Long (2007), as relações entre as palavras e as imagens apresentam-se de duas formas: referenciais e não referenciais. A referencialidade é reforçada por fotografias de pessoas e lugares, produzindo um discurso de autenticação que funciona como signo indicial, de legitimação do real. Outras, por sua vez, estabelecem uma relação enigmática com o texto, produzindo um tensionamento nos sentidos. Long (2007) utiliza o conceito de sutura, no qual se unem, em similaridades, elementos extraliterários naturalmente dispersos. As referências cruzadas permitiriam a percepção de similaridades em um contexto de dispersão, criando certos "padrões de constância" e "denso tecido de repetições temáticas", pois "a combinação de narrativa e fotografia em *Os emigrantes* pode desse modo ser vista como uma tentativa, no nível da forma, de contrabalançar a dispersão, a dissipação e a ruptura inerentes à história da modernidade" (LONG, 2007, p. 161).

As imagens que compõem *Os emigrantes* lançam, desse modo, os personagens aos limites da história natural. No primeiro capítulo, em especial, as fotografias produzem sentidos que recuperam o próprio movimento natural de criação e destruição da natureza, no qual se inscreve também o compasso negativo da história, que acumula destroços pelo caminho. É por meio das fotografias que, de modo mais intenso, os mortos e os vivos ocupam o mesmo espaço na narrativa, dispositivo pelo qual, mais intensamente, as fronteiras entre os dois mundos vêm abaixo. Portanto, nas ruínas da linguagem e da arte como representação fiel da realidade, encontramos também o sujeito universal destruído e, dos escombros dessa ruína, surge uma concepção de linguagem e de arte que está situada além dos limites da razão e da lógica e é, na obra de Sebald, de uma ética resiliente que emociona o leitor. Vejamos o que diz Barthes (2015), no fragmento 16, "Fazer inveja", sobre a necessidade das fotografias serem habitáveis e não visitáveis, o que ajuda a compreender o pathos envolvido nos processos estéticos de inserções e entrelaçamentos entre texto e imagem em *Os emigrantes*:

Uma velha casa, um pórtico com sombra, telhas, uma ornamentação árabe envelhecida, um homem sentado de costas para a parede, uma rua deserta, uma árvore mediterrânea (Alhambra, de Charles Clifford): essa foto antiga (1854) me toca: simplesmente porque tenho vontade de viver aí. Essa vontade mergulha em mim a uma profundidade e segundo raízes que não conheço: calor do clima? Mito mediterrâneo, apolinismo? Ausência de herdeiros? Aposentadoria? Anonimato? Nobreza? Não importa o que seja (de mim mesmo, de meus móveis, de meu fantasma), tenho vontade de viver lá, com finura – e essa finura jamais é satisfeita pela foto de turismo.

Para mim, as fotografias de paisagens (urbanas ou campestres) devem ser habitáveis, e não visitáveis. Esse desejo de habitação, se o observo bem em mim mesmo, não é nem onírico (não sonho com um local extravagante) nem empírico (não procuro comprar uma casa segundo as vistas de um prospecto de agência imobiliária; ele é fantasmático, prende-se a uma espécie de vidência que parece levar-me adiante, para um tempo utópico, ou me reportar para trás, para não sei onde de mim mesmo: duplo movimento que Baudelaire cantou em *Convite à viagem e Vida anterior*. Diante dessas paisagens de predileção, tudo se passa como se eu estivesse certo de aí ter estado ou de aí dever ir. Ora, Freud diz do corpo materno que “não há outro lugar do qual possamos dizer com tanta certeza que nele já estivemos”. Tal seria, então, a essência da paisagem (escolhida pelo desejo): heimlich, despertando em mim a Mãe (de modo algum inquietante) (Barthes, 2015, p. 38)

O modo como uma imagem nos seduz, nos emociona, abrindo-se como um convite ao passado e a uma viagem interior, faz dela um importante dispositivo de memória que, por isso, ao ser inserido na narrativa, potencializa a metáfora da passagem do tempo, mas também garante, de algum modo, a possibilidade de sua volta, mesmo como fragmento, instaurando uma suspensão do tempo a partir da coexistência de várias temporalidades. Não seria, então, a metamorfose também uma metáfora para a memória e para a própria subjetividade lançada ao mundo e ao movimento do *vir-a-ser*? Representações de identidades em trânsito, desterritorializadas, descentradas, já que a metamorfose também estabelece relações no texto com as migrações impulsionadas pelas guerras e o contínuo movimento de desterro dos emigrantes, o que modifica a própria constituição da subjetividade desses sujeitos, que vivem “a pátria, apátrida”.

Em *Os emigrantes*, a metáfora da metamorfose aparece condensada na figura dos escaravelhos que o narrador observa na sua infância, em exposição na sala de aula, numa caixa de vidro intitulada *Melolontha Vulgaris*, contendo o inseto em todas suas fases de mutação, “[...] uma ninhada de ovos, uma pupa e uma larva, e, na parte superior, um escaravelho que saía do ovo, outro que esvoaçava e outro que comia flores de macieira” (SEBALD, 2009, p. 37). Insetos holometábolos, esses bichinhos que trocam de casa muitas vezes, ressurgindo sempre como algo novo, contribuem para a compreensão do espaço representativo ficcional-documental de Sebald. A imagem de suas sucessivas mutações, tal como é citado também em relação à transmutação das leptodopeteras, é associada ainda em *Os emigrantes* à figura de Nabokov, que, por sua vez, é associado ao Dr. Selwyn, também um “homem borboleta”. Numa das fotos inseridas na narrativa, vê-se Nabokov. A imagem é inserida fazendo referência à semelhança de Selwyn com o escritor russo,

numa alusão a outra fotografia, que não é mostrada na narrativa, mas que o narrador diz existir, sobre um passeio do médico a Creta, no qual é possível vê-lo também vestido como Nabokov, um típico caçador de borboletas: “[...] de bermuda, com mochila e rede de borboleta. Um dos retratos era idêntico, inclusive nos detalhes, a uma foto de Nabokov tirada nas montanhas acima de Gstaad que eu recortara dias antes de uma revista suíça” (SEBALD, 2009, p. 22).

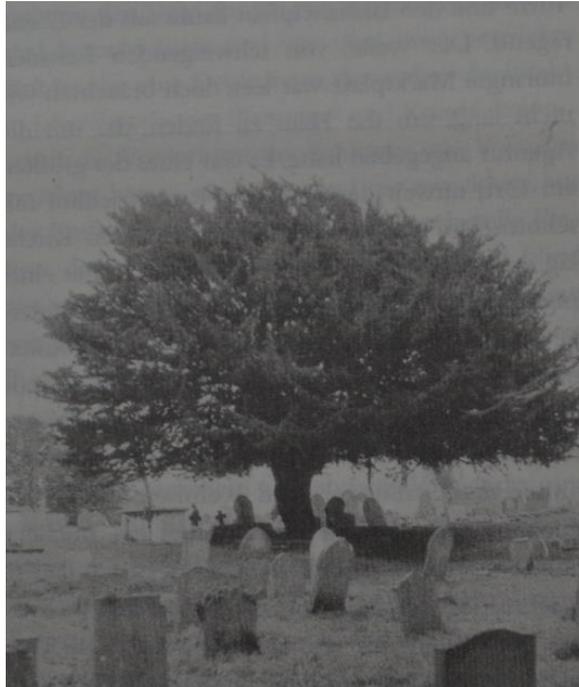
Figura 5 – Imagem de Nabokov inserida em *Os emigrantes*.



Fonte: (Sebald, 2009, p. 22).

O tema e a metáfora da metamorfose, condensada em imagens como a da borboleta, aparecem ainda em outras situações, geralmente acompanhadas de reflexões dos narradores e personagens sobre os processos de metamorfose da natureza e mesmo o inevitável fim da vida humana lançada no tempo. Talvez, por isso, que a fotografia abaixo – a representação da morte em um quadro muito bem delimitado pela natureza –, que abre a narrativa de Selwyn, mantém o poder de nos inquietar já no primeiro olhar e ao narrador resta fazer o restante do trabalho, que é conduzir-nos, pela mão, a habitar (por alguns instantes) as profundezas da terra.

Figura 6 – Cemitério em Hingham, Inglaterra.



Fonte: (SEBALD, 2009, p. 9).

3.3 OS ANÉIS DE SATURNO

A poeira farinhenta fluía da esquerda para a direita, da direita para a esquerda, de lá para cá vinda de todos os lados, erguia-se nas alturas e das alturas baixava em chuvisco, nada senão um redemoinho, um torvelinho que deve ter durado uma hora, enquanto mais para o interior do continente, como fiquei sabendo mais tarde, despencava uma forte tempestade.

(Sebald, *Os anéis de Saturno*)

O narrador de *Os anéis de Saturno*, tomando como referência a epígrafe, encontra-se em meio a uma tempestade de poeira, enquanto caminha de Woodbridge até Orford, uma região vazia e arenosa da costa leste da Inglaterra (todo o livro trata, inclusive, de uma viagem feita a pé pela costa da Inglaterra em meados de 1992). No episódio descrito acima, após sair do vendaval que eliminou temporariamente sua visão, o narrador diz: “[...] emergiram aos poucos da escuridão as formações onduladas de areia que haviam coberto as madeiras fragmentárias. Sem fôlego, com a boca seca, engatinhei para fora da cavidade que se formava ao

meu redor como último sobrevivente de uma caravana que se arruinara no deserto”. (SEBALD, 2010, p. 228-229)⁷². A imagem produzida pela cena, o movimento de sair da cavidade, empreendida pelo narrador, pode ser compreendido como uma metáfora para o modo como a narrativa é estruturada em *Os anéis de Saturno* a partir de uma poética do olhar e da escuta que só é possível pela posição descentrada do narrador. A tempestade de poeiras, retomando o ensaio “Révérènce à la poussière”, de Pic (2017), é uma espécie de alegoria dos documentos da modernidade que circulam a volta do narrador, um vivente do contexto pós-catástrofe. O modo como elas rodopiam em torno do narrador, subindo e descendo, parecem descrever a própria composição estilística e a cadência de suas frases, encenando até mesmo “o método sem método” do trapeiro na coleta do material, que vai resultar na tempestade de associações produzidas por uma escrita frenética, mas de natureza melancólica e até mesmo maníaca.

O impulso do narrador de sair, em vista disso, do espaço “do centro” que cega sua visão, pode ser compreendido como o deslocamento produzido pelo discurso do narrador, que pensa a partir das margens da epistemologia moderna, em uma posição desviante e, por isso, privilegiada, por meio da qual reorganiza os documentos rebaixados a partir de sua subjetividade e de seus interesses individuais; formando com isso uma coleção particular. Nesse sentido, cada micronarrativa é derivada desse momento pós-catástrofe, do encontro com os cacos do passado, pois cada história é uma variação do tema da perda, das ruínas e dos fragmentos que sobraram. Como observa Long (2007), citando o estudo de Albes (2002) sobre a sintaxe utilizada na representação desse cenário melancólico, nota “[...] a prevalência de um rico vocabulário de decaimento: as coisas estão fechadas, abandonado, extinguido, queimado, demolido, enrolado, aniquilado, enferrujado e decaído (stillgelet, erloschen, ausgebrannt, abgerissen, entlassen, scholossen, vernichtet, verrostet, zerfallen”. (LONG apud Albes, 2007, p. 142, tradução nossa)⁷³, lembrando ainda que, a mesma desorientação sofrida pelo narrador enredado pelo redemoinho de poeira, pode ser comum ao leitor, diante da escrita delirantemente

⁷² [No original] “[...] tauchten allmählich die wellenförmigen Sandverwehungen, die das Bruchholz unter sich begraben hatten, aus der Düsternis auf”. (SEBALD, 2012, p. 273).

⁷³ [No original] “[...] makes precisely this point about *The Ring of Saturn* when she claims that every story is a variation on the theme of loss and notes the prevalence of a rich vocabulary of decay: things are shut down, abandoned, extinguished, burned-out, demolished, boarded up, annihilated, rusted and decayed (stillgelet, erloschen, ausgebrannt, abgerissen, entlassen, verschlossen, vernichtet, verroster, zerfallen)”.

associativa que é colocada em movimento a partir da inserção de imagens e do entrelaçamento dos documentos. Conforme Long,

A leitura da narrativa é tipicamente governada pelo chamado círculo hermenêutico, segundo o qual nossa interpretação dos detalhes é guiada por uma concepção provisória da totalidade, enquanto a concepção da totalidade é modificada com base em cada detalhe tal como surge. Tal protocolo de leitura, no entanto, depende de um texto que seja fundamentalmente coeso, sendo cada evento ligado por sequência, lógica, vinculação ou causalidade àqueles que precedem e seguem dentro do discurso narrativo. Quanto mais essa coesão se desintegra, menos eficaz o círculo hermenêutico se torna como um modo de processar cognitivamente a narrativa e maior a ameaça de falta de sentido. (LONG, 2007, p. 142, tradução nossa).⁷⁴

Nesse sentido, defende Long que a única maneira de garantir o encadeamento crítico da narrativa, e não redundar o frenético discurso metonímico em incoerências, é a partir da estrutura do arquivamento (2007, p. 142). Somamos a essa perspectiva a ideia de que isso é possível não somente pelo arquivamento, mas principalmente pela sua subversão (pelo menos no que diz respeito às regras que regem a lógica dos arquivos públicos). E, por isso, analisamos as narrativas como um ato estético textual de profanação e anarquivamento. Em *Os anéis de Saturno* essa relação é ainda mais complexa do que nas duas narrativas precedentes. Segundo Long – citando a análise de Peter Bürger sobre a novela *Nadja*, de André Breton, considerada precursora dos textos de Sebald –, “[...] não existe um vínculo especificamente narrativo entre os eventos individuais, e o evento pressupõe logicamente aqueles que o precedem. O que vincula os eventos, ele argumenta, é a semelhança estrutural, o que significa que as relações paradigmáticas e as relações sintagmáticas se obtêm” (Ibid.).⁷⁵

O narrador vive em um contexto da pós-memória, por isso, a maneira encontrada para reabilitar a narração é a partir da experiência de terceiros. Essa escolha estética, portanto, só pode inscrever-se na ética se não duplicar em sua representação a lógica da destruição, que é a lógica arquivista. Ao menos a ruptura

⁷⁴ [No original] “The reading of narrative is typically governed by the so-called hermeneutic circle, according to which our interpretation of detail is guided by a provisional conception of the totality, while the conception of the totality is modified on the basis of each detail as it emerges. Such a protocol of reading, however, depends on a text that is fundamentally cohesive, with each event being linked through sequence, logic, entailment or causality to those that precede and follow it within the narrative discourse. The more such cohesiveness disintegrates, the less effective the hermeneutic circle becomes as a mode of cognitively processing the narrative, and the greater the threat of meaninglessness”.

⁷⁵ [No original] “[...] remarks that there is no specifically narrative link between the individual events, and no event logically presupposes those that precede it”.

com a lógica arquivista das esferas públicas, das grandes corporações dos Estados que ditam as hierarquizações, coordenam e silenciam o que interessa à manutenção do poder vigente, que regulam os corpos e suspendem o estado de direito em nome de uma determinada ordem social.

Na Europa, o cenário pós-guerra foi povoado por ruínas e paisagens desoladas e na região da Inglaterra, pela qual o narrador viaja, não é diferente. Por esse motivo, o movimento da viagem é tão importante para a construção da narrativa. O andar provoca o movimento e propícia o encontro com os fragmentos, que são lidos aqui como documentos da cultura e provas da barbárie do projeto da modernidade. Por isso, a necessidade de sair do centro do furacão, da lógica da arquivonomia que produziu a lógica do arquivamento, que eliminou, e mesmo forjou, documentos, hierarquizando-os conforme os interesses do poder em jogo, como quando citamos exemplos das falsificações produzidas pelo Terceiro Reich na Alemanha. A necessidade do narrador de se deslocar até a margem, até as bordas do paradigma moderno que organizou o saber, subvertendo sua própria lógica, é o que torna tanto o conteúdo quanto a estrutura narrativa uma ação de resistência. Ao fazer isso, ao sair do “centro” que cegou sua visão, os contornos da “realidade” voltam a se delinear, emergindo aos poucos uma nova realidade da escuridão. Segundo Long (2007, p. 143), a estrutura narrativa de *Os anéis de Saturno* já demonstrou “[...] dentro de seu próprio tecido, que cada evento replica todo o outro evento e o processo mais amplo da história, no qual o evento individual é o epifenômeno”. Portanto, os “anéis de saturno”, é espécie de metáfora para o contínuo e inevitável processo de transformação de uma coisa em outra; fragmentos do passado são “recuperados” pelo narrador e trazidos de alguma forma pela imaginação ao presente, em um “movimento” de restituição. Por isso, a tematização da caminhada é o principal recurso digressivo, uma forma de responder aos imperativos do capitalismo, da eficiência econômica, do consumo alienante, da máxima da velocidade, comum ao contexto da modernidade e responsável pela crise da experiência. Para Long,

A caminhada do narrador de Sebald, então, é deliberadamente ineficiente e, pode-se dizer, antidisciplinar. Essa tendência para explorar caminhos, em vez de fazer linhas, vai de mãos dadas com uma técnica narrativa que é múltipla, digressiva: ela muda repetidamente o foco, pois cada digressão é logo abandonada em favor de outra digressão ou um breve retorno à história da jornada em si; frequentemente altera o contexto dentro do qual

os fenômenos são entendidos, evocando uma temporalidade mítica paralela que transfigura o mundo-objeto cotidiano e produz uma atenção dividida, uma espécie de distração, tanto no narrador como no leitor; e, muitas vezes, entende as largas extensões de objetos físicos desviados. (LONG, 2007, p. 140, tradução nossa).⁷⁶

Portanto, a viagem sempre acompanha as modulações do que seria uma viagem vertiginosa sobre a própria existência humana na terra, desde a posição de um forasteiro que observa os mínimos detalhes, como “(...) trabalhando com metáforas e analogias de vasto alcance e construindo frases labirínticas, que, às vezes, estendem-se por uma ou duas páginas, semelhantes a procissões ou cortejos fúnebres em sua pura prodigalidade” (SEBALD, 2010, p. 28).⁷⁷ A viagem se interpõe, desse modo, como um dispositivo de andamento da trama, pois é a partir do movimento do corpo em relação ao mundo que a memória também é acionada e a narração se efetiva. A caminhada é responsável pela coleta dos documentos que serão posteriormente entrelaçados pela narrativa rememorativa, pois cada digressão é em breve abandonada em favor de outra, em um intenso efeito em cascata, um modelo narrativo intensamente lento e antieconômico.

O caminho escolhido e traçado pelo narrador não possui metas e não está atrelado a ser cumprido em um determinado tempo, isso porque, seu caminhar – ao longo da maior parte dessa obra – não se adéqua ao ritmo da modernidade, pois ele escolhe, prioritariamente, um modo ineficiente de locomoção em um momento em que há a sua disposição, trens, automóveis, aviões. Desse modo, é possível pensar que mesmo a viagem no modelo turístico é profanada, principalmente, pela experiência que o autor-narrador estabelece com o espaço ao seu redor, muito diferente do que ocorre em uma viagem de turismo na qual a experiência é eliminada. Experimentar exige tempo, e o sujeito moderno não determina mais seu tempo, mas é por ele determinado. Por isso a viagem não é apenas um elemento temático da narrativa, mas também uma imagem da estrutura da narrativa. Mas

⁷⁶ [No original] “Sebald’s narrator’s walking, then, is deliberately inefficient and, one might say, anti-disciplinary. This tendency to explore byways rather than make beelines goes hand in hand with a narrative technique that is multiply digressive: it repeatedly shifts focus, as each digression is soon abandoned in favour of another digression or a brief return to the story of the journey itself; it frequently changes the context within which phenomena are understood, evoking a parallel, mythic temporality that transfigures the quotidian object-world and produces a split attention, a kind of distraction, in both the narrator and the reader; and it frequently gets sidetracked into lengthy enumerations of physical objects”.

⁷⁷ [No original] “[...] arbeitet mit weit ausufernden Metaphern und Analogien und baut labyrinthische, bisweilen über ein, zwei Seiten sich hinziehende Satzgebilde, die Prozessionen oder Trauerzügen gleichen in ihrer schieren Aufwendigkeit“. (SEBALD, 2012, p. 30).

voltemo-nos ao uso dos documentos e ao ethos que essa prática de coleta, inserção e entrelaçamento sugere – confrontada pelos materiais encontrados no arquivo – para a compreensão dos processos estéticos mobilizados pela narrativa.

No espólio do autor, a matéria “Out-of-bounds Suffolk coastline reopened”, de Jonh Young, publicada no jornal *The Times*, em 6 de junho de 1995, trata sobre uma zona de 1500 hectares de terra, espaço de antigos experimentos nucleares, que se localiza na região de Suffolk. Interditada por oitenta anos à visitação pública, a notícia no jornal anuncia a abertura da *Orford Ness* ao público.

Em *Os anéis de Saturno* ocorre uma visita do narrador à *Orford Ness*, o mesmo local do episódio da tempestade de poeira descrita no início desta análise. Sobre os mistérios e lendas que giram em torno do local, alimentados pela imaginação da população local, devido aos anos que ali foram desenvolvidas pesquisas científicas nucleares e pelo fato de que o espaço esteve isolado e proibido para a visitação pública, sendo que todas as atividades eram realizadas em segredo. O narrador cita, inclusive, uma pasta intitulada *Evacuation of the Civil Population from Shingle Street, Suffolk*, que teria ficado guardada, sob sigilo, nos arquivos do Ministério da Defesa, por setenta anos, quando o comum era apenas trinta. Os documentos dessa pasta ultrassigilosa que não podia vir a público, alimentou por muito tempo a imaginação da população local sobre um acidente terrível ocorrido na pequena aldeia de Shingle Street, onde ficava a *Orford Ness*.

Para o narrador “Talvez boatos como esses sobre Shingle Street tenham persistido com tanta obstinação pelo fato de, durante a Guerra Fria, o Ministério da Defesa ter mantido em funcionamento no litoral de Suffolk os chamados Secret Weapons Research Establishments, sobre cujo trabalho pesava o mais estrito silêncio”. (SEBALD, 2010, p. 231)⁷⁸. Antes de revelar o segredo da pasta, o narrador descreve possíveis situações catastróficas que o documento pode apresentar e que povoaram o imaginário local, como o desenvolvimento de uma rede invisível de raios letais, um novo tipo de gás para os nervos ou um sistema de tubos que se estendia até o mar e no qual um incêndio de petróleo poderia ser desencadeado (SEBALD, 2010, p. 230-231). Contudo, os documentos da pasta, que por tantos anos esteve

⁷⁸ [No original] “Gerüchte wie diejenigen um Shingle Street warden sich nicht zuletzt deshalb so hartnäckig gehalten haben, weil das Verteidigungsministerium während der Ära des Kalten Kriegs an der Küste von Suffolk weiterhin sogenannte Secret Weapons Research Establishments in Betrieb hatte, über deren Arbeit das strengste Stillschweigen verhängt war“. (SEBALD, 2012, p. 276-7).

protegida do conhecimento público e que fora origem de mirabolantes teorias da conspiração, após uma longa campanha dos jornais locais para ser aberta, não revelou nada próximo às suposições aterrorizadoras conjecturadas pela população, nela continham apenas referências “[...] relativamente inofensivas e experiências com gás, ela não continha nada que tivesse justificado a classificação de ultrassecreto”. (SEBALD, 2010, p. 231)⁷⁹.

Essa relação do arquivo com a supressão, a remoção e o sigilo dos materiais é retomada em outras passagens da obra de Sebald que tratam de documentos oficiais. E, nesse episódio em específico, o narrador usa a imagem de um mapa, produzido pela Ord Survey, agência oficial de mapeamento da Grã-Bretanha, refletindo que nele não há nenhum registro da instalação militar de *Orford Ness*. Segundo Long (2007), “Esta ausência nos alerta imediatamente para a conexão aberta entre arquivos e poder estatal que vimos em outros lugares neste estudo. Mas, além disso, também nos alerta sobre os aspectos políticos da cartografia retórica” (p. 130, tradução nossa).⁸⁰ Em vista disso, novamente temos apontada a problemática do arquivamento e a posição do narrador em relação aos documentos como os mapas, nessa cena, de modo específico, que “[...] são estruturas intencionais que incorporam valores sociais e relações de poder, embora o guia ocidental procure disfarçar isso, concebendo-se como um exercício científico envolvendo o desenvolvimento e a aplicação dos procedimentos cívicos ao serviço de uma epistemologia positivista”. (Ibid., tradução nossa)⁸¹. Desse modo, os mapas, enquanto documentos oficiais, ilustram o poder da modernidade e o modo como são agenciados os imperativos das pesquisas topográficas. Ou seja, o autor, a partir de um marco extratextual, representado tanto pela matéria fonte do jornal *The Times* como pelos demais documentos – fontes incorporadas à narrativa, como a inserção do mapa da *Ord Survey* – reforçam o paradigma documental que se instaura como crise, tanto no conteúdo como na sua forma. E, por isso, o redemoinho de

⁷⁹ [No original] “[...] stellate es sich heraus, daß sie, außer einigen vergleichsweise harmlosen Hinweisen auf Gasversuche, nichts enthielt, was die Geheimhaltungsklassifizierung gerechtfertigt und die seit dem Ende des Kriegs sich im Umlauf befindenden Geschichten bestätigt hätte”. (SEBALD, 2012, p. 276).

⁸⁰ [No original] “This absence immediately alerts us to the overt connection between archives and state power that we have seen elsewhere in this study. But beyond this, it also alerts us to the political aspects of cartography rhetoric”.

⁸¹ [No original] “[...] are intentional structures that embody social values and power relationships, even though Western cartography seeks to disguise this by conceiving of itself as a scientific exercise involving the development and application of technical procedures in the service of a positivist epistemology”.

documentos que gira ao redor do próprio centro da episteme moderna para ser profanado, necessita desse deslocamento desviante do anarquivamento, tão bem empregado pela narrativa.

A narração em primeira pessoa, a partir da inserção e do entrelaçamento de documentos, produz discursos melancólicos que expõem os processos violentos tanto da história natural como das civilizações. Essa perturbação que o narrador percebe como disjunção entre homem e natureza pode ser observada na descrição empática que o narrador direciona para um encontro abrupto com um animal selvagem, no passeio feito ao antigo posto de pesquisa nuclear. A narração dos sentimentos provocados pelo encontro contribui para a retomada da nossa tese sobre escrita ética nas narrativas de Sebald, pois se comporta como uma imagem que carrega o pathos da empatia e a abertura ao outro. Após sentir-se desolado, mas também profundamente liberto, andando como que por terras desconhecidas, sem sinal de vida humana, assusta-se com o encontro inesperado de uma lebre que surge no seu caminho:

[...] uma lebre que estava escondida nos tufos de grama junto à trilha deu um pulo e sai correndo, primeiro pela pista quebradiça, e depois de volta para o campo com uma, duas guinadas. Ela deve ter se encolhido em seu lugar enquanto me aproximava, o coração disparado em expectativa, até quase ser tarde demais para se safar com vida. O exato instante em que a paralisia que tomara conta dela se converteu no movimento de pânico de fuga, foi também o instante em que seu medo me penetrou. Ainda vejo com toda a clareza o que ocorreu naquele momento de pavor, que mal durou uma fração de segundo. Vejo a borda do asfalto cinza e cada lâmina individual de grama, vejo a lebre pular de seu esconderijo, com orelhas viradas para trás e uma expressão estranhamente humana, rígida de terror e algo dividida, e em seus olhos, voltados para trás durante a fuga e quase saltados da órbita de tanto medo, vejo a mim mesmo, que me tornara um só com ela. (SEBALD, 2010, p. 234).

Essa passagem condensa o modo como a ética se inscreve na representação das narrativas, sempre de modo aberto ao espaço da alteridade, em um questionamento direcionado para a cultura humana catastrófica que não atinge diretamente os acontecimentos traumáticos, mas contorna-os, problematizando todo um modelo de estar no mundo e colocar-se em relação a alguma coisa. Sebald, por isso, sempre evitou tanto o excesso sentimentalista que leva ao *Kisch* como se preocupou em não neutralizar os horrores do holocausto, também uma ferida aberta na sua narrativa, a partir de uma estetização que não o subscreva. Aproveitando as reflexões expostas acima, o próximo documento de mídia encontrado no espólio,

nas pastas dos materiais-fonte de *Os anéis de Saturno*, é uma matéria de jornal sobre os campos de concentração Jasenovac.

Na edição do periódico *The Independent Weekend*, do dia 15 de agosto de 1992, encontra-se uma matéria intitulada “Cleansing’ Bosnia at a camp called Jasenovac”, no qual é possível observar trechos grifados por Sebald, principalmente alguns com informações históricas e estatísticas sobre o período em que funcionou o campo de concentração em Jasenovac, na Croácia. A imagem que aparece no canto esquerdo superior da página do jornal foi usada pelo autor na passagem de *Os anéis de Saturno* na qual o narrador conta sobre como “[...] uma espécie de força transversal foi primitiva, na qual sérvios, judeus e bósnios, etnias diversas arrebanhadas num só grupo, eram enforcados em fileiras como galhas ou pegas”. (SEBALD, 2010, p. 104)⁸². A essa passagem são somadas outras descrições que também se referem a traumas de guerra e o mesmo pode-se dizer sobre a História fotográfica da Primeira Guerra, que vai desaguar nas reflexões sobre o campo de concentração citado acima e terminar o capítulo com a menção sobre uma sonda espacial, Voyager II, que viaja pelo espaço levando dentro de si uma fita contendo gravações e informações sobre a Terra, “[...] em proveito de extraterrestres habitantes do universo, palavras de saudação que agora, junto com outras memorabilias da humanidade, aproxima-se dos limites extremos de nosso sistema solar” (SEBALD, 2010, p. 106)⁸³, em uma menção irônica às ambições espaciais humanas, em contrapartida à cegueira terrena.

É, portanto, um narrador observador do presente, um “coleccionador” de memórias, que se movimenta e estabelece observações e que, ao pensar nos detalhes e nas coisas mínimas – tal qual Flaubert que é capaz de ver o deserto em um grão de areia – também, compreende e empreende ligações entre o que há de mais “insignificante” e o universo inteiro. Há uma repetição cuidadosa de certas chaves associativas nas narrativas, *leitmotivs* que ressurgem para lembrar-nos dos absurdos do projeto civilizacional, da finitude da vida, da racionalidade ilógica, da eterna metamorfose da natureza e dos seres, da dor e do medo que acompanham a

⁸² [No original] “[...] na den Unterarm zu schnallende Ledermanschetten mit feststehenden Messer waren, nebst einer Art von primitivem Quergalgen, an welchem die zusammengetriebenen volksfremden Serben, Juden, und Bosniaken reihenweise wie Krähen und Elstern aufgehängt wurden, die bevorzugten Hinrichtungsinstrumente“. (SEBALD, 2012, p. 120).

⁸³ [No original] “[...] daß er, für allfällige außerirdische Bewohner des universums, eine Grußbotschaft auf band gesprochen hat auf Band gesprochen hat, die jetzt, zusammen mit anderen Memorabilien der Menschheit, an Bord der Raumsonde Voyager II die Außenbezirke unseres Sonnensystems ansteuert“. (SEBALD, 2012, p. 122)

trajetória da vida: “Em cada nova forma já reside a sombra da destruição. É que a história de cada indivíduo, de cada sociedade e do mundo inteiro descreve um arco que se expande cada vez mais e ganha em beleza, mas uma órbita que, uma vez atingido o meridiano, declina rumo às trevas” (SEBALD, 2010, p. 32)⁸⁴, declara o narrador consciente da destruição imanente comum a qualquer forma de vida e que atinge tanto o ser aparentemente mais forte e grandioso como também aqueles que supostamente são os mais frágeis e insignificantes.

Outro exemplo, da representação dos traumas de guerra a partir do desvio, é o episódio no qual o narrador faz uma digressão sobre a pesca do arenque no litoral de Lowestoft, sua ascensão e seu processo posterior de extinção. O livro de história do Mar do Norte (publicado em Viena, em 1857), que se refere à multiplicação rápida do arenque como uma catástrofe natural que “(...) produziria um volume de peixes vinte vezes o tamanho da terra, se todos se multiplicassem sem entrave” (SEBALD, 2010, p. 65)⁸⁵; a observação do brilho que emana desse peixe após morto; e os projetos de iluminação das cidades – dos cientistas ingleses Herrington e Lightbown –, desenvolvidos por volta de 1870, nos quais o arenque foi motivo de estudo, pois os pesquisadores estavam impulsionados pela crença de fazer a luz regenerar-se continuamente. Todos esses temas, conclui o narrador, são demonstrações de como nossa sede de conhecimento protagonizou também a história do sofrimento, a contínua investida de uma espécie diante da outra; e a passagem das ciências naturais à biologia tornou ainda mais específica as áreas de pesquisa e, mesmo com um arsenal de informações catalogadas sobre as diferentes espécies que habitam o planeta, “a verdade é que não sabemos como o arenque se sente. Tudo que sabemos é que seu esqueleto consiste em mais de duzentos ossos e cartilagens diversas articuladas de maneira extremamente complicada” (SEBALD, 2010, p. 67)⁸⁶.

O conjunto de associações vai sintetizar os desdobramentos da história do arenque e da ciência da luminosidade na reflexão sobre “O fracasso desse plano excêntrico, como li outro dia num livro sobre a história da luz artificial, não foi mais

⁸⁴ [No original] “Auf jeder neuen Form liegt schon der Schatten der Zerstörung. Es verläuft nämlich die Geschichte jedes einzelnen, die jedes Gemeinwesens und die der ganzen Welt nicht auf einem stets weiter und schöner sich aufschwingenden Bogen, sondern auf einer Bahn, die, nachdem der Meridian erreicht ist, hinunterführt in die Dunkelheit“. (SEBALD, 2012, p. 35-36).

⁸⁵ [No original] “[...] bald eine das zwanzigfache volume der Erde ausmachende Menge von Fischen ergeben würden“. (SEBALD, 2012, p. 72).

⁸⁶ [No original] “Doch in Wahrheit wissen wir nichts von den Gefühlen des Herings“. (SEBALD, 2010, p. 75).

que um contratempo insignificante na irresistível conquista das trevas” (SEBALD, 2010, p. 69)⁸⁷, ou seja, o narrador refere-se à cegueira justificada pelo progresso que moveu a história para rumos absurdos, como a investida de uma espécie contra a outra e, dilatando ainda mais o sentido, pode-se pensar no extremo da destruição causada pelos regimes totalitários, mais especificamente na catástrofe do Terceiro Reich e ainda deixar em suspenso as possibilidades de violência sempre por vir que são protagonizadas pela própria humanidade. Essa relação é endossada quando se observa a sequência de imagens que compõem o livro e, mais especificamente, a fotografia que aparece na sequência do relato sobre o arenque, uma imagem que ocupa propositalmente duas páginas completas do livro e que mostra corpos estendidos no chão entre árvores, em uma provável referência a desocupação do campo de concentração de Belgen-Belsen, atrelada a história do major Strange que dá continuidade a narrativa.

O exemplo das fotos encontradas após a liberação dos campos de concentração de Bergen-Belsen, em 14 de abril de 1945, ilustra o poder da imagem de complementar os vazios deixados pela narração e de evocar a memória. A fotografia inserida na narração da vida excêntrica do major George Wyndham Le Strange, que durante a guerra serviu no regimento antitanques e que participou da libertação de Bergen-Belsen, somado aos hábitos estranhos (de habitar recluso a mansão herdada do tio-avô no condado de Suffolk, sem empregados e vivendo apenas em companhia da governanta, da qual exigia reiterado silêncio, principalmente, durante as refeições), suas roupas estranhas, de épocas passadas, a vida entre aves emplumadas e mesmo a lenda que girava em torno da coloração verde-oliva de sua pele, após a morte, é enriquecida pela interrupção que a imagem abaixo impõe à narrativa.

⁸⁷ [No original] “Das Scheitern dieses exzentrischen Planes war, wie ich letztthin in einer Monographie über die Geschichte des künstlichen Lichts gelesen habe, ein kaum nennenswerter Rückschlag in der sonst unaufhaltsamen Verdrängung der Finsternis“. (SEBALD, 2010, p. 76-77).

Figura 7 – Campo de concentração de Bergen-Belsen, Alemanha.



Fonte: (SEBALD, 2010, p. 70-71).

Essa imagem sugere a cena vista pelo major no dia 14 de abril de 1945. Os corpos estendidos no chão, entre as árvores, remetem a visão de uma catástrofe humana e sugerem até mesmo o desencadeamento da loucura de Le Strange, possivelmente motivada pela vivência traumática. Ele abdica do convívio social para aproximar-se cada vez mais da natureza e dos animais, chegando a permanecer, por dias a fio, sentado em um buraco que fizera no jardim de sua casa, tal como na história de São Jerônimo no deserto. As reflexões que precedem essa narração referem-se à caça predatória do arenque no mar do norte e ao impulso destruidor dos homens diante da natureza, dos animais e do próprio homem. A matéria sobre Le Strange é adicionada à narração a partir da imagem do recorte do jornal, e o narrador conta a história de que a única ambição da empregada que recebeu a fortuna era comprar um bangalô na sua cidade natal, Beccles, para morar com sua irmã. Assim, aconteceu, todas as propriedades do oficial foram vendidas em leilão para um holandês. Apesar de não mencionar fatos específicos sobre a guerra e a

vida de combatente de Le Strange, o narrador, relata fatos curiosos que se relacionam transversalmente aos traumas de guerra, à afasia (já que o personagem vivia mergulhado em profundo silêncio), aos efeitos na psique da melancolia e do recolhimento e, até mesmo, à menção a lenda surgida após a sua morte: “a pele clara do major ficara verde-oliva (...) seu olho cinza-ganso ficara retinto e seu cabelo níveo, preto feito corvo” (SEBALD, 2010, p. 74)⁸⁸. A narração da história acrescida de imagens alusivas provocam sentidos que remetem ao tema do extermínio nazista sem, no entanto, estabelecerem com ele uma referência direta. Portanto, tanto a narrativa como as imagens nos fazem interrogar: o que essas imagens dizem sobre a memória e o esquecimento? E de que modo o narrador se posiciona diante daquilo que não pode ser esquecido?

Figura 8 – Imagem de milhares de arenques mortos.



Fonte: (SEBALD, 2010, p. 64).

Somada a imagem da pilha de peixes mortos, as reflexões sobre a sede humana pelo conhecimento, a busca pelo contínuo avanço da ciência, mesmo que a custo de sofrimento e sacrifício de outras espécies, reforça a crítica sobre os limites da ciência e da razão e a responsabilidade humana diante das catástrofes. Em

⁸⁸ [No original] “[...] daß die helle Haut des Majors bei seinem Ableben olivgrün, sein gänsegraues Auge tiefdunkel und sein schlohweißes Haar rabenschwarz geworden sei“. (SEBALD, 2012, p. 83).

relação ao interesse do autor por sujeitos excêntricos, acontecimentos estranhos, injustiças sociais, encontramos a matéria sobre o poeta irlandês Roger Casement. O texto do jornal *The Independent Weekend*, periódico britânico, de 15 de agosto de 1992, fala sobre uma possível injustiça que o escritor teria sofrido e que o deixou marcado na memória coletiva como um homem sem caráter.

Novamente, parece que se trata de fazer justiça histórica ou pelo menos conceder ao leitor o direito a outra versão da História. O interesse de Sebald por Casement e a ficcionalização de alguns acontecimentos de sua biografia, novamente retoma o aceno empático. O que leva o narrador ao conhecimento da história de Roger Casement é um documentário exibida no canal BBC, no noticiário da noite. O personagem desconhecido para ele até aquele momento foi executado por alta traição, em 1916, em uma prisão em Londres. O documentário começa com a narração do encontro entre o escritor Joseph Conrad e Casement, que é descrito por Conrad como “[...] o único homem íntegro entre os europeus que lá encontrara, corrompidos em parte pelo clima tropical, em parte pela própria ganância e cobiça”. (SEBALD, 2010, p. 110)⁸⁹.

O capítulo tem muitos pontos de contato com a matéria encontrada no espólio, nele são relatadas as passagens sobre os diários de Casement, conhecido como o Diário Negro, o qual poderia conter relatos sobre as relações homossexuais do condenado, e que o narrador faz questão de afirmar que nunca tiveram sua autenticidade comprovada (inclusive uma foto do suposto documento é inserida nas páginas 136 e 137 da edição brasileira), mas sem qualquer afirmação sobre sua veracidade. Sendo assim, quando pensado em contraponto com as injustiças relatadas na matéria do jornal *The Guardian*, que se referem a acusações graves, torna-se, de algum modo, uma crítica as retaliações e (in)justiças da História e aproxima-se de uma tentativa de reparação, mesmo que pela literatura. O que reforça novamente a percepção do interesse que o autor dirige para temas e documentos que propiciem uma discussão sobre questões caras à modernidade. É uma postura crítica do narrador, que vai se repetir nas demais obras, a partir do constante questionamento das relações entre civilização, conhecimento, razão e destruição; são viagens, portanto, pelas ruínas de guerras e pelas marcas físicas e psicológicas causadas por seus horrores.

⁸⁹ [No original] “[...] kennengelernt und ihn, unter den teils von [...] im dem tropischen Klima, teils von ihrer eigenen Habsucht und Gier korrumpierten Europäern“. (SEBALD, 2012, p. 126).

As narrativas, por conseguinte, constroem-se inspiradas na imagem de um labirinto contemporâneo, no qual não há necessariamente um centro a ser atingido, a cadeia metonímica se multiplica, predominando as ramificações em rede e as inumeráveis passagens. Por isso, retomando o capítulo três, “As gavetas, os cofres, os armários”, da obra *A Poética do Espaço*, de Bachelard (1978), na qual o pensador discorre sobre um espaço psíquico que também é estruturado por compartimentos nos quais ficam guardadas imagens e sentimentos de nossa relação com o mundo e conosco mesmo, sugerimos que as gavetas psíquicas do narrador de *Os anéis de Saturno* – não esquecendo que elas são organizadas a partir da fantasmagoria do autor – são espaços ricos em modos éticos do habitar, sendo também esses mesmos compartimentos empoeirados que se acumulam “[...] um centro de ordem que protege toda a casa contra uma desordem sem limite” (Ibid. p. 248), e esse espaço é o da intimidade (subjetividade).

3.4 AUSTERLITZ

Comecei a recortar e reordenar aquilo que de um modo ou de outro se mostrava satisfatório a fim de recriar diante dos meus olhos, tal como em um álbum, a imagem da paisagem, já quase caída em esquecimento pelo viajante.
Austerlitz.

(Sebald, *Austerlitz*)

Mais que uma simples travessia no espaço, a viagem é também uma travessia no tempo. Ela pode ser feita percorrendo grandes distâncias ou mesmo dentro dos limites da nossa própria casa. Na tradição literária, ela mantém ligações com o gesto introspectivo, com o potencial de experienciar e deslocar o olhar para o diferente e, por isso, que um dos modelos do contador de histórias, que Benjamin retoma em *O narrador*, é o viajante. A viagem está atrelada também a busca de (auto)conhecimento, uma forma de peregrinação, um constante encontro com o *outro*. E, em *Austerlitz*, mais do que nas demais narrativas, o deslocamento promovido pelo narrador viajante liga-se ainda a temas como desterro e exílio, metaforizado pela história do protagonista que dá nome ao livro. Um menino (que representa toda uma classe) que foi protegido do regime nazista em uma ação humanitária que salvou cerca de 10.000 mil crianças judias que partiram em um

comboio que ficou conhecido como *Kindertransport*, rumo ao Reino Unido, onde foram acolhidas por famílias e instaladas em pensões. Austerlitz, personagem que ficcionaliza a vida de uma dessas crianças, vai parar na cidade galesa de Bala, na casa de um pastor calvinista, do qual falaremos a seguir.

Já adulto e em busca de memórias da sua infância, de sua cidade natal e de seus pais verdadeiros, Austerlitz empreende uma investigação entre documentos para tentar, com eles, “recuperar” parte do seu passado e compreender sua própria história. Essa peregrinação à origem é mediada pela voz do narrador que acompanha o personagem em algumas de suas andanças e, em outra parte, apenas posiciona-se como um ouvinte dos relatos de Austerlitz, que são recontados pela sua voz a partir do discurso indireto, o que produz um embaralhamento das vozes narrativas. Em muitos momentos parece ao leitor estar escutando diretamente Austerlitz, tamanho o efeito de diluição do narrador. Para ficar ainda mais enigmático, é possível ver marcas da presença espectral do próprio autor na narrativa, como a foto emblemática da situação, que já foi analisada no primeiro capítulo, na qual aparece o reflexo do autor produzido pelo espelhamento entre a luz, o vidro da vitrine e a lente da máquina fotográfica. Das quatro narrativas analisadas essa é a que mais mobiliza recursos romanescos em sua construção ficcional.

Para além da fantasmagoria entre autor, narrador e personagem, é importante pensar como a problemática do documento é trabalhada em *Austerlitz*, como a ficcionalização de materiais factuais estabelece uma crítica ao modo como são organizados os saberes, a ciência e a História na modernidade. O abalo no estatuto que rege a legitimidade dos documentos ocorre em diferentes camadas discursivas nas quais o narrador estabelece digressões históricas que dão a ver como esses materiais devem ser sempre recuperados e observados enquanto dispositivos socialmente construídos e que, em muitos momentos, beiram a ficção. Nesse caso, é um episódio emblemático em *Austerlitz*, refere-se ao documentário sobre Theresienstadt, realizado durante o Terceiro Reich Alemão, do qual Austerlitz consegue uma cópia e assiste-o muitas vezes, de trás para frente e em câmera lenta, na esperança de achar o rosto de sua mãe Ágata, que foi deportada para o campo em 1941, e que ele suspeitava que pudesse estar entre os “atores” que participaram daquela farsa histórica. A busca do protagonista pela sua história entre documentos e registros de arquivos quase sempre se mostra ineficaz. No filme

assistido tantas vezes pelo protagonista, nada é encontrado de concreto, apenas uma suspeita que não foi confirmada, e sobra em Austerlitz apenas a sensação de uma marcha fúnebre que lhe parecia muito grotesca.

Além dos documentos serem tomados como dispositivos de poder e controle pelo narrador, a eles outra crítica se inscreve: a da relação entre a memória e o arquivo, entre os documentos e os monumentos, tanto o narrador como o protagonista passam por situações e tecem reflexões nas quais essas pontes são problematizadas. E, para exemplificar, citamos outra situação emblemática da narrativa. Após consultar o arquivo na Karmelitská, em Praga, e buscar por informações sobre seu nome e sobrenome, consegue o antigo endereço de sua casa de infância, uma casinha no pequeno bairro de Šporkova, número 12. No endereço, Austerlitz encontra Věra Ryšanová, amiga de sua mãe e sua cuidadora durante a infância. O encontro entre eles atinge o ponto culminante quando Věra, olho a olho com o protagonista, reconhecendo-o, leva as mãos ao rosto, tampando-lhe parte da boca e dos olhos, como quem custa a acreditar no que está vendo, e diz: “*Jacquot, est-ce que c’est vraiment toi?*” (SEBALD, 2008a, p. 152), e eles finalmente reunidos, se abraçam repetidas vezes. Através de Věra, Austerlitz consegue uma foto de si ainda menino e, ao contrário do que se imagina, essa única imagem de sua infância não lhe desperta nenhuma memória, mas produz distanciamento e estranhamento tornando seu passado ainda mais fugidio, já que o protagonista não se reconhece no olhar do menino fantasiado todo de branco e posicionado em meio ao gramado. Apenas a frase do verso da fotografia, na caligrafia do avô que dizia em tcheco: “*Jacquot Austerlitz, páže růžové královny*”, produz uma vaga memória do passado, mas ainda assim o protagonista não se reconhece naquela única imagem de sua infância.

Portanto, trata-se de uma ficção que, ao usar os documentos em suas narrações, desestabiliza o próprio estatuto documental e ao mesmo tempo consegue com isso potencializar o efeito de real, já que explora tanto o caráter de prova como a característica enigmática de alguns documentos. O que deixa evidente que, principalmente, após os eventos de extermínio em massa e a problemática do apagamento da memória, não seria possível ser de outra forma. Não seria verossímil, muito menos sincero e mesmo moral, trabalhar na chave do documento sem subvertê-lo e denunciar o modo como ele molda a relação que estabelecemos com o mundo. Assim, o tema do holocausto se inscreve tanto na crítica direta aos

documentos e a memória histórica como é metaforizado em historietas sobre a história natural, como a reflexão sobre o voo dos pássaros migratórios, que mesmo depois de se deslocarem por quilômetros para longe de casa, ainda assim são capazes de achar o caminho de volta, ou mesmo os processos de transmigração observados na metamorfose das mariposas.

Austerlitz, logo, é uma narrativa na qual a viagem se realiza em diferentes camadas significativas, inscreve-se na viagem maior que é a própria existência humana lançada no tempo e circunscrita pela História e, por isso, a trajetória entre o nascer e o morrer coloca em questão a própria condição humana, sempre indissociada do quadro do natural, é inclusive uma maneira comum de o narrador abordar o próprio trauma a partir do desvio, já que as associações se sobrepõem. Há, portanto, um questionamento existencial que percorre as obras de W. G. Sebald que coloca os leitores em estado de vertigem, um vislumbamento da natureza humana limitada diante da morte, da destruição e do *outro*. A imagem do andarilho, inserida na narrativa, e que produz ecos tanto na figura do narrador como na de Austerlitz, quanto na de Sebald.

Figura 9 Imagem típica do andarilho.



Assim, as viagens para o narrador e para o protagonista são sempre experiências de estranhamento. Mas não apenas pela exposição a um ambiente que não lhes é comum, pois a viagem não se resume apenas ao deslocamento espacial, mas também, e de muita importância, ao deslocamento temporal, pois elas mantêm relações com a perspectiva do olhar e tendem a intensificar e prolongar a experiência com o desconhecido ou propor nova perspectiva para o conhecido. E, assim, narradores e personagens têm comportamentos que deslocam de modo recorrente lugares comuns da percepção. O narrador de *Austerlitz*, por exemplo, ao comparar o personagem Austerlitz com os demais viajantes, diz:

Naquele dia em Antuérpia, como em todos os nossos encontros posteriores, Austerlitz usava pesadas botas de caminhada e um tipo de calça de operário feita de chita azul desbotada, bem como uma jaqueta talhada por alfaiate, embora há tempos fora de moda, e, além da aparência exterior, ele se distinguia também dos demais viajantes por ser o único que não mirava apático o vazio, mas se ocupava em traçar apontamentos e esboços que se relacionam obviamente à sala onde ambos estávamos sentados – um recinto magnífico, a meu ver mais apropriado a uma cerimônia oficial do que a local de espera para a conexão seguinte rumo a Paris ou a Ostende -, pois quando ele não estava efetivamente empenhado em escrever algo, seu olhar muitas vezes pousava demoradamente sobre a fileira de janelas, as pilastras caneladas ou outras partes e detalhes da construção. A certa altura, Austerlitz sacou uma câmera de sua mochila, uma velha Ensign com fole telescópico, e tirou várias fotos dos espelhos agora já bastantes escurecidos. (SEBALD, 2008a, p. 11).⁹⁰

O narrador percebe Austerlitz como uma pessoa incomum, que se destaca das demais, principalmente por não se mostrar apático diante da realidade que o circunda, diferente das demais pessoas que ocupavam o mesmo recinto e que pareciam estar anestesiadas. A partir desse primeiro encontro entre o narrador e Austerlitz, ocorrido na estação central da metrópole galega, a Central Station de

⁹⁰ [No original] “Nicht anders als bei all unseren späteren Begegnungen trug Austerlitz damals in Antwerpen schwere Wandertiefel. Eine Art Arbeitshose aus verschossenem blauem Kattun, sowie ein maßgeschneidertes, aber längst aus der Mode gekommenes Anzugsjackett, und er unterschied sich auch, abgesehen von diesem Äußeren, von den übrigen Reisenden dadurch, daß er als einziger nicht teilnahmslos vor sich hin starrte, sondern beschäftigt war mit dem Anfertigen von Aufzeichnungen und Skizzen, die offenbar in einem Bezug standen zu dem prunkvollen, meines Erachtens eher für einen Staatsakt als zum Warten auf die nächste Zugverbindung nach Paris oder Ostende gedachten Saal, in welchem wir beide saßen, denn wenn er nicht gerade etwas niederschrieb, war sein Augenmerk oft lang auf die Fensterflucht, die kannelierten Pilaster oder andere Teile und Einzelheiten der Raumkonstruktion gerichtet. Einmal holte Austerlitz aus seinem Rucksack einen Photoapparat heraus, eine alte Ensign mit ausfahrbarem Balg, und machte mehrere Aufnahmen von den inzwischen ganz verdunkelten Spiegeln, die ich jedoch unter den vielen Hunderten mir von ihm bald nach unserer Wiederbegegnung im Winter 1996 überantworteten und größtenteils unsortierten Bildern bisher noch nicht habe auffinden können“. (SEBALD, 2013, p.14-15)

Antuérpia, na Bélgica, em 1967, a fantasmagoria se estabelece e as histórias passam a se sobrepor.

Austerlitz, como descobre o narrador, é um estudioso da arquitetura e se dedicou por muito tempo a uma pesquisa envolvendo a arquitetura da era capitalista, por isso é comum na narrativa, incursões sobre a arquitetura e mesmo a crítica da razão sobre a qual a sociedade burguesa se funda. E, assim, os narradores giram em torno de memórias e ruínas, pelo caminho encontram rastros e restos, com um olhar direcionado para o espaço urbano e natural, consciente dos horrores que se camuflam no presente a partir das próprias edificações humanas e a morada dos animais. Esse mal estar aparece na literatura de W. G Sebald nos diversos momentos em que os narradores exploram temas ligados às destruições em massa, em uma problematização constante da violência da cultura e do potencial destrutivo das relações humanas. E a arquitetura é um desses exemplos. A *Salle des pas perdus*, na estação de Antuérpia, é comparada ao zoológico da cidade, e o espaço de monumentalidade da estação de trem resulta em reflexões sobre a construção cultural da civilização e os recorrentes episódios de violência e destruição, pois “sabe como por instinto que os edifícios superdimensionados lançam previamente a sombra de sua própria destruição e são concebidos desde o início em vista de sua posterior existência em ruínas” (SEBALD, 2008, p. 23).⁹¹ Desse modo, fica latente, nas discussões que envolvem arquitetura e monumento, uma espécie de absurdo que acompanha a história da humanidade e que, em muitos momentos, parece que se tornou, estranhamente, a condição de nossa normalidade. Por isso, é uma obra que, mesmo utilizando como material um discurso pleno que não perde certa racionalidade, deixa entrever os absurdos da história europeia e provoca atritos no pensamento do leitor, principalmente por provocar o senso de limitação dos indivíduos que vivem o contexto pós-catástrofe, o que causa a sensação de mal-estar e melancolia. Vejamos:

[...] as maiores fortalezas também atraem naturalmente as maiores forças inimigas, e que, quanto mais a pessoa se entrincheira, mais tem de permanecer na defensiva, de modo que pode acabar se vendo obrigada a assistir impotente, de uma posição fortificada com todos os recursos, como as tropas inimigas criam em outra parte uma nova frente de batalha por elas escolhida e simplesmente ignoram as fortificações, transformadas em

⁹¹ [No original] “[...] den irgendwo wüßten wir natürlich, daß die ins Überdimensionale hinausgewachsenen Bauwerke schon den Schatten ihrer Zerstörung vorauswerfen und konzipiert sind von Anfang an im Hinblick auf ihr nachmaliges Dasein als Ruinen“. (SEBALD, 2013, p. 32).

verdadeiros arsenais de guerra, repletas de canhões e apinhadas de tropas. (SEBALD, 2008a, p. 20).⁹²

Sobre isso Austerlitz conclui dizendo que no final tudo é decidido no movimento e não na imobilidade. Essas reflexões ainda vão ligar-se a comparação com as construções edificadas pelos animais, como o ninho das aves, que é para o protagonista o exemplo de como a humanidade, ao contrário da natureza, expande seus empreendimentos além da razão, tendendo ao absurdo, a monumentalidade que, por si só, gera construções que prenunciam o horror. Assim, para o protagonista, os casebres domésticos mais simples, as casinhas de bonecas, a cabana nos campos são lugares nos quais ainda se pode observar um pouco de paz e se sentir em segurança. Por isso, para ele é impossível que alguém em sua consciência prefira edifícios enormes a simples casas.

No espólio em Marbach, encontramos um recorte do jornal geral de Frankfurt, o Frankfurter Allgemeine Zeitung, com uma matéria sobre o palácio intitulada “Muitas escadas não conduzem a nada: o Palácio da Justiça de Bruxelas como uma retórica do poder” [Viele Treppen führen ins Nichts: Brüssels Justizpalast als Rhetoric] que estabelece alguns pontos de contato com as reflexões e anedotas contadas pelo protagonista ao narrador.

Na matéria citada, é possível notar passagens grifadas que são usadas na narrativa como referência para a visita de Austerlitz ao Palácio de Bruxelas. A imagem que ilustra o texto do jornal é a mesma que encontramos inserida na narrativa ficcional. A imagem do jornal está com marcações a caneta e aponta sinalizações dentro da imagem feita pelo próprio Sebald como indicação que a imagem original deve ser editada antes da inserção no livro, que o seu ângulo de abertura deve ser reduzido, talvez por não ser intenção do autor que o outro prédio, que se localiza-se mais ao fundo da imagem, apareça na versão final da obra. Do mesmo modo, a anotação no canto superior do documento reforça a informação, direcionada pelas chaves nos quatro cantos da foto, de que ela deveria ser editada

⁹² [No original] “[...] ihren Zweck nicht erfüllt, den fixiert, wie man auf dieses Schema war, habe man außer acht gelassen, daß die größten Festungen naturgemäß auch die größte Feindesmacht anziehen, daß man sich, in eben dem Maß, in dem man sich verschanzt, tiefer und tiefer in die Defensive begibt und daher letztendlich gezwungen sein konnte, hilflos von einem mit allen Mitteln befestigten Olatz aus mit ansehen zu müssen, wie die gegnerischen Truppen, indem sie anderwärts ein von ihnen gewähltes terrain auftraten, die zu regelrechten Waffenarsenalen gemachten, vor Kanonenrohren starrenden und mit Mannschaften überbesetzten Festungen einfach seitab liegenließen“. (SEBALD, 2013, p. 27).

antes de ser inserida em Austerlitz, mostrando a preocupação do autor com a edição final dos seus livros.

O início da narração sobre o Palácio de Bruxelas deriva de um encontro fortuito entre o narrador e Austerlitz ocorrido nas escadarias do local. Nesse momento da narrativa, que usa a mesma imagem da matéria do jornal como ilustração do edifício (p. 33, edição brasileira; p. 46, edição alemã), contribui para reforçar o discurso do protagonista sobre as ambições humanas que se “escondem” ou se “revelam” a partir dessas construções superdimensionadas, que, como assevera Austerlitz, o máximo que uma pessoa pode sentir diante desses monumentos é admiração, o que para ele já é um prenúncio de terror, já que o protagonista, com uma consciência aguda da História da Europa e das suas edificações, sabe que essas construções tendem a se transformar em ruínas. Na matéria do jornal a construção é descrita como a maior acumulação de blocos de pedra da Europa e Sebald sublinhou a frase [die größte Anhäufung von Steinquadern in Europe], informação que também está contida na seguinte passagem da narrativa de Sebald, na qual Austerlitz diz: “era o maior conglomerado de pedras de cantaria de toda a Europa”. (SEBALD, 2008a, p. 32-33).

Na matéria de jornal, a construção também é tomada como uma retórica da monumentalidade [Rhetorik der Monumentalität], outra passagem grifada na matéria do jornal, e é observada como um futuro monumento em ruínas, a mesma conclusão expressa pelo personagem Austerlitz, que julga que os grandes edifícios já anunciam a existência como escombros no futuro. O texto está contido no caderno de Humanidades [Geisteswissenschaften] e ainda faz a alusão ao caso de um barbeiro que teria montado seu pequeno negócio em uma das muitas portas do Palácio e lá permanecido por anos sem que ninguém da administração do local houvesse percebido. Essa anedota aparece também em *Austerlitz*, que retoma informações históricas sobre o edifício, o qual o personagem protagonista chama de “monstruosidade arquitetônica”, descrevendo como a construção foi feita às pressas antes mesmo da planta completa do arquiteto Joseph Poelaert ficar pronta, resultando na existência de muitas escadarias e portas que não levavam a lugar nenhum. A história sobre o barbeiro é apenas citada na matéria do jornal: “E dizia que um cabeleireiro operava secretamente um pequeno salão no Palácio da Justiça por vários anos sem que um oficial descobrisse” [Und ein Friseur soll im Justizpalast mehrere Jahre lang heimlich einem kleinem salon betrieben haben, ohne daß ein

Offizieller entdeckte]. A narrativa de Austerlitz vai ficcionalizar a informação contida na matéria na seguinte passagem:

Ele caminhara sempre adiante pelos corredores, disse Austerlitz, ora virando à esquerda e então novamente à direita, e seguira em frente a perder de vista, passando por várias portas de vão elevado, e duas ou três vezes atravessara lanços de escada de aparência provisória, cuja madeira rangia e que aqui e ali constituíam bifurcações dos corredores centrais, conduzindo a meio andar acima ou abaixo, e desembocara em becos escuros sem saída, no fundo dos quais se amontoavam armários de tempo corrediço, atris, escrivaninhas, cadeiras de escritório e demais mobiliário, como se atrás deles alguém tivesse sido obrigado a resistir em uma espécie de estado de sítio. **Ele mesmo ouvira dizer, afirmou Austerlitz, que no interior do Palácio de Justiça, em razão do seu emaranhado interno, que de fato ia além de toda a imaginação, foi possível montar várias vezes no curso dos anos, em certos aposentos vazios e corredores fora de mão, pequenos negócios** como uma tabacaria, uma casa de apostas ou uma vendinha de bebidas, e parece que certa vez até um sanitário masculino do subsolo foi transformado em banheiro público para a clientela que passava na rua, tudo por obra de um homem chamado Achterbos, que um belo dia instalou no vestíbulo com uma mesinha e um prato de dinheiro, e que, algum tempo depois, tendo ele contratado um assistente versado no manejo de pente e tesoura, **ali passou a funcionar temporariamente uma barbearia.** (SEBALD, 2008a, p. 34, grifo nosso).⁹³

Essas histórias sobre o funcionamento de estabelecimentos comerciais clandestinos nos cantos “perdidos” do Palácio de Bruxelas tornam ainda mais absurda a descrição que o personagem faz do interior da construção, quando cita os inúmeros corredores e portas que não levam a lugar nenhum, atrelando a descrição do espaço físico do local a anedotas que tornam ainda mais evidente o absurdo de uma construção monumental que excede qualquer função utilitária para se transformar numa marca monstruosa da própria ambição humana e do modo como o poder nela se inscreve. Na sequência reflexiva do protagonista, é mencionado o forte Breendonk, na Bélgica, que foi colônia penal até 1944 e que depois se tornou

⁹³ [No original] “Immer weiter, sagte Austerlitz, sei er durch die Gänge geschritten, einmal links – und dann wieder rechtsherum, und endlos geradeaus, unter vielen hohen Türstöcken hindurch, und ein paarmal sei er auch über knarrende, provisorisch wirkende Holzstiegen, die hie und da von den Hauptgängen abzweigten und um einen Halbstock hinauf – oder hinunterführten, in dunkle Sackgassen greaten, an deren Ende Rolladenschränke, Stehpulte, Schreibtische, Bürossessel und sonstige Einrichtungsgegenstände übereinandergetürmt gewesen seien, als habe hinter ihnen jemand in einer Art Belagerungszustand ausharren müssen. Ja, so behauptete Austerlitz, er habe sogar sagen hören, daß sich in dem Justizpalast, aufgrund seiner tatsächlich jedes Vorstellungsvermögen übersteigenden inneren Verwinkelung, im Verlaufe der Jahre immer wieder einmal in irgendwelchen leerstehenden Kammern und abgelegenen Korridoren kleine Geschäfte, etwa ein Tabakhandel. Ein wettbüro ode rein Getränkeausschank, hätten einrichten können, und einmal soll sogar eine Herrentoilette im Souterrain von einem Menschen names Achterbos, der sich eines Tages mit einem Tischchen und einem Zahlteiler in ihrem Vorraum installierte, in eine öffentliche Bedürfnisanstalt mit Laufkunschaft von der Straße und, in der Folge, durch Einstellung eines Assistenten, der das Hantieren mit Kamm und Schere verstand, zeitweilig in einen Friseurladen umgewandelt worden sein“. (SEBALD, 2013, p. 48-9).

museu da resistência belga. A menção ao forte ainda liga-se a digressão sobre os escritores Jean Améry e Claude Simon e o pintor Gastone Novelli, as experiências de tortura e trauma, comum aos três, e que se associam à narrativa a partir da caminhada que o narrador faz pelo antigo forte, quando o visita nos idos de 1960.

Analisando o forte e sua história, andando pelos seus corredores e visitando-o pessoalmente, fica claro a Austerlitz que tudo é decidido no movimento e não na imobilidade. E, por isso, para o personagem é impossível que alguém em sua consciência prefira edifícios enormes a simples casas. Ou seja, a inserção da imagem como o entrelaçamento com as demais informações da matéria, confirmam o que já vínhamos debatendo, que a questão está em como o material-fonte, no qual se apoiam as narrações, é ficcionalizado sem, no entanto, ter alterado suas informações essenciais. O autor (que na maioria das vezes trabalha com documentos) não tem a pretensão de forjar os dados, ao contrário, notamos ser recorrente a fidelidade a datas, nomes e fatos, o que confirma que a ficcionalização ocorre nas costuras entre os textos e não no material documental. O modo como esses diferentes documentos são entrelaçados e alocados na narrativa é onde se inscreve a invenção, e essa transfiguração apresenta-se como um método que não busca produzir mentiras, mas apenas intensificar “momentos” nos quais a “verdade” parece submergir. A ficção, portanto, ocorre no entrelaçamento mais do que na inserção, por isso, as informações factuais dos documentos tendem a ser preservadas enquanto apenas a sua inscrição na narrativa é ficcionalizada. Vejamos o que acontece com o segundo documento encontrado na pasta de Austerlitz, uma matéria que também parece ser de jornal, e que está inclusa na seção denominada Herança [Heritage], no qual se visualiza parcialmente o título: “Um pássaro raro de fato” [A rare bird indeed].

No texto do jornal, apesar da dificuldade da leitura da primeira parte, é mencionada a história de um excêntrico aristocrata, o falecido Evan Morgan Tredegar, que se envolveu com magia negra e ocultismo, sendo afiliado à filosofia de Aleister Crowley. Morgan cria ainda na mansão muitos animais, aves raras e até mesmo cangurus. Na imagem que ilustra a matéria, ele aparece com um raro papagaio azul no ombro, e o autor da matéria diz que a foto ilustra muito bem a contradição entre o olhar despreocupado de Morgan e o olhar taciturno do homem ao seu lado. A imagem é inserida em Austerlitz na passagem da narrativa que conta sobre a fase de adolescência do protagonista no Oriel College, em Oxford,

Inglaterra, e no qual, através da amizade estabelecida com Gerald Fitzpatrick, passa a frequentar a casa de campo do amigo, local em que se sente muito bem. Segundo Austerlitz, o mais curioso no local eram as cacatuas de plumagem branca que eram numerosas e haviam sido trazidas pelo bisavô de Gerald, um botânico que representava a parte naturalista da família dos Fitzpatrick. A imagem da matéria ao ser inserida na narrativa sobre a casa “museu natural” de Andromeda Lodge, parece ilustrar a figura dos seus moradores, já que na passagem descreve-se o modo como a família de Gerald se divide em duas linhagens, a dos botânicos e a dos católicos:

Datava também daquele período, assim lhe dissera Adela, disse Austerlitz, a cisão que durava até hoje no clã dos Fitzpatrick, segundo a qual um dos dois filhos em cada geração abjurava a fé católica e se tornava cientista natural. Aldous, por exemplo, o pai de Gerald, virou botânico, ao passo que o seu irmão Evelyn, cerca de vinte e tantos anos mais velho, ativera-se ao credo tradicional do papismo, que no País de Gales era tido como pior de todas as perversões. (SEBALD, 2008a, p. 86-87).⁹⁴

A biografia dos dois irmãos passa a ser relatada por Austerlitz, que demarca os infortúnios e as doenças que marcam a vida em clausura e sofrimento de Evelyn, o tio de Gerald que sofria de uma rara doença nas articulações, conhecida pelo nome de Bechterev. Devido a essa enfermidade, ele tinha a aparência de um homem muito mais velho, andava sempre curvado e gemia a maior parte do dia e nem mesmo à noite conseguia descansar tamanha as dores no corpo. Enquanto na outra ponta da família, representando a vertente naturalista, o tio-avô de Gerald, Alphonso, que era dez anos mais velho do que o tio católico, gozava de plena saúde e tinha uma aparência jovial e passava a maior parte do tempo entre a natureza. A imagem da matéria sobre o excêntrico Evan Morgan, deslocada do seu contexto original e inserida na trama, adquire novos sentidos que são formados a partir do cruzamento de informações verdadeiras, sobre pessoas que existiram e lugares reais. A imagem fotográfica parece potencializar o que é narrado por Austerlitz e que pode ser percebido na contraposição entre as faces do homem que leva um papagaio no ombro e a postura do segundo homem, que parece dirigir um olhar de desaprovação ao primeiro. A curvatura do corpo de cada um dos sujeitos,

⁹⁴ [No original] „Aus jener Zeit datiere auch, so, sagte Austerlitz, habe ihm Adela gesagt, das bus auf den heutigen Tag sich fortsetzende Schisma in dem Clan der Fitzpatricks, nach dem in jedder Generation einer der jeweils zwei Söhne dem Katholizismus abtrünnig und Naturforscher geworden sei. So war Aldous, der Vater Gerald's, Botaniker gewesen, während sein um mehr als zwanzig Jahre älterer Bruder Evelyn festgehalten hatte an dem überkommenen Glaubensbekenntnis ses in Wales als die schlimmste aller Persionem geltenden Papismus“. (SEBALD, 2013, p. 126-127).

fotografados lado a lado, um ereto e com uma postura de confiança e tranquilidade, enquanto o outro, curvado e aparentemente endurecido dentro do fraque, tem o olhar duro e parece viver uma vida de penúria.

A imagem, nesse sentido, entrelaça-se com a narração sobre Andromeda Lodge e a família dos Fitzpatrick e, mesmo servindo como uma espécie de ilustração dos personagens da história narrada, ainda assim, não dilui a atmosfera de enigma que percorre os relatos de Austerlitz sobre as experiências que viveu no local, antes disso. Parece que a imagem funciona para reforçar a estranheza da história. Para que a *grotesquerie* da realidade venha à tona é preciso colocar o homem dentro dos limites da natureza e, a partir dela, estabelecer a contraposição com a cultura. Nas narrações sobre a casa de Gerald, novamente são inscritas reflexões sobre as mariposas e seu poder de transmigração, o que para Alphonso era entendido como fenômenos que davam a ver o irreal a partir do mundo real.

A consciência trágica em Austerlitz, como consequência, manifesta-se, principalmente, na tensão entre dois polos: das histórias individuais traumáticas e da história coletiva através da dialética entre natureza e civilização, estendendo-se para reflexões sobre a violência, a lógica capitalista, a sociedade individualista e alienada. O campo literário em Sebald, portanto, é marcado pela factualidade dos documentos. A literatura, desse modo, se constitui como inquietude, uma ruminação entre o silêncio e a palavra, a memória e o esquecimento, a plenitude e o vazio. Por isso, ao ler Sebald sobrevoa-se por abismos da existência humana, no qual a consciência sobre o absurdo da cultura e dos documentos que provam sua barbárie impele o narrador a reunir os fragmentos do passado, em um apelo à memória. É um narrador intelectual colecionador, que, de certa forma, busca a redenção e se sente responsável pela dor e solidão que pulsam na contemporaneidade.

Austerlitz precisa lidar com o peso de nascer na Alemanha da década de 40 do século XX, em um vilarejo que colaborou com o nazismo e com o afastamento dos pais ainda criança, aos quatro anos de idade, ao ser enviado de Praga à Inglaterra. O personagem só recorda os acontecimentos da sua primeira infância muito tarde, a partir das pesquisas que empreende para conhecer sua própria história, descobrindo, por exemplo, que seu idioma natal era o tcheco, não o inglês, e que os seus pais biológicos foram judeus e que não haviam escapado dos campos de concentração. A busca de Austerlitz por documentos que pudessem iluminar de alguma forma sua própria identidade nem sempre funciona, como vimos, expondo

as lacunas que são criadas a partir dos apagamentos e da manipulação de espaços da memória coletiva, principalmente, quando se referem a crimes de guerra, no qual a destruição de arquivos foi comum. Ainda é preciso dizer que, em alguns momentos, como quando Věra relata os tempos que precederam a deportação de Ágata para o gueto de Terezín, a burocracia com que foram conduzidas as ações do regime nazista e mesmo a linguagem impositiva e nauseante das ordens publicadas nos documentos, tornam ainda mais imbricado o modo como o irreal se manifesta no real e vice-versa. E isso, é possível em Sebald pelo modo como ele recupera, incorpora a narrativa documental a própria subversão do estatuto do documento. Segundo Seligmann Silva,

Se é verdade que no campo da memória ocorre uma seleção dos momentos do passado e não o seu total arquivamento, ou seja, a memória só existe ao lado do esquecimento, por outro lado cabe ao historiador - assim como individualmente a cada um de nós - não negar ou denegar os fatos do passado, mesmo os mais catastróficos. Como na figura do catador de trapos que Benjamin identificava com a do historiador: devemos salvar os cacos do passado sem distinguir os mais valiosos dos aparentemente sem valor, a felicidade do catador-colecionador advém da sua capacidade de reordenação salvadora desses materiais abandonados pela humanidade no seu caminhar cego em direção ao "progresso" (SELIGMANN, 2000, p. 84).

Os espaços de intimidade que são manifestados em contraposição com os das grandes edificações podem ser observados no modo como o narrador os retoma em suas reflexões e em algumas imagens inseridas com o tema da arquitetura. O pathos despertado na utilização desses documentos na narrativa, ao fazer vislumbrar os traços de uma História catastrófica e expor o declínio da civilização, é melancólico e até mesmo desesperançado, ao mesmo tempo em que mostra a repetição de temas que abordam as contradições humanas, o movimento que separe e une as práticas e as paixões e que também movimentam a História. Assim, todos os documentos são utilizados para despertar novos sentimentos, ampliar o simbolismo da narrativa e produzir ao mesmo tempo rupturas no modelo de saber que organiza e cataloga o conhecimento da humanidade, produzindo com isso abalos na própria representação documental tradicional. Segundo Banki (2016),

(...) o mundo é legível porque "a própria natureza é uma rede ininterrupta de palavras e sinais, de contos e características, de palavras e formas. "Perceber a natureza, portanto, sempre significa ler este tecido e, como Browne é parafraseado repetidamente pelo narrador, para reconhecer a"

geometria superior da natureza". Mas, como tecido geométrico, a natureza é sempre lida como significante." Sabendo, então para interpretar: passar do sinal visível para o expressivo, o que seria burro nas coisas sem o sinal de palavra muda ". A diferença entre a "percepção de Benjamin" é a leitura e a frase de Foucault" saber interpretar "significa o salto decisivo no encontro com legibilidade, no próprio Sebald com a distinção entre os dois termos de leitura. Refiro-me a "decifrar" e "milagres". Em um caso, a visão das letras, do material, até mesmo elementos sem sentido da legibilidade são direcionadas, no outro, são como negligenciadas e a atenção é supostamente direcionada diretamente ao significado do visto. (BANKI, 2016, p. 60, tradução nossa).⁹⁵

A paisagem do romance *Austerlitz* remete em algumas situações a um *monumentum morris*, reforçado pelas recorrentes associações à transitoriedade da vida. Em uma passagem de Nietzsche (fragmento 109), do livro *A gaia ciência*, lê-se "guardemo-nos de dizer que a morte se opõe à vida. O que está vivo é apenas uma variedade daquilo que está morto, e uma variedade bastante rara. Guardemo-nos de pensar que o mundo cria eternamente o novo" (NIETZSCHE, 2001, p. 136) e essa condição de coexistência entre morte e vida é um tema retomado em toda a obra de Sebald. A batalha diária de um homem sem Deus, o humano *vis-à-vis*, que encara o drama de carregar o próprio cadáver nas costas. Nesse sentido, a morte é um *leitmotiv* em Sebald. Ela aparece em sua obra a partir de diferentes variações, influenciando a forma literária que se apresenta a partir da construção de um universo fantasmático, no qual vivos e mortos ocupam o mesmo espaço, potencializada principalmente pelas fotografias de álbuns de família. O pensamento melancólico é sempre mais propenso a visões do grotesco e da sua contrapartida, o sublime.

A história da família paterna do pastor Elias, pai adotivo de Austerlitz, e o fato de Llanwddyn, vilarejo no qual residiam, ter sido submerso após a conclusão da construção de uma barragem no local, em 1888, junto com "(...) pelo menos

⁹⁵ [No original] "[...] verortet, ist die Welt lesbar, weil „die Natur in sich selbst ein ununterbrochenes Gewebe aus Wörter und Zeichen, aus Berichten und Merkmalen, aus Reden und Formen ist.“ Natur wahrzunehmen heißt also immer, dieses Gewebe zu lesen und, wie Browne vom Erzähler mehrfach paraphrasiert wird, die „higher geometry of nature“ zu erkennen. Als geometrisiertes Gewebe aber wird Natur als immer schon bedeutsam gelesen: „Erkennen heißt also interpretieren: vom sichtbaren Zeichen zu dem dadurch Ausgedrückten gehen, das ohne das Zeichen stummes Wort, in den Dingen schlafend bliebe.“ Der Unterschied zwischen dem benjaminschen Diktum „Wahrnehmung ist Lesen“ und dem foucaultschen Satz „Erkennen heißt interpretieren“ bezeichnet den entscheidenden Sprung in der Begegnung mit Lesbarkeiten, auf den Sebald selbst mit der Unterscheidung zwischen den zwei Lektüremodi von „Entziffern“ und „Wundern“ verweist. Im einen Fall wird der Blick auf die Buchstaben, die materiellen, selbst bedeutungslosen Elemente der Lesbarkeit gelenkt, im anderen werden diesen gleichsam überlesen und die Aufmerksamkeit richtet sich vermeintlich unmittelbar auf die Bedeutung des Gesehenen“.

quarenta outras casas e sítios e a igreja de são João de Jerusalém e três capelas e três tavernas” (SEBALD, 2008a, p. 54)⁹⁶, é um exemplo do modo como se coadunam os sentimentos que vão do grotesco ao sublime. O diálogo que acontece na própria barragem citada, Vyrnwy, é o momento que Austerlitz diz ter vislumbrado a alma do pregador e adquirido por ele simpatia, imaginando-o como o único sobrevivente do dilúvio que dera cabo de Llanwddyn, enquanto todos os outros, segundo o protagonista “[...] eu os imaginava ainda lá embaixo nas profundezas, onde continuavam a levar a vida sentados em casa ou andando pelas ruas, mas sem poder falar e de olhos esbugalhados” (SEBALD, 2008a, p. 55)⁹⁷. A imaginação da cidade subaquática de Austerlitz, como ele mesmo confessa, foi aguçada pelas diversas fotografias do seu lugarejo natal submerso pelas ondas, fotos que ficaram em sua posse, como herança. A imagem abaixo inserida na narrativa é uma delas:

Figura 10 – Vilarejo de Llanwddyn, local onde morava a família do pai adotivo de Austerlitz.



Fonte: (Sebald, 2008a, p. 55).

⁹⁶ [No original] “ (...) sondern noch mindestens vierzig andere Häuser und Höfe und die Kirche zum heiligen Johann von Jerusalem und drei Kapellen und drie Bierschenken, die samt und sonders ab dem Herbst 1888, nachdem der Damm fertiggestellt war, überschwemmt worden sein.” (SEBALD, 2013, p. 79)

⁹⁷ [No original] “(...) während ich die anderen alle, seine Eltern, seine Geschwister, seine Anverwandten, die Nachbarsleute und die übrigen Dorfbewohner, drunten in der Tiefe noch wähte, wo sie weiterhin in ihren Häusern saßen und auf der Gasse herumgingen, aber ohne sprechen zu können und mit viel zu weit offenen Augen. (SEBALD, 2013, p.80)

A imagem acima, na qual aparece uma rua quase deserta, onde as poucas pessoas que figuram no cenário estão tão longe que mais parecem sombras de seres que já não existem mais, devido à falta de contorno dos seus corpos e à composição sombreada da imagem, parece realmente a imagem de um local abandonado, que parece suspender o tempo, possível por esse poder de congelamento do instante do passado e fazê-lo incessante. Notamos que muitas imagens utilizadas em *Austerlitz* contribuem para revelar a subjetividade do narrador e do protagonista, que enquanto colecionadores, já que são ambos escritores e pesquisadores, tornam suas coleções de documentos (alguns são doados pelo protagonista para o narrador) também um caminho para o desvelamento de suas paixões, medos e valores. Nesse sentido, algumas imagens podem ser compreendidas a partir do que afirma Barthes a respeito das fotografias, “(...) a fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade”. (2015, p. 19). Na fotografia acima, ocorre um efeito de suspensão do tempo e algo nos atinge e nos toca enquanto tragédia vivida, angústias compartilhadas, finitudes:

[...] até que as pessoas me fitavam de dentro delas, o ferreiro com seu avental de couro, o agente do correio que era pai de Elias, o pastor que toca as suas ovelhas na rua da aldeia e, sobretudo, a garota sentada em uma cadeira no jardim com seu cachorrinho no colo, tornaram-se tão familiares como se eu vivesse com elas no fundo do lago. De noite, antes de ir para a cama no meu quarto gelado, eu sentia muitas vezes como se também tivesse afundado na água escura, como se eu precisasse, tal como as pobres almas de Vyrnwy, manter os olhos esbugalhados para avistar lá no alto um débil lampejo e o reflexo, fraturado pelas ondas, da torre de pedra que se ergue isolada de maneira assustadora na margem coberta de bosques. Às vezes eu chegava mesmo a imaginar ter visto um ou outro personagem nas fotografias do álbum andando pela rua em Bala ou lá fora nos campos, sobretudo nos dias quentes de verão por volta do meio-dia, quando não havia ninguém indo de lá para cá e o ar tremulava um pouco (SEBALD, 2008a, p. 56-57).⁹⁸

⁹⁸ [No original] “(...) bis die Personen, die mir aus ihnen entgegensahen, der Schmied mit dem Lederschurz, der Posthalter, der der Vater von Elias gewesen ist, der mit den Schafen durch die Dorfstraße zieht, und vor allem das Mädchen, das mit seinen Kleinen Hund auf dem Schoß auf einem Sessel im Garten sitzt, so vertraut wurden, als lebte ich bei ihnen auf dem Grund des Sees. Nachts vor dem Einschlafen in meinem kalten Zimmer war es mir oft, als sei auch ich untergegangen in dem dunklen Wasser, als müßte ich, nicht anders als die armen Seelen von Vyrnwy, die Augen weit offen halten, um hoch über mir einen schwachen Lichtschein zu sehen und das von den Wellen gebrochene Spiegelbild des steinernen Turms, der so furchterregend für sich allein an dem bewaldeten Ufer steht. Bisweilen bildete ich mir sogar ein, die eine oder andere der Photofiguren aus dem Album gesehen zu haben auf der Straße in Bala oder draußen auf dem Feld, besonders an heißen Sommertagen um die Mittagszeit, wenn niemand sonst um die Wege war und die Luft etwas flimmerte.“ (SEBALD, 2013, p. 81-82)

Assim, retomando Coetzee, em sua análise sobre Sebald, é possível estabelecer uma ponte com o comentário do escritor sobre o personagem Austerlitz, sua obsessão por fotográfica e a relação da memória, pois “Austerlitz é assombrado pela consciência de que, a cada dia, uma parte do passado, inclusive o seu próprio passado, desaparece à medida que pessoas morrem e memórias se extinguem” (COETZEE, 2011, p. 185). Assim, necessitamos lembrar para que a memória exista e para dificultar que o horror se repita. Portanto, a partir de uma cadeia de narrativas que se entrelaçam, desde eventos coletivos como as guerras até pequenas observações da natureza, como a metamorfose do bicho da seda, ou mesmo as nevoas de pó branco que cobrem o quarto de Gwendolyn (mãe adotiva de Austerlitz) nos dias que antecederam a sua morte, compõem um cenário sombrio que se liga a sentidos de fronteiras entre a vida e a morte, o passado e o presente, a identidade e o desterro. Todos os romances de Sebald operam a partir de uma perspectiva própria, que é o olhar crítico, intelectualizado e melancólico dos narradores. Para Banki (2016), a concepção de melancolia da história natural e da alegoria é característica dos escritos de Sebald, mas a crítica ressalta que ao lado da melancolia ainda deve se considerar outra atitude perceptiva: a maníaca. O que significa que a obsessão por significar, inclusive a partir de uma constelação precária de documentos e de fragmentos da realidade, na busca incessante por gerir significados em tudo, mostra-se como um sintoma contrário ao que se espera de um melancólico, a mania compulsiva:

A capacidade melancólica de leitura de tudo, em que tudo pode significar tudo, revela-se como a desvantagem de um maníaco de lealdade absoluta, em que a legibilidade é consertada no sentido. Em ambos os casos, a "escrita excitatória" das legibilidades simultaneamente desencadeia e perturba sua legibilidade: as letras das quais são feitas permitem que seus elementos materiais sejam lidos e, ao mesmo tempo, bloqueiem a palavra significativa, não sua relação, mas seu relacionamento é lido. A melancolia e a mania leem as mesmas letras, por assim dizer, mas o olhar melancólico revela-as como nunca tão assimiláveis - esta é a alegoria - enquanto o olhar maníaco incorpora-os em significados e assim os defende. A "mania" desse olhar maníaco é a compulsão de reconhecer constantemente os significados e se relacionar uns com os outros, a fim de consertar a emoção da escrita, a vivacidade, por causa da incerteza da letra: é uma desilusão de significado. Ambas as leituras respondem assim à dimensão espectral da carta, que em um mundo pós-catastrófico só pode dançar no mundo, mas não pode mais ser ancorada. (BANKI, 2016, p. 60).⁹⁹

⁹⁹ [No original] “Das melancholische Alles-lesen-Können, bei dem alles alles bedeuten kann, offenbart sich so als die Kehrseite eines manischen Alles-lesen-Müssen, in dem Lesbarkeiten auf Bedeutsamkeiten fixiert werden. In beiden Fällen ist die „erregende Schrift“ der Lesbarkeiten gleichzeitig Auslöser und Störung ihrer Lesbarkeit: die Buchstaben, aus denen sie besteht,

Como é muito comum nos romances de Sebald, associações curiosas são uma constante e parecem tender a uma compulsão por gerir significados. É no entrelaçamento entre as histórias recuperadas pela memória e arquivos do narrador que a narrativa ganha sustentação. Esses elos, muitas vezes inusitados, são parte do efeito de estranhamento que a narrativa consegue manter. Por exemplo, a história sobre a mania de empoar-se de Gwendolyn mantém a intersecção e inclusive é estimulada a vir à tona, a partir da leitura, feita por Austerlitz, das memórias de infância e juventude de um autor russo, nas quais esse citava a mania por talco da sua avó, que passava também muito tempo na cama e se alimentava “(...) quase exclusivamente de gelatina de vinho e leite de amêndoas, gozava de uma constituição de ferro e dormia sempre de janela escancarada, razão pela qual aconteceu certa vez que, após uma noite inteira de tempestade, ela acordou de manhã sobre um cobertor de neve sem com isso sofrer nenhum mal, por menor que fosse” (SEBALD, 2008a, p. 66).

Na casa do pastor e de sua mulher, em Bala, no entanto, ocorria diferente, as janelas sempre estavam fechadas e no interior dessa circulava algo desagradável, que somente mais tarde o protagonista vai conseguir denominar, depois de ler em um livro, de horror arsênico. A morte de Gwendolyn é descrita a partir de associações com uma cena de uma lebre ferida que se “vê diante da morte”: “Foi uma espécie de espreguiçar-se, tal qual eu sentira uma vez quando apanhei uma lebre ferida na borda de um campo e o seu coração parou de bater de medo na minha mão” (Ibid. p. 68). O restante da descrição segue de maneira bastante objetiva, destacando os efeitos fisiológicos observados por Austerlitz: “Vi os olhos afundarem nas órbitas, e os seus lábios finos, agora rijamente retesados para trás, desnudaram pela metade a arcada inferior de dentes encavalados” (Ibid.). Mas o que faz realmente o personagem chorar é “(...) um par de luvas brancas com vários botõezinhos de madrepérola que eu nunca vira antes e cuja visão, pela primeira vez na casa do pregador, me levou às lágrimas” (Ibid.). Elias não se recupera da morte

ermöglichen als ihre materiellen Elemente das Lesen und sperren sich gleichzeitig dagegen, da nicht sie, sondern ihr Zusammenhang, das signifikante Wort, gelesen wird. Melancholie und Manie lesen also gleichsam dieselben Buchstaben, aber der melancholische Blick zeigt sie als nie ganz assimilierbare auf – dies ist die Allegorie –, während der manische Blick sie in Bedeutungen einbettet und also abwehrt. Die ‚Manie‘ dieses manischen Blicks ist der Zwang, beständig Bedeutungen erkennen und aufeinander beziehen zu müssen, um die Erregung der Schrift, die Lebendigkeit, weil Ungesicherheit des Buchstabens zu fixieren: sie ist ein Bedeutungswahn. Beide Leseblicke reagieren also auf die spektrale Dimension des Buchstabens, der in einer post-katastrophischen Welt nur mehr durch die Welt tanzen, aber nicht mehr verankert sein kann“.

da esposa, seu fim é em um hospital de internação psiquiátrico, o asilo de Denbigh (fechado no ano de 1995), no norte do país de Gales, no qual Austerlitz diz encontrá-lo:

[...] deitado em uma cama com grade, o rosto virado para a parede. O enfermeiro disse: *Your son's here to see you, parch*, mas mesmo depois de interpelado uma segunda e uma terceira vez, Elias não respondeu. Ao deixarmos o quarto, um dos internos, um homenzinho grisalho e desgrehado, me puxou pela manga e sussurrou atrás da mão: *He's not a full shilling, you know*, o que na época, de forma curiosa, disse Austerlitz, tomei como um diagnóstico tranquilizador, capaz de tornar suportável para mim toda aquela situação deplorável. (SEBALD, 2008a, p. 69).

Essa constante entre memória/esquecimento, conhecer/desconhecer, razão/imaginação é um espaço sempre limiar no qual as fronteiras se diluem. Por isso, o movimento de interrogação do mundo e de si mesmo parte da premissa de que nada é fixo e que existe uma parte obscura de nossa existência e do mundo que até hoje nos escapa e que, provavelmente, continuará a nos escapar, reforçando nossa limitação diante do esclarecimento. Pois, mais do que a certeza da resposta, é necessária uma postura também de dúvida, para que a caminhada siga em um contínuo movimento de cautela sobre nossos parâmetros de pensamento e análise.

O certo é que Sebald consegue unir coisas muito diferentes entre si e o material preservado no arquivo deixa a ver parte desses fios, uma variedade de documentos que marcam as áreas de interesse do autor, seu repertório de leitura e mesmo alguns processos de edição do material. No arquivo do autor, encontramos um documento no qual consta uma anotação manuscrita com observações sobre a formatação e edição de algumas imagens de Austerlitz. Nele observamos, a partir dos comentários sobre o tamanho e a posição das imagens, a interferência do autor em diferentes etapas da produção do livro. Suas anotações dão a ver a preocupação com o resultado final do produto, com o modo como o texto vai se organizar no suporte de papel.

Voltando à narrativa de Austerlitz e ao processo de inserção e entrelaçamento dos documentos, podemos dizer que realmente a escrita melancólica parece atravessada pelo comportamento maníaco de buscar significado em tudo, comum aos narradores sebaldianos e, também nos parece, ao próprio Sebald.

4 DESEMPACOTANDO A BIBLIOTECA DE W. G. SEBALD

Não se pode falar de W. G. Sebald, sem levar em consideração a intertextualidade, sem deixar de notar como seu método o liberta de qualquer sentimento de dívida em relação às fontes. O modo como ele se apropriou e incorporou os elementos extraliterários, costurando-os à narrativa produziu uma atualização da própria tradição. E, ao fazê-lo, não nega a herança, quiça a menospreza, antes produz uma homenagem aos seus precursores, valoriza a tradição. Retomando “Kafka e seus precursores”, Sebald pode ser pensado como um escritor que atualiza e agrega novas possibilidades para a leitura de seus antecessores, ao mesmo compasso que retoma e (re)inventa os recursos estético-ficcionais na construção de um estilo próprio de expressão, incorporando discussões literárias em suas narrativas e, com isso, construindo textos que podem ser analisados como literatura sobre a literatura. As referências ficcionais, portanto, não afastam os textos da realidade objetiva do mundo concreto, antes se tornam um recurso de aproximação, no qual a ficção conduz a não ficção e vice-versa.

Olhando-se para as produções de Sebald, nota-se que a “criação” literária transcende às influências lineares no tempo, assim é possível pensar o que há de sebaldiano em escritores do passado – em uma relação a contrapelo – como forma de refletir sobre como a tradição é atualizada no presente, pois “o fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro” (BORGES, 1999, p. 96). As obras de Sebald, no entanto, seriam, então, uma espécie de *Biblioteca de Babel* na qual a cada nova citação, outras muitas se multiplicariam, e um livro “conteria” todos os outros livros, num cadeia infinita de relações e referências?

A característica da biblioteca de Borges é que ela simplesmente é. Ela sobrevive à humanidade e os seus livros se multiplicam ao infinito, uma obra, de certo modo, contendo a outra, e a coleção pretende, por sua vez, conter o mundo todo, “[...] e a certeza que tudo está escrito nos anula ou nos fantasmagoriza” (BORGES, 1970, p. 69). Tudo nela é aleatório, mas para fazer sentido necessita de um Pierre Menard que o “decifre”, que perceba que a aparente desordem da biblioteca, na qual todos os livros se repetem infinitamente, é também uma ordem.

Embaralhando mais as fronteiras discursivas, a obra de Borges é exemplo de um discurso híbrido que associa o ficcional ao teórico, evidenciando o papel da

leitura na composição dos textos. Desse modo, pensando ainda em Borges, cita-se o exemplar de sua obra *Ficções* [Kiktionem – Erzählungen; Fischer, 1992], que pertence à biblioteca de Sebald e que apresenta o seguinte trecho do conto “A biblioteca de Babel”, sublinhado: “Como todos os homens da Biblioteca, viajei na minha juventude; peregrinei em busca de um livro, talvez do catálogo de catálogos; agora que meus olhos quase não podem decifrar o que escrevo preparo-me para morrer, a poucas léguas do hexágono em que nasci.”¹⁰⁰ O próprio estilo enigmático da prosa de Borges, o modo como mistura o real e o irreal estabelece pontos de contato com o estilo de Sebald em diferentes passagens.

Em *Os anéis de Saturno* ocorre a referência ao “Livro dos seres imaginários”, do qual Sebald cita o ser imaginário Baldanders (espécie de estátua que se transmuta em vários objetos), do livro de *Simplicius Simplicissimus*, entrelaçando-a a narração da biografia do médico Thomas Browne e a busca do narrador pelo crânio desse médico que viveu no século XVII. A ligação entre as referências acontece a partir da comparação entre o ensaio “Jardim do Caire”, de Browne, no qual o médico registra os padrões recorrentes na diversidade infinita das formas e refere-se ao “quincunce”, uma estrutura em rede comum à composição de todos os seres, os vivos e os mortos. Essa digressão do narrador fará a conexão com a referência do conto de Borges sobre o Baldanders, esse objeto que tem o poder de se transformar em outras coisas, ligando-se também a reflexões sobre o tempo, a finitude humana, e ao modo como real e irreal se interpenetram. O nosso mundo passa a ser visto, pelos dois escritores, apenas como a sombra de outro mundo, tal como acontece também nas narrativas de Sebald, que atualiza os dois textos, o de Browne e o de Borges, quando aborda o mesmo tema já exposto por ambos: a transformação; mas apoiado na dialética da criação e na destruição da natureza, tão bem explorado na metáfora da transmigração da borboleta e que deve ser lida também como metáfora para os movimentos de emigração e exílio.

Ocorre também a referência a “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, conto labiríntico de Borges que é associado ao escritor argentino Bioy Casares e a sua escrita também fantástica, mencionando que Casares afirma ter escrito um artigo sobre a cidade fantástica de Uqdar, mas o narrador não consegue encontrá-lo publicado em

¹⁰⁰ [No original] “Wie alle Menschen der Bibliothek bin ich in meiner Jugend gereist, ich bin gepilgert auf der Suche nach einem Buch, vielleicht dem Katalog der Kataloge; jetzt, da meine Augen kaum mehr entziffern können, was ich schreibe“. (BORGES, 1992, p. 67).

nenhuma das edições da Anglo-American Cyclopaedia. Essas relações estão costuradas por diferentes reflexões, como: o poder abominável dos espelhos em multiplicar os homens, a história bíblica de São Marcos e o castigo dado aos porcos, o sentimento de afeto do narrador pelos animais. A partir dessas analogias, e após algumas digressões, o narrador diz perceber que, sempre, no final, trata-se da ambição humana de inventar mundos em segundo e terceiro grau.

Borges, Casares e Sebald estão, de certo modo, tratando do mesmo tema: literatura e de como ela é fuga e escapismo para a miséria da condição humana. No final do capítulo, quando o narrador diz estar revisando uma tradução de Quevedo, que não pretende publicar, é possível inferir que o olhar de Sebald para a literatura é o de que essa é uma atividade obsessiva, que talvez diga mais respeito a quem escreve e que o faz muitas vezes por impulso indefinido, por uma necessidade íntima, do que pela crença de que o trabalho realizado resulte sempre numa transformação do leitor, ou que contribua com a imortalidade do escritor. Essa dedução pode ser reforçada pelo próprio julgamento que o narrador elabora na passagem sobre a odisseia do crânio de Browne, que sumiu do seu túmulo. Ou seja, a literatura, apesar de ser um meio de criação de memória e promessa de imortalidade, ainda assim não é sua garantia, já que não temos o controle do tempo, do que permanece na memória, e nem ao menos sobre a nossa própria ossada, como reflete o narrador sobre a ossada de Browne.

Figura 11 – Ilustração inserida na narrativa sobre Thomas Browne, médico e escritor inglês do século XVII.



Fonte: (Sebald, 2010, p. 21).

A menção ao grifo feito por Sebald no conto “A biblioteca de Babel” foi importante como maneira de confirmar que ele leu, absorveu e refletiu sobre Borges e isso fica explícito a partir da intertextualidade. Portanto, na ficção sebaldiana tudo está muito bem assentado no mundo real e no mundo das palavras contidas nas obras dos autores que o precederam. Nenhuma referência utilizada por Sebald está lá por acaso, cada uma tem sua razão de ser e reforça o efeito do conjunto. Na colcha de retalhos, modo como se constituem as suas quatro narrativas em prosa, mesmo as cenas que remetem aos sentimentos e às percepções do irreal são derivadas desse mergulho no real, na lógica também alucinatória da modernidade e da arquivonomia. E, por isso, a ficção de Sebald se constrói por meio de documentos originais do mundo. Essa é a grande reviravolta. Não se trata mais de uma literatura que utiliza o documento como fonte para o passado, como foi na literatura documental do século XIX, mas que faz uso deles como questionamento do seu próprio estatuto científico, como discutido no primeiro capítulo. Leyla Perrone-Moisés (2016, p. 238), no livro *Mutações da Literatura no século XXI*, refere-se às obras de Sebald como uma “literatura exigente”, pois elas prolongariam “(...) a experimentação praticada na alta modernidade, sem, no entanto, repeti-la; ela já assimilou as conquistas do século passado. Seus autores não se conformam com

os limites genéricos anteriores à modernidade, mesclam todos os gêneros livremente”. Segundo a crítica, esses tipos de texto não seguem o tempo linear da intriga, e é comum aos narradores as digressões poéticas e filosóficas, o que torna comum o uso da intertextualidade, constituindo-se como obras que pretendem dizer algo sobre nosso tempo.

A interpenetração entre realidade e ficção, que é colocada em movimento a partir dos documentos, é realizada a partir da visão crítica do autor que a entende não como fonte primeira de acesso ao passado, mas como material de mediação e possibilidade de contato com ele e também como dispositivo de fuga, visto que em vários momentos dos quatro livros o narrador ou os personagens refletem sobre como os documentos também sabotam a compreensão dos acontecimentos e legitimam mentiras e fraudes. Essa é a inversão que Sebald concretizou com o uso dos documentos, a partir do recurso da intermedialidade – se quisermos falar do processo de inserção e entrelaçamento de modo amplo e incluir dentro dele a própria intertextualidade como um recurso de intermídia –, como apontado por Cluver (2006), no artigo “Inter textus/ Inter Artes/ Inter Media”. Enfim, o documento é apenas uma das modalidades de acesso ao passado e pode ser perigoso, principalmente, por tratar-se de um subproduto de um dispositivo maior que é a estrutura do poder público, da organização dos Estados e de todas as influências no agenciamento da memória e do imaginário coletivo que as instituições exercem sobre nossa relação com o real e, portanto, com os documentos.

Na entrevista intitulada *Realismo não basta*, Sebald fala sobre a influência da intertextualidade em suas obras, afirmando que na atualidade não se pode escrever negando-as, pois seria o mesmo que negar o lugar à própria nacionalidade, às experiências vividas e aos locais visitados. Ele chega a fazer a comparação entre os livros lidos e o mobiliário de uma casa, alegando que, como os móveis de uma residência, cada leitura abre um espaço legítimo no imaginário. O autor declara ainda que as referências cruzadas:

têm uma grande quantidade de funções, entre outras a função de legitimação. Reporta-se a outras coisas com as quais de algum modo se supõe em concordância. Além de que o elemento ficcional [Fälschungsmotiv] está obviamente ligado a isso. E, além disso, eu acho, o texto vive disso, que ele tenha mais ecos quanto possíveis. E não é absolutamente importante se de pronto se capta esses ecos, quer dizer, se necessariamente se leu Nabokov. Talvez seja até melhor que não se saiba, e que esse caçador de borboletas neste texto permaneça como o caçador

de borboletas e que ele tenha então uma presença misteriosa, porque, penso eu, toda ficção que não deseje ser banal deve, de algum modo, transpor a fantasia e o mistério. Disso ela vive afinal. Quer dizer, realismo, ao qual eu me prendo muito, de um lado, não basta, tem que ser sempre transgredido em certos pontos. (SCHOCK, 2016, p. 174).

O narrador sebaldiano tem seu discurso ancorado no real, ele sempre está na posição de mediador, buscando através da intermedialidade/intertextualidade produzir um tipo de ficção que seja orientada para o mundo referencial. Assim, os documentos inseridos na trama narrativa são dispositivos que impulsionam a narração dialética. Por isso, recuperamos neste capítulo, a partir da análise de alguns exemplares da biblioteca particular de Sebald, como a intertextualidade, em específico, inscreve-se nas quatro narrativas analisadas ao longo desse trabalho. Assim, mesmo compreendo-a como vertente do próprio processo de intermedialidade, que foi analisado no segundo capítulo, decidimos dedicar um capítulo para pensá-la de modo particular.

Mostra-se importante, portando, definir nossa perspectiva sobre intertextualidade, compreendida, a partir da conceituação desenvolvida por Kristeva das leituras de Bakthin, como uma ferramenta responsável pela heterogeneidade do discurso. Essas podem ser diretas, com referências textuais explicitamente marcadas, ou ainda aparecerem diluídas nos textos, como uma forma de influência mais difícil de se detectar, subterrânea. Independente disso, ainda pode-se falar que a perspectiva intertextual afilia-se a compreensão de que os textos são, antes, sempre combinações de outros textos, e o discurso nunca é original, pois “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”. (KRISTEVA, 1974, p. 64). Trazendo ainda mais um autor para a reflexão, segundo Compagnon (1996), “toda citação, de maneira análoga, é também uma imagem: um instantâneo, um ponto de vista sobre o sujeito da enunciação, uma cópia ao natural. É uma visão do autor e um detalhe de sua biografia. A constelação das citações compõe um quadro que equivale ao frontispício”. (p. 119).

Martiné Carré (2008) retoma o debate sobre a intertextualidade nas obras de Sebald afirmando que: "Esta posição de abertura manifesta-se na riqueza da intertextualidade, que ao abrir os textos de W. G. Sebald em outros textos, inscreve-os na tradição, dando-lhes uma profundidade histórica e cultural, uma riqueza que

permete trazer-lhes também uma dimensão retórica e ética." (p. 7).¹⁰¹ Ainda sobre essa questão, a autora assevera:

Eu decidi confiar nela para desenvolver alguns parâmetros. Esta definição destaca o balanço do trabalho entre dois pólos de enunciação: os modos referencial e final. Diz a preocupação com a fabricação, de alguma forma, apaga o autor, no sentido do criador, o benefício do artesão, o fabricante. Isso representa um requisito para a escolha de materiais pré-existentes e a força que eles derivam de sua qualidade intrínseca. Ao fazê-lo, valoriza a tradição e, conseqüentemente, os gestos de corte e mistura, daí a parte da herança nas seleções e reconfigurações que a escrita escreve no que lhe deriva do passado. Através do objeto final chamado, o vestuário, ele termina metaforicamente dotando um valor de uso prático ao produto da escrita. (2008, p. 18).¹⁰²

Considerando a importância que a intertextualidade apresenta na obra de Sebald, faz-se necessário apresentar a sua biblioteca particular, que está disponível para consulta em Marbach e compõe-se de 1225 volumes, organizados da maneira exposta abaixo:

Sistematização da instalação (tradução nossa)¹⁰³:

WGS: 1 Sebaldiana (Obras de W. G. Sebald, traduções);

WGS: 2 Literatura alemã (autores A - Z) com literatura secundária;

WGS: 3 Literatura inglesa (autores A - Z) com literatura secundária;

WGS: 4 Literatura francesa (autores A - Z) com literatura secundária;

WGS: 5 Literaturas de outras línguas (autores A - Z) com literatura secundária;

¹⁰¹ [No original] «Cette position d'ouverture se manifeste dans la richesse de l'intertextualité, qui en ouvrant les textes de W. G. Sebald sur d'autres textes, les inscrit dans la tradition en leur donnant une profondeur historique et culturelle, richesse qui permet de leur apporter aussi une dimension rhétorique et éthique».

¹⁰² [No original] «J'ai décidé de m'appuyer sur elle pour en développer quelques paramètres. Cette définition souligne en effet le balancement de l'œuvre entre deux pôles de l'énonciation : les modes référentiel et fictionnel. Elle dit le souci de la confection, efface donc d'une certaine manière l'auteur, au sens du créateur, au bénéfice de l'artisan, du façonnier. Elle pose une exigence au niveau du choix des matériaux préexistants et de la force qu'ils tirent de leur qualité intrinsèque. Elle valorise ce faisant la tradition, et par conséquent les gestes du découpage et de l'assemblage, donc la part de l'héritage dans les sélections et les reconfigurations qu'opère l'écriture dans ce qui lui échoit du passé. À travers l'objet fini nommé, le vêtement, elle prête enfin de manière métaphorique une valeur d'usage pratique au produit de l'écriture».

¹⁰³ [No original] "Systematik der Aufstellung: WGS:1 Sebaldiana (Werke von W. G. Sebald, Übersetzungen). WGS:2 Deutschsprachige Literatur (Autoren A - Z) mit Sekundärliteratur. WGS:3 Englischsprachige Literatur (Autoren A - Z) mit Sekundärliteratur. WGS:4 Französische Literatur (Autoren A - Z) mit Sekundärliteratur. WGS:5 Literaturen anderer Sprachen (Autoren A - Z) mit Sekundärliteratur. WGS:6 Literarische Anthologien, Textsammlungen etc.. WGS:7 Ästhetik, Literatur- und Sprachwissenschaft. WGS:8 Geistes- und Kulturwissenschaften (einschließlich Geschichte, Psychologie, Philosophie etc.). WGS:9 Kunst und Kunstgeschichte, Musik und Theater. WGS:10 Wörterbücher. WGS:11 Vermischtes, Zeitschriften, Sonderdrucke".

WGS: 6 Antologias literárias, coleções de textos etc.;

WGS: 7 Estética, Literatura e Linguística;

WGS: 8 Humanidades e Estudos Culturais (incluindo História, Psicologia, Filosofia etc.);

WGS: 9 Arte, História, música e teatro;

WGS: 10 Dicionários;

WGS: 11 Diversos, revistas, reimpressões.

As obras *Ilumination* e *Angelus novus*, de Walter Benjamin, e *Minima moralia*, de Theodor Adorno integram a biblioteca de Sebald e são os objetos de análise desse capítulo. A partir dos trechos sublinhados pelo autor foi observado de que maneira as marcações de leitura nos textos se comunicam com as narrativas de Sebald, no que diz respeito tanto ao conteúdo quanto a sua forma, numa tentativa de observar como ocorre o processo de entrelaçamento realizado a partir do recurso da intertextualidade, implícita ou explicitamente. O primeiro exemplar analisado será a edição de *Ilumination*, de Walter Benjamin. Na biblioteca de Sebald consta o exemplar em alemão, de 1961, editado por Siegfried Unseld, volume 78. O livro já contém algumas marcações no sumário, vejamos: no capítulo 1, intitulado “Teoria”, três capítulos estão assinalados: Reprodutibilidade [Reproduzierbarkeit]; Paris, a capital do século XIX [Paris, die Hauptstadt des XIX, Jahrhunderts] e Filosofia da História [Geschichtsphilosophische Thesen]. No entanto, no interior do exemplar, encontramos marcado com grifos apenas o texto sobre Proust, *A imagem de Proust* [Zum Bilde Prousts]. A primeira marcação presente no texto é a da seguinte passagem:

[...] são o resultado de uma síntese não construtiva, em que o naufrágio da mística, a arte do escritor de prosa, a verrenda do satirista, o conhecimento do erudito e a autoconsciência do monomaniaco se juntam para formar uma obra autobiográfica. Um sofrimento extravagante, uma riqueza imensa e uma disposição anormal. Nem tudo sobre esta vida é exemplar, mas tudo é exemplar. Ele aponta para a excepcional conquista literária desses dias do seu lugar no coração da impossibilidade, no centro e, claro, ao mesmo tempo no ponto de indiferença de todos os perigos. Tentando sua memória. (BENJAMIN, 1961, p. 355, tradução nossa).¹⁰⁴

¹⁰⁴ [No original] “[...] sind das Ergebnis einer unkonstruierbaren Synthesis, in der die Versenkung des Mystikers, die Kunst des Prosaisten, die Verve des Satirikers, das Wissen des Gelehrten und die Befangenheit des Monomanen zu einem autobiographischen Werke zusammentreten. Ein ausgefallenes Leiden, ungemeiner Reichtum und eine anomale Veranlagung. Nicht alles an diesem Leben ist musterhaft, exemplarisch aber ist alles. Es weist der überragenden schriftstellerischen

O trecho grifado refere-se à característica autobiográfica da obra de Proust e ao modo como ela se apoia no discurso memorialístico. O escritor francês é uma fonte que perpassa as quatro narrativas de Sebald, principalmente pelo modo como todas são apoiadas no recurso literário digressivo e no encadeamento do pensamento gerado pela subjetividade e pela memória. A disposição textual, com parágrafos longos e sequências imensas de frases subordinadas, podem ser vistas como ecos estruturais da primeira obra na segunda. Austerlitz é a narrativa que torna isso mais explícito, já que é construída apenas em um parágrafo e o protagonista e o narrador são muito próximos, podendo mesmo ser confundidos em alguns momentos, o que é complexificado, ainda, pelo sombreamento da própria figura do autor no texto, o que também aproxima a narrativa de uma forma de autobiografia, mas renovada e diríamos até, de certa forma, subversiva. Outra passagem do texto de Benjamin que se encontra grifada refere-se à questão da memória em Proust, completando o sentido do trecho citado acima:

Um: o inaudito, o coração fraco, o cume da felicidade. O outro: o eterno, mais uma vez, a eterna restauração da felicidade original e primeira. Essa idéia elegíaca de felicidade, que também pode ser chamada de Eleática, é o que transforma a existência de Proust em uma espinha da memória. (BENJAMIN, 1961, p. 358, tradução nossa).¹⁰⁵

Essa discussão, a qual se remete Benjamin, sobre o modo como funciona a memória em Proust, revela-se também um interesse para Sebald, principalmente no que se refere ao espaço de resistência. As narrativas de Sebald clamam pela memória, perseguem-na ao mesmo tempo em que a consideram duvidosa e traiçoeira. Mais adiante, no mesmo texto de Benjamin, encontramos sublinhado o seguinte trecho: “Sua sintaxe forma ritmicamente a cada passo essa ansiedade de sufocação. E sua reflexão didática, irônica e filosófica é sempre a alegria com que o pesadelo das memórias cai de seu coração”. (BENJAMIN, 1961, p. 368)¹⁰⁶. Benjamin se interessou pelo modo como Proust, a partir do dispositivo da memória, consegue transformar a narrativa em experiência. Por seu lado, Sebald, ao ler o

Leistung dieser Tage ihren Ort im Herzen der Unmöglichkeit, im Zentrum und freilich zugleich im Indifferenzpunkt aller Gefahren an Weben seiner Erinnerung“.

¹⁰⁵ [No original] “Die eine: das Unerhörte, das Niedagewesene, der Gipfel der Seligkeit. Die andere: das ewige Nocheinmal, die ewige Restauration des ursprünglichen, ersten Glücks. Diese elegische Glücksidee, die man auch die eleatische nennen könnte, ist es, die für Proust das Dasein in einen Bannwald der Erinnerung verwandelt“.

¹⁰⁶ Seine Syntax bildet rhythmisch auf Schritt und Tritt diese seine Erstickungsangst nach. Und seine ironische, philosophische, didaktische Reflexion ist allemal das Aufatmen, mit welchem der Alldruck der Erinnerungen ihm vom Herzen fällt.

ensaio de Benjamin, destaca a passagem transcrita abaixo, a qual se refere justamente a mobilização do discurso memorialístico:

Sua verdadeira parte é em tempo real, mas é uma figura entrelaçada no espaço, em nenhum lugar mais desmarcada do que na memória, no interior e no envelhecimento, fora. O antagonismo entre envelhecimento e lembrança leva você ao coração do mundo de Proust. Este é o trabalho da memória involuntária, a força rejuvenescedora que cresceu até o envelhecimento implacável. Ele está imbuído da verdade de que todos não temos tempo para viver os verdadeiros dramas da existência que está destinado a nós. Isso nos faz envelhecer. Nada mais. As rugas e rugas no rosto, são as entradas das grandes paixões. (BENJAMIN, 1961, p. 365).¹⁰⁷

O discurso memorialístico tem o potencial de inscrever o homem no curso do tempo e no andamento da História. Benjamin diz que em Proust isso ocorre ligando-se a intimidade, as emoções subjetivas do narrador. Em Sebald não ocorre diferente, nele também encontramos a ênfase na memória familiar e individual, mesmo que essa conduza, quase sempre, a reflexões sobre a memória coletiva e para uma crítica a História progressista. Ainda assim, trata-se de uma forma de intertextualidade implícita, que está apoiada no modo como a tradição do pensamento, que passa pelas discussões de Benjamin e de Proust, influenciou Sebald na construção de suas narrativas, na qual muitas passagens são desencadeadas pela memória involuntária, mas com a diferença de que no escritor alemão a mediação é quase sempre impulsionada pelos documentos.

O segundo livro a ser analisado de Benjamin será *Angelus novus*, no qual se encontram sublinhados, já no sumário, os seguintes capítulos: *Introduction au discours sur le peu de réalité* [Introdução ao discurso sobre a falta de realidade], *L'esprit nouveau et les poètes* (1918) *synthetischen Dichtungen*, [O novo espírito e os poetas (1918) selos sintéticos] (BENJAMIN, 1966, p. 207).

Um dos trechos sublinhados por Sebald que diz: “Acreditar em andamento não significa que já tenham sido feitos progressos. Isso não seria fé”¹⁰⁸ (BENJAMIN, 1966, p. 259), resume muito a visão histórica do narrador sebaldiano, que apresenta

¹⁰⁷ Sein wahrer Anteil gilt dem Zeitverlauf in seiner realsten, das ist aber raumverschränkten Gestalt, der nirgends unverstellter herrscht als im Erinnern, innen, und im Altern, außen. Das Widerspiel von Altern und Erinnern verfolgen heißt in das Herz der Proustschen Welt. Das ist das Werk der mémoire involontaire, der verjüngenden Kraft, die dem unerbittlichen Altern gewachsen ist. Er ist ja von der Wahrheit durchdrungen, daß wir alle keine Zeite haben, die wahren Dramen des Daseins zu leben, das uns bestimmt ist. Das macht uns altern. Nichts Andres. Die Runzeln und Falten in Gesicht, sie sind die Eintragungen der großen Leidenschaften.

¹⁰⁸ [No original] An Fortschritt glauben heißt nicht glauben, daß ein Fortschritt schon geschehen ist. Das wären kein Glauben.

o mesmo olhar crítico diante dos valores do capitalismo e das promessas da História positivista. A narração em Sebald é realizada a partir dos fragmentos da grande História. A postura crítica do narrador, que se repete em todas as narrativas analisadas, ocorre a partir do constante questionamento sobre as relações que se estabeleceram entre civilização, conhecimento, razão e destruição, desencadeados pelas viagens, pelas ruínas das guerras e conflitos e pelas marcas físicas e psicológicas causadas por seus horrores. Conseqüentemente, é uma intertextualidade que se faz com o conceito filosófico de história negativa, observada pelas margens, revivida pelo narrador de modo que sua consciência se julga também culpada pelos traumas do passado. É uma estética que responde, de certo modo, a um modelo de pensamento sobre o qual a representação e a historiografia, que Benjamin já expunha como uma crítica à violência, são reatualizadas como forma de resistência à barbárie. Nesse sentido, a cultura é antes o que nos afasta da animalidade, para o bem e para o mal, e os narradores de Sebald pensam sobre isso quando refletem sobre a trajetória do homem sobre a terra, possível de observar na passagem da narrativa de *Os anéis de Saturno*, quando é contada a história da vida e da morte da imperatriz chinesa, Kuang-hsu, que diz: “Ao olhar agora para trás, disse, ela via que a história não era outra coisa senão o infortúnio e os problemas que se abatem sobre nós, onda após onda como à beira-mar, de modo que nós, disse, no curso de todos os dos dias sobre a face da Terra, não vivemos um único momento que seja realmente livre de medo”¹⁰⁹. (SEBALD, 2010, p. 156).

Outro trecho do texto destacado pelo autor e que está no capítulo “Sobre alguns motivos em Baudelaire” [Über einige Motive bei Baudelaire], também estabelece uma intertextualidade indireta com o modo como as coincidências estranhas ligam alguns acontecimentos nas narrativas, como pode ser observado na análise de *Vertigem*, no episódio em que o narrador sente-se perseguido pelos gêmeos supostamente assassinos, misturando referências da matéria do jornal *Die Zeit* sobre os crimes cometidos pelos irmãos Abel e Furlan à história de um casal de gêmeos que eram idênticos ao escritor Kafka. O trecho sublinhado abaixo compara

¹⁰⁹ [No original] “Sie sehe jetzt, sagte sie, indem sie zurückblicke, wie die Geschichte aus nichts bestehe als aus dem Unglück und den Anfechtungen, die über uns hereinbrechen, Welle um Welle wie über uns hereinbrechen, Welle um Welle wie über das Ufer des Meers, so daß wir, sagte sie, im Verlauf all unserer Erdentage auch nicht einen Augenblick erleben, der wirklich frei ist von Angst.” (SEBALD, 2012, p. 185)

o interesse de Sebald por narrativas que impulsionem as coincidências estranhas e que podem colaborar com a instauração da ficção, principalmente quando são estranhamente factuais:

Em Moscou, vivi em um hotel onde quase todos os quartos estavam ocupados por lamas tibetanos que haviam chegado a Moscou para um congresso de igrejas budistas inteiras. Eu notei quantas portas nos corredores da casa estavam sempre entreabertas. O que, ao princípio, pareceu uma coincidência tornou-se malicioso para mim. Aprendi que os membros de uma seita que jurou nunca estar em salas fechadas viviam em tais salas. O Chock, que foi experimentado na época, deve ser sentido pelo leitor de Nadja. (BENJAMIN, 1966, p. 203)¹¹⁰.

Enquanto no capítulo intitulado “Central Park” [Zentralpark] está sublinhado o texto abaixo, que estabelece com as narrativas também uma intertextualidade implícita, já que Sebald demonstra, a partir de seus narradores empáticos, uma relação com a natureza que é de abertura, além de apresentar uma intertextualidade explícita com Kafka:

Incontável como o mundo dos fatos importantes para ele, Kafka também era o de seus antepassados, e é certo que, como os totem-árvores primitivos, conduziu aos animais. Aliás, os animais não estão sozinhos com os recipientes Kafka dos esquecidos. No profundo >> Blond Eckbert << Tieck coloca o nome esquecido de um cachorrinho - Surgmmi - como um chanter de uma culpa misteriosa. Então, pode-se entender que Kafka nunca se cansou de ouvir os animais esquecer o que eles esqueceram. Você provavelmente não é o alvo; mas eles não podem ficar sem eles.¹¹¹ (BENJAMIN, 1966, p. 261)

O narrador de *Austerlitz*, por exemplo, inicia seu relato na cidade de Antuérpia, na Bélgica, acometido de uma sensação de mal-estar. Essa situação faz com que o narrador procure refúgio no *Antwerp Zoo* e fique observando, por algumas horas, os animais: “lá, até que me sentisse um pouco melhor, sentei-me em um banco à meia sombra, junto a um viveiro de pássaros no qual esvoaçavam

¹¹⁰ [No original] (In Moskau wohnte ich in einem Hotel, in dem fast alle Zimmer von tibetanischen Lamas belegt waren, die zu einem Kongreß der gesamten buddhistischen Kirchen nach Moskau gekommen waren. Es fiel mir auf, wieviele Türen in den Gängen des Hauses stets angelehnt standen. Was erst ein Zufall schien, wurde mir unheimlich. Ich erfuhr: in solchen Zimmern wohnten Angehörige einer Sekte, die gelobt hatten, nie in geschlossenen Räumen sich aufzuhalten. Den Chock, den ich damals erfuhr, muß der Leser von >>Nadja<< verspüren.)

¹¹¹ [No original] Unabsehbar wie die Welt der für ihn wichtigen Tatsachen aber war für Kafka auch die seiner Ahnen und gewiß ist, daß sie, wie die Totembäume der Primitiven, zu den Tieren hinunterführte. Übrigens sind die Tiere nicht allein bei Kafka Behältnisse des Vergessenen. Im tiefsinnigen >>Blonden Eckbert<< Tiecks steht der vergessene Name eines Hündchens –Strohmi – als Chiffer einer rätselhaften Schuld. So kann man verstehen, daß Kafka nicht müde wurde, den Tieren das Vergessene abzulauschen. Sie sind wohl nicht das Ziel; aber ohne sie geht es nicht.

inúmeros tentilhões e pintassilgos de plumagem colorida” (SEBALD, 2008a, p. 8). Do zoológico o narrador segue para a Central Station de trem e essa passagem de um ambiente ao outro possibilita que o narrador estabeleça relações entre os dois espaços. A *Salle des pas perdus* na Central Station de Antuérpia é comparada ao zoológico Nocturama, e o espaço de monumentalidade da estação transforma-se, pelas reflexões do narrador, em um recinto que denuncia a violência da cultura e da dominação. Os animais são olhados pelo narrador como uma espécie injustiçada, que sofrem as consequências de uma cultura utilitarista e do extermínio. A busca do narrador por espaços naturais e encontros com os animais acontecem em todos os livros, sempre associados a um bem-estar do narrador pela aproximação com o natural e um sofrimento recorrente pelo modo como quase todos os animais transmitem no olhar seus sofrimentos.

A última obra trata-se de *Minima moralia*, de Theodor Adorno, na edição em alemão, de 1962, exemplar também conservado na biblioteca particular do autor. *Minima moralia* foi escrita quando Adorno estava no exílio, nos EUA, onde nunca se integrou totalmente. Essa condição torna-se um dos motes da escritura dessa obra, que na sua forma aforística denuncia a fragmentação e cujo pensamento desenvolve-se a partir de questões que partem da realidade pessoal do escritor como emigrado e que transcendem essa singularidade ao formular reflexões que tem a psicanálise, a filosofia e a estética como fundamentos para a compreensão das subjetividades imanentes. Sobre os trechos do exemplar, que se encontram sublinhados, destacamos a seguinte frase: “O relógio é uma determinação de diferença. Consiste em saber desvios. (ADORNO, 1962, p. 38)”.¹¹² Em Sebald, o tempo é problematizado tematicamente. Pode-se citar, como exemplo, em *Austerlitz*, o trecho no qual o narrador acompanha o protagonista em uma visita à antiga mansão de Iver Grove, na Inglaterra, do século XVIII, pertencente a uma família muito rica da região, porém, na atualidade, um casarão decadente. A visita à mansão e as histórias sobre seus moradores levam o narrador a reflexões sobre a passagem do tempo e às patologias da alma, visto que o idealizador e antigo dono do casarão era afetado por insônia e passava a noite em um observatório, mandado construir por ele, observando compulsivamente a lua e o universo, enquanto nos dias em que ela não aparecia ficava tão “perdido” que passava a noite toda

¹¹² [No original] Takt ist eine Differenzbestimmung. Er besteht in wissenden Abweichungen.

acordado jogando sinuca, talvez a única maneira que tenha encontrado de ter uma “réplica” do que seria o jogo do universo em suas mãos.

Essa união entre a visão e a narração macroscópica e o olhar microscópico conduz, por sua vez, a observações sobre detalhes terrenos que questionam o tempo como uma criação moderna, uma invenção dos homens que denuncia por si só sua artificialidade. Sendo assim, a imagem que “ilustra” a história sobre a casa de Iver Grove – uma mesa de sinuca na qual aparecem, em close fechado, apenas duas bolas de bilhar que ocupam o centro da foto e que ficam parecendo, após se excluir da fotografia a espacialidade da mesa de bilhar, dois planetas orbitando no universo – promove um questionamento da fragilidade da vida humana na corrente do tempo natural, talvez o único tempo real. E, nesse sentido, a relação que se desdobra entre indivíduo e finitude pode ser alicerçada pela virtude da coragem e pela capacidade de olhar para o fim. Vida e morte, grandes temas filosóficos que atravessam milênios de História da Civilização e que ainda habitam a escuridão. O avanço das ciências não respondeu a todas as perguntas, questões importantes continuam sem respostas. A consciência da finitude permite o choque entre polos aparentemente opostos, como: vida/morte, criação/destruição. Vejamos a próxima passagem destacada por Sebald,

O longo intervalo entre as memórias de guerra e a conclusão da paz não é acidental: é testemunho da meticulosa reconstrução da memória, que em todos esses livros é acompanhada por algo impotente e até mesmo falso, não importa o que o terror que os informantes passaram. A vida transformou-se em uma sucessão intemporal de choques entre quais lacunas, espaços paralisados. (ADORNO, 1962, p. 63).¹¹³

Muitos personagens de Sebald são desenraizados, viveram experiências de choque, são vítimas de diásporas produzidas pela guerra e pela *Shoah*, como no caso de Austerlitz e dos personagens da narrativa *Os emigrantes*. Nesse sentido, o destaque da frase evidenciada por Sebald, parece refletir no modo como o autor observa a problemática e responde esteticamente a decadência da experiência. A estrutura das narrativas, composta por frases e os parágrafos longos, como também o caminhar lento e observador empreendido pelo narrador estão na contramão da

¹¹³ [No original] Das lange Intervall zwischen den Kriegsmemoiren und dem Friedensschluß ist nicht zufällig: es legt Zeugnis ab von der mühsamen Rekonstruktion der Erinnerung, der in all jenen Büchern etwas Ohnmächtiges und selbst Unechtes gesellt bleibt, gleichgültig, durch welche Schrecken die Berichtenden hindurchgingen. Das Leben hat sich in eine zeitlose Folge von Schocks verwandelt, zwischen denen Löcher, paralysierte Zwischenräume klaffen.

velocidade e instantaneidade proposta pelos avanços tecnológicos do século XXI; é uma fórmula que força a desaceleração da leitura, que instaura no uso das imagens um espaço em suspensão, no qual o passado é relido pelo presente. As narrativas de Sebald, de certo modo, refutam, a partir de sua estrutura digressiva e o discurso apoiado na referencialidade histórica, a alienação impulsionada pela espetacularização midiática, nas quais as vidas são esvaziadas de sentido. Portanto, Sebald responde a partir da estética à preservação da memória, pois a decadência dela e dos processos de subjetividade são riscos da humanidade cair nas mesmas “armadilhas”, como foi a banalização do mal, durante as exterminações em massa dos genocídios. O que ocorre é uma espécie de epopeia às avessas, ao narrar como a própria racionalidade esteve a serviço da destruição, também ressoa sentidos na frase seguinte, destacada por Sebald: “O vácuo entre as pessoas e sua desgraça”. (ADORNO, 1962, p. 64).¹¹⁴

Trata-se, considerando a defesa de Rancière, do que se pode denominar de a especificidade da arte, da literatura, que pode ser (é) política, mas que não tem a obrigação de sê-lo. É por essa liberdade do campo literário que a literatura pode propor novas formas de representação da realidade que não reforcem um *status quo* já estabelecido, como acontece quando Sebald problematiza a modernidade através do olhar melancólico e mesmo maníaco. Ele dessacraliza a ideia de modernidade ao não reforçar estereótipos. O autor, ao construir uma estrutura a partir da reunião de elementos dispersos, pelo caminhar, mesmo na era da velocidade, como um *flâneur* da modernidade tardia. Reorganiza ou desorganiza o modo de conhecer e de compreender a realidade que a ciência e a filosofia instituíram como paradigma do conhecimento moderno, subvertendo a sistematização e a catalogação.

Apesar de Adorno referir-se a relação dos traumas e das catástrofes como a impossibilidade de narração, observa-se nas narrativas de Sebald uma nova possibilidade de a arte fazer experiência e de narrar o trauma. Apesar de não se tratar da narração de traumas vividos diretamente pelo narrador, mesmo assim, a consciência enlutada encontra um modo de empreender a “luta” contra o esquecimento e contra a realidade danificada do pós-guerra. Na passagem que segue, de *Os anéis de Saturno*, podemos notar um pouco da perplexidade do

¹¹⁴ [No original] Das Vakuum zwischen den Menschen und ihrem Verhängnis.

narrador em relação aos silêncios que encobrem os eventos relacionados às catástrofes:

Seja como for, desde então tentei descobrir tudo que estivesse ligado à guerra aérea. No início dos anos 50, quando estive em Lüneburg com o exercito de ocupação, cheguei até aprender um pouco de alemão, a fim de poder ler o que os próprios alemães, imaginei, haviam escrito sobre a guerra [...] para minha surpresa, porém, logo verifiquei que a busca por tais relatos nunca dava em nada. Ninguém parece ter escrito a respeito na época nem se lembrar do fato mais tarde. E mesmo se eu perguntasse diretamente às pessoas, era como se tudo estivesse sido apagado de suas cabeças (SEBALD, 2010, p. 49).

Nesse sentido, a construção de uma memória com referência ao passado necessita da confrontação das ruínas de violência que o compõem. É preciso narrar contra o mundo da amnésia, contra o mundo da técnica, pois o romance que se debruça sobre questões de trauma do passado, reforça o compromisso ético de empatia com as vítimas de injustiças e violência extrema. Nesse sentido, nas narrativas, a memória do narrador é acionada pela relação de sentidos construídos entre imagens, objetos e histórias.

Desse modo, o narrador sebaldiano é sempre um peregrino contemporâneo, um desenraizado que, em suas andanças, dirige o olhar para os destroços que ficaram pelo caminho como resto do projeto civilizatório e como marcas das lutas de poder. É, pois, um narrador em primeira pessoa que narra inserindo os limites de sua subjetividade. E, justamente, pela consciência das dificuldades em trabalhar de modo ético com assuntos relacionados a esse tema, mantém a preocupação de não subscrever os relatos da guerra. O narrador deixa evidente, em determinadas passagens do romance, os próprios limites e impossibilidades da narração e da própria narrativa. Por isso, os narradores dos romances de W. G. Sebald são todos conscientes das próprias limitações da linguagem para descrever a realidade, mas, mesmo assim, não se eximem da tarefa necessária de lembrar e refletir sobre as consequências e rumos da história da humanidade, dos horrores que a compõem, das destruições das guerras, dos absurdos do holocausto e, mesmo de modo mais geral, do nosso racionalismo e burocracia aplicados ao extremo, em um projeto de progresso que, na visão do narrador, mostra provas de seus fracassos.

Como última reflexão desse trabalho, citamos a seguinte passagem destacada por Sebald: “eu prefiro acreditar que a vida orgânica é uma doença especial do nosso planeta feio. Seria insuportável acreditar que, mesmo no universo infinito, só comer e ser comido é a ordem moral e temporal.” (ADORNO, 1962, p.

62).¹¹⁵ Ocorre, portanto, uma desestabilização dos valores que compreendem a monumentalidade como imagem de superioridade. Portanto, todos os romances analisados apresentam, em comum, uma desconfiança diante dos desdobramentos da civilização em seu percurso rumo ao esclarecimento, pois os narradores reconhecem as falhas da razão e da ciência, já que através do esclarecimento foi exposta a face terrível da humanidade. Assim, o estranhamento, recurso estético recorrente nas narrativas de Sebald, promove rupturas com o olhar domesticado do homem contemporâneo ao produzir associações que questionam a própria lógica da cultura. Dessa maneira, vê-se o homem sempre apartado de qualquer essência, produto que é de convenções que lhe formatam; animal humanizado *versus* homem animalizado. Logo, a cultura – enquanto construção social e criação que separa o homem do animal – é questionada na obra de Sebald, para que se enxergue além das convenções, em um questionamento do que se disfarça como natural. Como consequência, o narrador e os personagens dos romances, sempre, de alguma forma, incorporam um tom de estranheza nos enredos com seus comportamentos fora do habitual, dos diálogos e sentimentos geralmente melancólicos, da ação maníaca de “lutar” a partir da escrita contra esse “vazio” de sentido, já que o narrador sebaldiano está sempre às voltas com produzir narrações, organizar documentos, inferir sentidos. A ambientação dos romances também contribui com a atmosfera do estranho, principalmente pela recorrência de paisagens de ruínas, lugares que parecem ter parado no tempo, imagens que parecem emergir do passado, sempre empoeiradas e carcomidas, em um questionamento existencial que produz ecos nas reflexões que sublinhou no texto de Adorno.

Somam-se, ainda, a essa pesquisa realizada no espólio, o levantamento de mais cinco obras: *Camera Lucida* (Barthes), *Das Licht der Natur* (Paracelsus), *Meditations of a solitary walker* (Rousseau), *Tractatus Logico-philosophicus* (Wittgenstein) e *Eremit in Paris* (Italo Calvino). Esses textos, que Sebald leu e nos quais fez marcações, apresentam passagens interessantes que remetem aos temas que também são problematizados em suas obras. Desde o motivo do caminhante solitário, que retoma a autobiografia de Calvino em *Um eremita em Paris*, no qual Sebald sublinhou partes que se referem à perturbação mental e geográfica do

¹¹⁵ [No original] Sagt geradeder milde Herr Bergeret, >>ich will lieber glauben, daß das organische Leben eine spezielle Krankheit unseres unschönen Planeten ist. Es wäre unerträglich zu glauben, daß man auch im unendlichen All immer nur fräße und gefressen würde.<< Moral und Zeitordnung.

narrador e aos sentimentos de aflição e deslocamento. Assim como a interessante referência e as anotações em trechos do livro de Wittgenstein, que ligam a obra do filósofo a de Sebald, principalmente em relação à problematização da própria linguagem enquanto representação da realidade e os limites da objetividade e das ciências quando pensadas a partir da natureza ambígua dos símbolos. Ainda é importante acrescentar que a intertextualidade em Wittgenstein também ocorre a partir de citações diretas e mesmo de comparações entre o filósofo e o personagem Austerlitz, que, para o narrador sebaldiano, é também um “pensador desolado, prisioneiro da clareza de suas reflexões lógicas e da confusão de seus sentimentos” (SEBALD, 2008a, p. 45). A intertextualidade, no entanto, não termina com esses exemplos. Na abertura de *Austerlitz*, duas imagens em *close* dão a ver olhos humanos, alinhadas com mais duas imagens, também em *close*, dos olhos de dois animais: uma coruja e um lêmure. Uma dessas imagens é dos olhos de Wittgeisntein.

Figura 12 Imagem dos olhos de Ludwig Wittgeinstein.



Fonte: (Sebald, 2008a, p. 9).

No livro *Tractatus logicus*, por meio de algumas traduções e reflexões que realizamos, já é possível identificar algumas influências entre ambos os escritores, principalmente no que se refere à linguagem clara e objetiva que encontramos nas descrições de Sebald, sempre apoiadas em um discurso racional, mesmo quando suas analogias tendem ao delírio. O que faz eco na própria comparação entre o filósofo e o protagonista Austerlitz. A foto dos olhos acima não está associada diretamente a Austerlitz, ela aparece antes mesmo do narrador conhecer o

personagem. Sua inserção na narrativa é acompanhada de digressões que compara o olhar de alguns filósofos ao olhar inquisitivo também de alguns animais. Uma análise mais aprofundada da intertextualidade entre as narrativas de Sebald e as reflexões contidas em *Tractatus*, para uma pesquisa futura, poderá ajudar a compreender o modo como este último compreende a linguagem e mesmo o “papel” da literatura enquanto representação e intervenção na realidade.

Mesmo a estrutura documental, colocada em movimento nas narrativas de Sebald, talvez possa ser pensada a partir das marcas de leitura que o autor fez na obra, já que o mesmo queria assentar sua literatura na veracidade dos fatos. Mas isso ainda são elucubrações que só serão comprovadas ou refutadas quando o estudo do exemplar de Wittgeinsten puder ser esgotado. Ainda nessa mesma etapa de investigação, encontram-se os demais exemplares citados acima, que ainda estão em processo de tradução e análise, e nos quais também é possível observar outras marcas de intertextualidade.¹¹⁶

Sobre as obras de Sebald, podemos dizer que dispositivos como a intertextualidade e a intermedialidade tornam a estrutura das narrativas aberta a esse imbricamento entre a realidade e suas fontes. Uma escrita que assume em sua modelagem a abertura à inscrição do mundo, que é trazida para o interior das obras a partir das novas combinações que, frequentemente, rompem com a própria organização estrutural da realidade e o *status quo* que a sustenta. É nesse entrelaçamento entre forma e conteúdo, palavra e mundo, intimidade e exterioridade que o discurso ético se inscreve. E só pode ser crítico porque é embasado na própria História e no olhar marginal que para ela é lançado. Por isso, a forma narrativa digressiva e memorialística de Sebald assemelha-se a um labirinto com muitas passagens, corredores, portas, mas talvez sem nenhum centro definido. Ou seria o centro de sua narrativa o ponto cego para o qual todas as reflexões se voltam? Ou o tema do Holocausto, tão caro a História da Europa e também à vida

¹¹⁶ Infelizmente, as burocracias que envolveram a liberação da bolsa de pesquisa do Programa Institucional de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE) atrasaram a minha chegada ao espólio do autor em Marbach, que deveria ter ocorrido no início do terceiro ano de doutoramento e não no final do último ano. No entanto, de qualquer forma, o desafio foi aceito e valeu a pena. O material garimpado no arquivo ainda não se esgota no que foi acima apresentado, e isso também se refere aos documentos mencionados no segundo capítulo. Ainda não foi possível catalogar, traduzir, registrar e relacionar todo o material com as reflexões desenvolvidas nesse texto, de modo que ainda o encaramos como um trabalho em aberto e que terá continuidade mesmo após a entrega desta primeira versão da tese para a avaliação da banca.

pessoal de Sebald? Essas perguntas ainda não tem resposta e nos acompanharão nas reflexões de nossas futuras pesquisas.

Adorno (1995) já alertava para o movimento paradoxal da sociedade que se integra globalmente, ao mesmo tempo em que gera tendências de desintegração. Ele reforça o argumento de que a dinâmica social não produz atração, mas repulsão ao que é do outro e não interessa ao eu e enfatiza a importância da educação na infância e a necessidade de tentarmos compreender as condições estruturais que permitiram e legitimaram a conduta nazista e que revelam a face obscura e destrutiva dos instintos humanos. No final do texto *Educação pós-Auschwitz*, Adorno (1995) reflete sobre um questionamento de Benjamin acerca da existência de algozes em quantidade necessária para executar os mandos dos assassinos de gabinete (nazifascistas) e declara, a partir dessa interrogação, que, mesmo diante da impossibilidade de acabar com eles, é necessário:

[que] haja pessoas que, em posições subalternas, enquanto serviços, façam coisas que perpetuam sua própria escravidão, tornando-as indignas; que continue a haver Bojeis e Kaduks, contra isso é possível empreender algo mediante a educação e o esclarecimento (ADORNO, 1995, p. 138).

Assim, Adorno (1995) reforça o papel da educação na emancipação individual. Por seu lado, Walter Benjamin, em *As teses sobre o conceito de história* declara que “todo documento da cultura é um documento da barbárie” (2013, p. 13) e nisso expõe a relação entre a violência e a burocratização da cultura, numa crítica aos mecanismos que organizam a destruição e na lógica arquivista da História positivista. Adorno (1995) também diferencia a técnica que emancipa da técnica que coisifica a consciência do homem, que se direciona para algo irracional e doentio, “esquecendo que ela [técnica] é extensão dos braços dos homens” (ADORNO, 1995, p. 133) e isso provoca um ruptura com a ideia de técnica aliada ao progresso, principalmente quando se pensa como a razão e a técnica foram mobilizadas, por exemplo, para arquitetar uma logística do extermínio. Ainda sobre o assunto, Horkheimer (2002) diz que a razão instrumental age como instrumento de dominação da natureza e do homem, serve sempre para algum fim ou propósito. O autor faz uma crítica a essa racionalização progressista acusando-a de obliterar a própria substância da razão em nome do progresso. Segundo Horkheimer (2002), a ciência positivista acredita que os métodos de raciocínio científico são adequados

para analisar a realidade e para conduzir a sociedade ao progresso. O autor faz uma crítica a essa operacionalização da razão.

Nesse sentido, Benjamin (2013), no texto *Sobre o conceito da história*, trata da necessidade de se ler a História a contrapelo, justamente para que se revele o que não ficou relatado, para que se conte a história para além da lógica positivista, arquivista e documental. A história precisa ser contada também pela voz dos vencidos, das inúmeras vítimas, vozes de mortos que ecoam fora da lógica do arquivo, na compreensão de que os orquestradores dos genocídios tinham exatamente a preocupação em não deixar provas, destruir os rastros dos acontecimentos, para que o próprio evento fosse negado.

Enquanto ainda não temos uma posição sólida para a questão, apenas afirmamos que as viagens mentais e geográficas que dão contorno ao labirinto metonímico das narrativas de Sebald assemelham-se ao movimento incessante do pensamento e que sua literatura tanto pela estrutura como pela forma se faz política. Não a política panfletária e datada das ficções que se dizem políticas, ao contrário, pratica-a a partir do trabalho com a linguagem, uma política da própria linguagem, uma subversão que é mais sutil, mas também mais profunda e é onde se localiza realmente o potencial subversivo da Literatura.

Rancière, em *O mal estar da estética*, no capítulo “El giro ético de la estética y de la política”, reflete sobre as relações entre arte, política e juízo moral. O autor retoma o sentido da palavra ética e ressalta que se trata da “[...] constituição de uma esfera indistinta na qual se dissolvem a especificidade das práticas políticas ou artísticas, mas também do que constituía o coração da velha moral, a distinção entre o fato e o direito, o ser e o dever ser” (2011, p. 134, tradução nossa)¹¹⁷. Portanto, para o autor, a ética na estética está imbricada pela dissolução da norma e da identificação entre prática e discurso e não apenas como um julgamento moral. É nesse sentido que a técnica da bricolagem torna a forma também uma escolha ética do autor-narrador, o que faz com que seja importante atentar para os pressupostos de Rancière sobre a palavra *ethos*, que é tomada por ele a partir do sentido de morada e pela maneira de morar (maneira de ser). Sendo assim, a ética só pode ser pensada a partir de uma identidade com o entorno. Portanto, esse “giro ético” no

¹¹⁷ [No original] “[...] constitución de una esfera indistinta en la que se disuelven la especificidad de las prácticas políticas o artísticas, pero también de lo que constituía el corazón mismo de la vieja moral: la distinción entre el hecho y el derecho, el ser y el deber-ser”.

contexto contemporâneo, ao qual Rancière se refere, é entendido como resultado da conjunção de dois fenômenos, visto que o crítico ressalta que o próprio modernismo se desdobrou em duas políticas estéticas opostas, mesmo que advindas de um núcleo comum: a que defendeu a autonomia da arte e a que a inclui numa forma de linguagem profética que seria a antecipação de uma comunidade por vir.

Os movimentos de vanguarda, portanto, têm sido direcionados para transformar as formas de arte e a partir delas construir uma nova sociedade, na qual a arte não seria mais uma realidade separada, ao mesmo tempo em que é um movimento que preserva a autonomia artística em relação a qualquer comprometimento com práticas de poder e de embate político. No entanto, como defende Rancière, a combinação dessas propostas aparentemente antagônicas deságua em solo comum: “ou da inscrição da contradição não resulta entre a promessa estética e a realidade de um mundo de opressão” (RANCIÈRE, 2011, p.157, tradução nossa)¹¹⁸. Mas o nó central da discussão que interessa a essa pesquisa refere-se ao modo como Rancière reflete sobre o irrepresentável, circunscrevendo o terror à esfera do político – referindo-se principalmente aos eventos traumáticos do Terceiro Reich – como uma categoria central na mudança de perspectiva ética de leitura da estética, já que Sebald trabalha a partir dos vestígios desse contexto catastrófico.

O que Rancière retoma é a discussão sobre a “primavera da arte crítica” (p. 148), iniciada a partir da introdução sistemática de objetos e imagens do mundo profano no espaço da arte, mas ressaltando que esse vínculo sofreu uma atualização justamente pelas mudanças ocorridas no meio social pós-Duchamp. Não se trata mais de questionar o lugar da arte e de suas instituições no mundo, mas, mais do que isso, de incorporar elementos heterogêneos, pois está carregada: “as funções do arquivo e do testemunho de um mundo comum. Está agrupamento se inscreve portanto na perspectiva de uma arte marcada pelas categorias do consenso: devolver o sentido perdido de um mundo comum ou reparar as fissuras do laço social” (2011, p. 148, tradução nossa).¹¹⁹ Desse modo, quando Rancière se

¹¹⁸ [No original] “o da inscripción de la contradicción no resuelta entre la promesa estética y la realidad de un mundo de opresión”

¹¹⁹ [No original] “[...] las funciones de archivado y testimonio de un mundo común. Esta agrupación se inscribe entonces en la perspectiva de una arte marcada por las categorías del consenso: dar de nuevo el sentido perdido de un mundo común o reparar las fisuras del lazo social”.

refere ao giro ético na estética, está apenas reabilitando o contato entre a arte e o social, sem destituir as manifestações estéticas sua autonomia.

A estética é uma ação de ironia diante da morte. Sebald não é apenas melancólico, é também irônico. É uma maneira de se colocar no mundo, integrado a natureza, a ciência, mas também aos mistérios insondáveis. A literatura guarda a potencia de profanar o dispositivo da linguagem ordinária e plana das comunicações do dia a dia. As modulações e o tensionamento dos sentidos que não só são possíveis como desejados e a qualidade do espaço ficcional é que possibilitam o encontro com o estranho recalcado, com o que não se deseja que retorne e atrapalhe o familiar. O estranho a nós mesmos. Olhar para o abismo.

É uma literatura que se constrói pelo método da bricolagem e que utiliza amplamente o recurso da intertextualidade, o que evidencia no seu conteúdo filosófico os limites do conhecimento e da razão instrumentalizadora. Reconhece que concepções de centro e de verdade mudam com o tempo, sendo apenas construções arbitrárias da cultura. E talvez aí resida sua relação com o “infinito” de Blanchot. O caminhar errante que se permite perder, que no próprio desvio se faz busca incessante. E assim, os narradores giram em torno de memórias e ruínas e pelo caminho encontram rastros e restos, através de um olhar consciente dos horrores que se camuflam, de uma cultura doentia, de mortos e destruição.

No entanto, esta descrição fornece uma avaliação sucinta do apelo que desafia o gênero de sua escrita, que combina fato com ficção, autobiografia com biografia, citação com invenção e texto com imagem. Esta forma deliberadamente híbrida permitiu-lhe apresentar uma exploração multifacetada da condição humana e da noção de identidade, abrangendo questões de memória, deslocamento, sofrimento, viagens, história e história natural. No entanto, como muitos comentaristas observaram, o tom elegíaco e a preocupação com a perda de Sebald estavam aliados a uma capacidade notável de encontrar interesse e valor nas minúcias da vida; as reflexões sobre as falhas humanas são contrabalançadas por uma profunda preocupação com as qualidades e possibilidades humanas e, além disso, com o mundo natural como um todo em suas justaposições ameaçadas ou resilientes com os estragos da história humana. (CATLING; HIBBIT, 2011, p. 2, tradução nossa)¹²⁰

¹²⁰ [No original] Yet this description provides a succinct appraisal of the genre-defying appeal of his writing which combines fact with fiction, autobiography with biography, quotation with invention, and text with image. This deliberately hybrid form enabled him to present a multifaceted exploration of the human condition and of the notion of identity, embracing questions of memory, displacement, suffering, travel, history, and natural history. However, as many commentators have observed, Sebald’s elegiac tone and preoccupation with loss were allied to a remarkable ability to find interest and value in the minutiae of life; reflections on human failings are balanced by a profound concern with human qualities and possibilities, and beyond that with the natural world as a whole in its threatened or resilient juxtapositions with the ravages of human history”.

Desse modo, um problema central do mundo moderno é que a sensibilidade e o autoconhecimento se perderam e a busca por esse está eclipsada pela ideia da existência de um eu que hoje vemos esfacelado.

Segundo Zisselsberger (2010), “essa necessidade implícita do trabalho criativo do escritor no encontro com os remanescentes materiais da história nos remete, então, a questão anterior de como as experiências de viagem podem ser traduzidas em ficção” (p. 14, tradução nossa)¹²¹, dessa maneira, viaja-se pela linguagem eloquente de Sebald em círculos concêntricos até alturas elevadas e, em alguns momentos, afunda-se em abismos, principalmente quando narrador e personagens refletem sobre traumas de guerra. Os caminhos percorridos a esmo pelo narrador formam “(...) trilhas infinitamente intrincadas e de novo fui incapaz de encontrar uma saída do labirinto que, supunha, fora criado exclusivamente para mim” (SEBALD, 2010, p. 174).

Podemos observar, a partir desse ponto, como as narrativas de Sebald se estruturam aos moldes de uma casa, na qual os documentos, como poeiras da História, conduzem o narrador e mesmo o leitor a passagens labirínticas, escuras, que são iluminadas, mesmo que apenas por um instante, pela ficção. No dizer de Bachelard, a respeito da própria subjetividade, como morada existencial do psiquismo em sua relação com o mundo exterior, também casa e espaço de coabitação:

[...] é graças à casa que um grande número de nossas lembranças estão guardadas e se a casa se complica um pouco, se tem porão e sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados. Voltamos a eles durante toda a vida em nossos devaneios. [...] E tais indagações mostram que os devaneios podem ser bem diferentes dos sonhos. Então, diante dessas solidões, o topo analista pergunta: O aposento era grande? O sótão era cheio de coisas? O canto era quente? De onde vinha a luz? Como, também nesses espaços, o ser sentia o silêncio? Como saboreava ele os silêncios tão especiais das moradias diversas do devaneio solitário? Aqui o espaço é tudo porque o tempo não mais anima a memória. A memória — coisa estranha! — não registra a duração concreta, a duração no sentido bergsoniano. Não se podem reviver as durações abolidas. Só se pode pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de toda densidade. É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de uma duração concretizados em longos estágios. O inconsciente estagia. As lembranças são imóveis e tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas. Localizar uma lembrança no tempo não é uma preocupação de biógrafo e quase corresponde exclusivamente a uma espécie de história externa, a uma história para uso externo, para comunicar aos outros. Mais

¹²¹ [No original] “this implied need for the writer’s creative work in the encounter with the material remnants of history brings us back, then, to the previous question of how travel experiences can be translated into fiction”.

profunda que a biografia, a hermenêutica deve determinar os centros de destino, desembaraçando a história de seu tecido temporal conjuntivo sem ação sobre nosso destino. Mais urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços de nossa intimidade. (BACHELARD, 1978, p. 202-203).

Nesse sentido, a obra de Sebald é uma morada na qual o espaço interior e o exterior são mutuamente contaminados, numa espécie de fenomenologia do redondo – Bachelard (1978), Sloterdijk (2017) – que expõe o movimento dialético entre “a casa e o universo”. Por isso, a profanação é devedora da potência subjetiva da qual o autor volta a fazer uso, representando, a partir de sua morada íntima, a face estranha da humanidade:

[...] e seus narradores costumam contar suas histórias como se fossem estranhos em uma terra estranha, extraterrestres, por assim dizer. A julgar pelas reações de críticos e leitores, que muitas vezes expressam o sentimento de que os livros de Sebald são diferentes de tudo que já leram, é essa restauração do sentido do estranho (bem como do sublime) à experiência cotidiana que é responsável por muito do apelo de Sebald. A narrativa progride de uma associação mental para outra, seguindo linhas, meadas de pensamento, quase da mesma maneira que a pessoa experimenta a consciência em si, mas com uma notável riqueza gerada pela intertextualidade elaborada (e pela intratextualidade). As associações literárias, artísticas e cotidianas de Sebald são consideradas por muitos como extraordinárias. Cristalizado em sua prosa, eles são o produto de uma imaginação extraordinariamente rica e ousada que se baseia em um fundo cultural e histórico fértil, bem como uma consciência estética elevada do mundano. (McCULLOH, 2003, p. 3, tradução nossa)¹²².

Como não é mais possível se valer de testemunhos, é necessário criá-los a partir dos vestígios, produzindo uma restituição pela via estética que considere seu próprio método como não totalizante, como espaço de abertura, como proposta de criação e recuperação sensitiva. Estimular a capacidade do leitor de criar, de decifrar junto com o narrador as pistas encontradas pelo caminho. As poeiras de dor e lamento que ainda vivem silenciosas nos documentos, produzindo “chaves” associativas que conduzem o pensamento por cadeias de significados que tiram do empobrecimento de sentido os fragmentos do passado. Sendo assim, até mesmo o

¹²² [No original] “[...] and his narrators often tell their stories as if they were strangers in a strange land, extraterrestrials, as it were. Judging from the reactions of critics and readers, who often express the sentiment that Sebald’s books are unlike anything they have ever read, it is this restoration of sense of the uncanny (as well as the sublime) to everyday experience that accounts for much of Sebald’s appeal. The narrative progresses from one mental association to another, following threads, skeins of thought, in much the same way that one experiences consciousness itself, but with a remarkable richness borne of elaborate intertextuality (and intratextuality). Sebald’s literary, artistic, and everyday-life associations are considered by many to be quite extraordinary. Crystallized in his prose, they are the product of a remarkably rich and daring imagination that draws on a fertile cultural and historical background, as well as a heightened aesthetic consciousness of the mundane”.

trabalho da memória é problematizado em seus limites e distorções, pois os narradores enfrentam as fragilidades da ação de lembrar, registrar, organizar e representar, além de reconhecerem os aspectos do poder e do controle do saber que envolvem o trabalho da memória histórica e coletiva. Sebald explora com maestria os enigmas que percorrem suas pesquisas, expondo na voz dos seus narradores as insuficiências dos registros da realidade e nossa limitação da compreensão de determinados acontecimentos.

Segundo Adorno (2003), as obras de arte modernas, que valem a pena, encontram necessariamente prazer na dissonância e no abandono e, por isso, “estão acima da controvérsia entre arte engajada e arte pela arte, acima da alternativa entre a vulgaridade da arte tendenciosa e a vulgaridade da arte desfrutável” (ADORNO, 2003, p. 63)¹²³. Portanto, como ler W. G. Sebald se não como um leitor que compactou com seu jogo e sente as consequências de sua consciência intelectualizada que provoca associações inquietantes e, não raro, uma sensação de vertigem, de confusão e fraqueza diante do estranho familiar que surge de reflexões e aproximações nada óbvias, relacionadas, sempre, de algum modo, com a perspectiva excêntrica do narrador, um olhar que apreende também no desvio e na abertura da imaginação associativa. Um caminhar pelas arestas e veredas, um perder-se pelos labirintos de ideias e associações, em uma aproximação a zonas de abismos do nosso ser e dos limites do nosso olhar sobre nós mesmos, o saber e o mundo. É como chegar ao precipício, ou mesmo transpô-lo, talvez cair nele, sombra que se forma na presença da luz. Nessa viagem de descobrimento, a escuta e o olhar que direcionamos para dentro e para fora de nós é o responsável pelos estranhamentos diante da falsa harmonia e naturalidade da cultura e nas relações que o ser humano estabelece com o *outro*.

¹²³ Ainda assim, o autor observa que no século XX não é mais “possível” – principalmente após os eventos traumáticos de destruição em massa – construir, sem soar anacrônico, um narrador que se posicione como um observador onisciente e que organize a narrativa de modo pretensamente objetivo, pretendendo uma representação que mantenha a ilusão da verdade. Dessa forma, torna-se comum a construção de narradores que, afetados pela desconfiança da linguagem e do próprio limite de conhecimento de si mesmo e das coisas, reforçam aspectos de subjetividade e consciência dos limites da representação, o que coloca este tipo de narrador numa posição ideológica contraposta a do narrador onisciente, comum ao romance realista do século XIX. Por isso, a tendência de subjetivação do narrador pode ser observada também na técnica do fluxo de consciência que muitos romances passam a utilizar, acrescentando características psicológicas à narração, a exemplo de Virginia Wolf, Marcel Proust, James Joyce, pois, “(...) dentro de nós realiza-se incessantemente um processo de formação e de interpretação, cujo objetivo somos nós mesmos: a nossa vida, com passado, presente e futuro; o meio que nos rodeia” (AUERBACH, 1971, 482).

5 A SAÍDA (IM)POSSÍVEL

Que tipo de teatro é esse, onde somos ao mesmo tempo dramaturgo, ator, contrarregra, cenógrafo e público?

(Sebald, *Os anéis de Saturno*)

Prosas das ruínas do mundo, assim parecem se constituir as quatro narrativas de Sebald analisadas nesta pesquisa. O impulso por contar histórias que move o autor-narrador e que encontra material de suporte em documentos da cultura e dir-se-ia, da barbárie, produz afetos que só são possíveis porque a relação com o mundo e a realidade não é apática e nem amnésica. A condição humana que é exposta pelo pensamento intelectual e pela leitura dos fragmentos da História, posiciona a literatura de Sebald em um rol de escritas que são elaboradas a partir do horizonte da criação participativa, contrariando o diagnóstico da falência da arte e da narração da experiência [*Erfahrung*] na modernidade tardia. Não é uma literatura de fácil absorção, ela exige um leitor que tenha a sensibilidade e deseje ser atingido, ser afetado, que corra o risco de entrar no jogo e nele se perder. Isso diz respeito a quanto somos lidos por uma obra e o quanto ela revela sobre nós mesmos. E esse jogo, que é literário, expõe em sua organização e conteúdo, uma crítica ao contexto atual no qual predominam os valores do capital, da produção, do consumo em massa e subverte esse cenário, de esvaziamento e automação dos sentidos, a partir de uma estrutura narrativa apoiada na inserção [*Einbetten*] e no entrelaçamento [*Einschachteln*] de documentos que são os rastros da civilização no tempo e na História. É na materialidade desses documentos reais que a estética de Sebald inscreve-se na ética, e faz do pensamento força criadora.

Os valores que perpassam a criação sebaladiana estão para além de uma moralidade que pretende separar o bem do mal, o feio e o belo. E, por isso, não cabe a sua literatura qualquer definição que a simplifique como uma mera panfletagem política. Ao contrário, a política e a ética estão no coração da sua obra como método, como forma estética, pois não se trata de uma leitura prescritiva. Mais do que isso, Sebald estabelece, por meio da inscrição documental em sua obra, uma nova percepção e leitura do real a partir de fragmentos da própria realidade. Essa é a perversão. O estilo grandiloquente, irônico e melancólico comum às quatro

narrativas não prevê totalizações, antes se posiciona contra a cultura das mídias e da domesticação do pensamento e, portanto, da dessubjetivação na contemporaneidade. O resultado é a força de uma escrita delirante, conforme observada por Banki (2016) e que leva o narrador a buscar sentido em tudo. Por isso, ainda foi considerado o modo como vida e obra se interpenetram e como a inscrição do autor na narrativa marca essa volta autoral, como problematizada por Carré (2008). Esse atravessamento de outras vozes e histórias – a partir da intermedialidade e da intertextualidade – torna o discurso do narrador sempre mediado, baseado em outros textos, documentos, imagens, em uma composição textual que “escava para lembrar”, recuperando do limbo fragmentos de uma História maior. Essa (re)vitalização dos documentos a partir do pathos produz uma nova organização da memória coletiva e um novo agenciamento dos saberes. Desse modo, a perspectiva do anarquívamento foi retomada como possibilidade para a leitura das obras de Sebald.

Além disso, a questão que se coloca é a de que, ao contrário da literatura documental do século XIX, que acreditava que a partir do material do documento do arquivo se chegava ao passado e quando o material era incorporado pela literatura servia como sua autenticação. Na literatura do século XXI, que se volta novamente ao documento, há a necessidade de se fazer um questionamento a seu respeito, porque se sabe que o documento pode ser também um dispositivo de controle e objeto de falsificação. Talvez o representante máximo dessa circunstância seja o documentário sobre o campo de concentração de Theresienstadt, dirigido por um prisioneiro judeu, Kurt Gerron, e gravado intensamente durante onze dias, em uma tentativa de produzir um dos maiores engodos da História, a representação de um gueto modelo, como uma propaganda nazista e para mostrar como os campos de concentração tratavam-se de lugares limpos e dignos, nos quais estavam sob tutela do Estado pessoas felizes e satisfeitas. Após o filme, o diretor e quase todo o “elenco” foi mandado para Auschwitz para morrer nas câmaras de gás. A literatura documental do século XXI tem um modo diferente de lidar com os documentos que, no XIX, eram fonte, davam acesso ao passado. Na literatura de W. G. Sebald, o documento é um entremeio, uma mediação, ele pode levar a um determinado tipo de acesso ao real, mas ainda assim é sempre mediação, nunca fonte, a relação não é direta. O documento é consequência do modo como o saber é organizado, de como se olha para o mundo, de como se compreende a história, por isso ele não pode

mais ser fonte para conhecer o passado, mas tem que ser meio de questionamento para o passado e para o presente, deve-se levar em conta a problematização de seu estudo e dos seus limites na verdadeira comprovação do passado. Nesse sentido, diante do trabalho concomitante entre os originais e as traduções, percebemos que a inserção de trechos em outros idiomas, comum a todas as narrativas analisadas, é fulcral, isso se partimos da premissa de que a língua também é uma forma de documento, já que está ligada à cultura e ao modo como o homem definitivamente se separou dos animais.

Em Sebald, a inserção de trechos em outros idiomas representa mais que uma erudição gratuita, mostra-se como marcas de um narrador sempre em trânsito e que vive também entre línguas estrangeiras. O encontro entre Austerlitz e Věra Ryšanová, analisado no decorrer da pesquisa, mostra-se como situação emblemática dessa questão, pois suscita a relação entre indivíduo, língua materna e identidade, funcionando também como dispositivo de memória para o personagem. Desse modo, as inserções de trechos em outras línguas na economia narrativa devem ser pensadas como uma forma de documento que gera o efeito de autenticidade, além de ser um dispositivo de heterogeneidade textual que reforça um encadeamento que transborda para além dos sentidos semânticos, e atinge a sonoridade das frases, o que é uma situação poética que precisa ser levada em conta no momento de tradução. A emoção que atinge o leitor no instante que Věra leva as mãos ao rosto em espanto e diz em francês, olhando admirada para Austerlitz: “Jacquot, est-ce que c’est vraiment toi?”, chega-nos pela sonoridade do fraseado, é pelo som que o pathos de familiaridade se estabelece. Ou seja, percebemos a necessidade de pesquisas que explorem o modo como as traduções trabalham com a linguagem, observando se a característica de documento é preservada e a forma como isso retoma a problemática da memória e da identidade. As limitações diante do alemão e das demais línguas estrangeiras impossibilitaram uma abordagem investigativa que levasse em conta essa característica da linguagem em Sebald, o que por sua vez, apresenta-se aqui como uma proposta para futuros estudos de outros pesquisadores.

A coleção individual do autor-narrador foi tomada na pesquisa como uma ação profanatória na qual apenas a mediação da subjetividade torna possível sua existência, pois ela é responsável por criar sentido, estabelecer relações e produzir novos modos de presença e isso subverte o cenário da modernidade tardia, no qual

predomina a queda da experiência e a alienação. É necessária a disposição e o preparo dos sentidos para que a visão se transforme em olhar e o estranho surja da familiaridade. O vazio de sentidos, efeito da cultura de massas, é implodido nas narrativas de Sebald e o pensamento se desdobra em uma associação vertiginosa de ideias, relações, dúvidas, afirmações sempre derivadas da exterioridade do mundo, o seu maior arquivo. E, por isso, a inserção de documentos nas narrativas, faz parte da subversão dos próprios produtos da cultura arquivística.

Dessa maneira, mesmo diante das limitações da pesquisa, ainda assim acredita-se que a investigação realizada no espólio do autor no *Deustch Archiv Marbach* foi decisiva para os novos rumos tomados pelo estudo. A escolha por pensar a relação entre estética e ética até a data de chegada em Schillerhöhe, ainda não tinha como perspectiva a abordagem a partir dos documentos e do método de bricolagem. Mesmo o horizonte da volta autoral e de uma espécie de autoficcionalização de si que as narrativas dão a ver, ainda estavam desconectadas da relação com a técnica, com a compreensão e de como isso se liga a estratégia narrativa.

A ética nas narrativas de Sebald, para além dos temas-chave, inscreve-se na própria estrutura das obras. No modo como o uso dos documentos problematiza a escrita historiográfica e o paradigma científico no qual assentamos “nossas verdades”. A escolha afirmativa de “manter-se em relação”, que é comum ao narrador sebardiano, parece uma estilização do próprio modo de Sebald se relacionar com o mundo (o que foi exposto pelos trechos de entrevistas que trazem informações sobre sua personalidade, sua compreensão de literatura), de fazer bom ou mau uso dos acontecimentos, pois o modo de viver já implica em uma afirmação silenciosa, um bom uso dos afetos, em uma forma de existência em ressonância com Sloterdijk (2016), no qual o eu é o efeito das relações e não uma essência *a priori*, o eu se faz na experiência. A condição espectral entre autor-narrador tornou possível pensar a ética a partir da perspectiva da subjetividade do narrador, que funciona como uma variação do próprio autor, segundo as discussões de Carré (2008). Parece que o narrador sebardiano, sempre muito parecido em todas as narrativas, é o resultado plástico de um processo de “ficcionalização de si mesmo”, no qual Sebald se reinventa. A visita ao espólio do autor parece tornar ainda mais indissociável a relação entre a produção da arte e a produção de si mesmo. Isso tudo implica numa ideia de busca por uma autenticidade do pensamento, uma via

que o entende enquanto força de criação, como algo que existe enquanto diferença. Por isso, é uma literatura dissonante, que busca, a partir dos estranhamentos provocados, causar rupturas na visão empobrecida do senso comum, propondo com isso o novo. É nessa condição que a literatura passa a ser um espaço profanatório com potencial para recuperar a subjetividade como dispositivo de “autonomia” e resistência do sujeito.

Nesse sentido, quando falamos em uma subjetividade marcada por esse narrador em primeira pessoa que pratica uma autoficção que resulta num atravessamento do outro, dos muitos outros que o cercam, de certo modo subverte-se a própria definição de autoficção tradicional. Na autoficção, o narrador volta-se para si mesmo, enquanto os narradores de Sebald pouco revelam de si diretamente e, mesmo ocorrendo a autorreferência, estabelece-se o escamoteamento. Um jogo de espelhamento no qual a subjetividade compartilhada entre autor e narrador reflete essa contaminação entre esferas, principalmente a macrosfera da natureza, morada maior, local no qual só existimos pela coexistência. Assim, são as narrativas de Sebald, poeiras levantadas do chão, que atingem a imensidão das alturas, conduzindo suas frases por longas cadeias de orações subordinadas, ligadas umas às outras, melancolicamente, como um cortejo fúnebre que se dirige ao passado, mas não para enterrar os mortos, e sim trazê-los novamente a vida, restituir memórias perdidas, vidas que como poeiras deixaram rastros que o narrador persegue obstinadamente, como a única saída possível para produzir a potência contrária à destruição. O autor-narrador põe-se a andar e se envolve emocionalmente com pessoas, objetos e documentos que encontra pelo caminho. Assim, abre-se para uma percepção de mundo que é ética, já que se assume a posição ativa de restituir, de dar novos sentidos aos documentos do mundo e ao próprio mundo como um grande arquivo da história das civilizações. Esse chamado moral atinge o leitor, que é impelido a participar da decifração dos fragmentos de histórias, pois os narradores sebaldianos estimulam esse diálogo e nem sempre propiciam as respostas, mas são responsáveis pela profundidade histórica que legitima a chamada moral. Desse modo, o sentimento de perda crescente da memória e da capacidade crítica e linguística de pensar o mundo contemporâneo é “contra-atacado” pela forma digressiva, filosófica e crítica na qual se acomodam os relatos do narrador.

A criação literária, nesse sentido, investe-se de força de criação e modelagem da própria existência autoral. Maneira de transformar a ficção em produto estético que comporta a qualidade ética de ser atravessamento, encontro com o outro. Essa exige também do leitor a ação de se colocar em relação a, de sentir-se parte de uma esfera maior, responsável tanto pelos traumas do passado como pela criação de novos modelos de se relacionar, que incorpore a alteridade como faceta na construção do eu. O modo como autor e narrador se imbricam nas narrativas, e os vários indícios dessa fantasmagoria, nos fazem pensar na volta do papel do intelectual na sociedade, no modo como a arte pode reabilitar a crítica social, ligando-a novamente à realidade exterior. A postura crítica do narrador, que se repete em todas as narrativas analisadas, ocorre a partir do constante questionamento sobre as relações que se estabeleceram entre civilização, conhecimento, razão e destruição, desencadeado pelas viagens pelas ruínas das guerras e conflitos e pelas marcas físicas e psicológicas causadas por seus horrores.

Apesar da aparente solidão do narrador, sua existência é povoada por muitos fantasmas e sua escrita é feita de muitos encontros. A intermedialidade e a intertextualidade são recursos que expõem o modo como as narrativas são sempre uma construção mediada pelo exterior, pelo mundo e seus documentos e, também, pelas obras literárias e filosóficas que o antecederam e que aparecem de modo direto e indireto, evidenciado no modo como “Sebald leitor” incorpora essas diferentes fontes na consciência de seu narrador. Sebald, em mais de uma entrevista, mencionou que a escrita não deve partir do nada, enfatizando a falácia da ideia de “origem” e defendendo, abertamente, uma harmonia criativa entre fonte e influência. E, por isso, o material do espólio do autor ainda deixa muitas possibilidades de leitura e aprofundamento das reflexões, o que faz resultar na percepção de que as portas sempre se multiplicam e fica difícil falar em conclusão quando se trata de um autor como Sebald. Sendo assim, o gesto da escritura é uma ação incessante de cuidado consigo mesmo, um ethos que se inscreve na maneira do autor se relacionar com a contemporaneidade. Um pensamento que pensa a si mesmo e ao *outro* dentro dos limites do mundo exterior, que repetidamente entra em choque com o mundo ético interior do narrador (e também do autor). O modo como o autor se preocupa em não falsificar os documentos é uma forma responsável de se posicionar diante das distorções da memória e da História.

É esse o imperativo ético que move a narração em Sebald, possível apenas a partir de uma competência reflexiva e intelectual na qual a subjetividade adquire valor de autonomia e resistência. Por isso, a metodologia do trabalho de Sebald, apoiada na “recuperação” de documentos que são “lixos” da História – resgatados de mercados de pulgas, sebos, bibliotecas como também nas gavetas, baús e armários de família – torna suas quatro narrativas, um maltratado arquivo maligno; no qual a literatura mais que uma saída, abre portas.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Educação após Auschwitz. In: _____. **Educação e emancipação**. Trad. Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. p. 119-138.

_____. O ensaio como forma. In: _____. **Notas de Literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

_____. **Minima moralia**: Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Frankfurt a. M.: Bibliothek Suhrkamp, 1962. [DLA]

_____. **Minima moralia**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1951.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **A dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Trad. António Guerreiro. Lisboa: Presença, 1993.

_____. **Profanações**. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARENDT, Hannah. Ação. In: **A condição humana**. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

ATZE, Marcel; LOQUAI, Franz. (Org.). **W. G. Sebald**. Lektüren. Eggingen: Isele, 2005.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BANKI, Luisa. **Post-katastrophische poetik**: zu W. G. Sebald und Walter Benjamin (German Edition). Verlag Wilhelm Fink. Edição do Kindle, 2016.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castagñon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BENJAMIN, Walter. Ausgewählte Schriften II. In: _____. **Angelus novus**. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1966. [DLA]

_____. **O anjo da história**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. **Documentos de cultura, documentos de barbárie**: escritos escolhidos. Trad. Celeste H. M. Ribeiro de Souza et al. Org. Willi Bolle. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

_____. **Illuminations**: Ausgewählte Schriften. Siegfried Unseld (Ed.). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1961. [DLA]

_____. O autor como produtor. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 120-136. (Obras escolhidas, V. 1).

_____. **Passagens.** Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Irene Aron. Org. Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora da UFMG. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. **Rua de mão única.** Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martin Barbosa. Editora Brasiliense, São Paulo, 1987. (Obras escolhidas, V. 2)

BORGES, J. L. **Ficções.** Trad. Carlos Nejar. Porto Alegre: Globo, 1970. p. 61-70.

_____. **Fiktionen: erzählungen.** Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1992. [DLA].

_____. A biblioteca de Babel. In: **Obras completas.** São Paulo: Globo, 1999. Vol. II.

_____. Kafka e seus precursores. (1951), In: **Outras inquisições (1952).** Obras completas. São Paulo, Globo, 1999. p. 96-98. Vol. II.

BRUNNER, Erwin. Die Gnadenlosen. **Die zeit: dossier.** Hamburgo, Alemanha, 5 dez. 1986. p. 33-39.

BÜLOW, Ulrich von. The disappearance of the author in the work: some reflections on W. G. Sebald's nachlass in the deutsches literaturarchiv Marbach. In: CATLING, Jo; HIBBITT, Richard (Ed.). **Saturn's moons: W. G. Sebald – a handbook.** Cambridge: Legenda, 2011. p. 247-264.

CARDOSO, Sérgio. O olhar viajante (do etnólogo). In: NOVAES, Adauto. (Org.). **O Olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CARRÉ, Martine. **W. G. Sebald: le retour de l' auteur,** 2008.

CATLING, Jo. A catalogue of W. G. Sebald's library. In: CATLING, Jo; HIBBITT, Richard (Ed.). **Saturn's Moon: W. G. – A Handbook.** Cambridge: Legenda, 2011. p. 377-441.

CATLING, Jo; HIBBITT, Richard (Ed.). **Saturn's Moons: W. G. Sebald – a handbook.** Cambridge: Legenda, 2011b.

CATLING, Jo; HIBBITT, Richard (Ed.). Introduction. In: **Saturn's Moon: W. G. – a Handbook.** Cambridge: Legenda, 2011a. p. 1-13.

CHEVRIER, Jean-François; ROUSSIN, Philippe. Présentation. Le parti pris du document, **Communications**, n. 71, 2001. p. 5-11. Disponível em: <http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2001_num_71_1_2077>. Acesso em: 20 Dez. 2017.

CLÜVER, Claus. "**Inter textus/ Inter Artes/ Inter Media**". Belo Horizonte: Aletria, 2006.

COETZEE, J. M. **Mecanismos internos**: ensaios sobre literatura. Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COSTA LIMA, Luiz. "Um novo milênio: um novo romance?". Suplemento Trimestral da Ciência Hoje. 5, maio 2011.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FINCH, Helen. **Sebald's Bachelors**. Queer Resistance and the Unconforming Life. London: Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2013.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

FUCHS, Anne. **Die schmerzenspuren der geschichte**: zur poetik der erinnerungen in W. G. Sebald prosa. Köln: Böhlau, 2004.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2012.

HUTCHINSON, Ben. **W. G. Sebald**: die dialektische imagination. Berlim: De Gruyter, 2009.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LÉVINAS, Emmanuel. **Humanismo do outro homem**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

LÖFFLER, S. Wildes denken. Gespräch mit W. G. Sebald. In: LOQUAI, Franz. (Org.). **W. G. Sebald**. Eggingen: Isele, 1997, p. 135-137.

LONG, J. J. **W.G. Sebald**: image, archive, modernity. New York: Columbia University Press, 2007.

LOQUAI, Franz. (Org.). **W. G. Sebald**. Eggingen: Isele, 1997.

MAGRIS, Cláudio. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, Franco (Org.). **A cultura do romance**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 1015-1028.

MCCULLOH, Mark. **Understanding W. G. Sebald**. Columbia, S. C: University of South Carolina Press, 2003.

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaio I** – De como filosofar é aprender a morrer. Trad. Sérgio Millet. 5. ed. São Paulo: Nova Cultural. Coleção os pensadores. 1991.

MORETTI, Franco (Org.). **A cultura do romance**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

NIEHAUS, Michael; ÖHLSCHLÄGER, Claudia. (Org.). **W. G. Sebald**. Politische archäologie und melancholische bastelei. Berlin: Erich Schmidt, 2006.

NIETZSCHE, F. **A gaia ciência**. Trad. Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NORTHEY, Anthony. Kafka in Riva, 1913. **Nene Zürcher Zeitung**: literatur und kunst. Freitag, Alemanha, 24 abr. 1987. p. 37-38.

OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (Org.). **Limiares e passagens em Walter Benjamin**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

OVID. **Les métamorphoses**. Texte établi et traduit par Georges Lafaye. Paris: Société de édition Les Belles Lettres, 1994. Tomes I, II, III.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PIC, Muriel; RITTE, Jürgen (Org.). **W. G. Sebald. Literature et éthique documentaire**, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle 2017.

PITTA, Maurício Fernando. Considerações preliminares sobre as noções de habitar e construir em Martin Heidegger e Peter Sloterdijk. In: VI ENCONTRO DE EGRESSOS E ESTUDANTES DE FILOSOFIA DA UEL, 6; CICLO HANNAH ARENDT – BRASIL/VENEZUELA, 6; JORNADA SOBRE ENSINO DE FILOSOFIA, 1., 2015, Londrina. **Anais...** Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2016. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/cicloarendt/pages/arquivos/Anais%20Egressos%20Ciclo%20Arendt%20e%20Jornada%20Ensino%20Filosofia%20%202015%20com%20ISBN.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2016.

RANCIÈRE. Jacques **El malestar en la estética**. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011.

RONDAS, Jean-Pierre. "'So wie ein Hund, der den Löffel vergisst': Ein Gespräch mit W.G. Sebald über Austerlitz". In: **De Winde, Arne und Gilleir, Anke** (Hg.) *Literatur im Krebsgang: Totenbeschwörung und memoria in der deutschsprachigen Literatur nach 1989*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2008. S. 351-363.

SEBALD, W. G. **Os anéis de Saturno**. Trad. José Marcos de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. Arts abroad; Preoccupied with death, but still funny. **The New York Times**. New York, Dez. 2001. Entrevista concedida a Arthur Lubow. Disponível em: <www.nytimes.com/2001/12/11/books/artsabroad-preoccupied-with-death-but-still-funny.html>. Acesso em: 13 fev. 2016.

_____. **Die ausgewanderten**: vier lange erzählungen. 15. ed. Frankfurt: Fischer Taschenbuch, 2015.

_____. **Austerlitz**. Trad. José Marcos de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

_____. **Austerlitz**. 6. ed. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 2013a.

_____. **Os emigrantes**: quatro narrativas longas. Trad. José Marcos de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Guerra área e literatura**, 2011.

_____. **W. G. Sebald** - La literatura se ha convertido en un grand supermercado. ABC Cultural. [s. L.], 30 set. 2000. p. 7-9. Entrevista concedida a Nuria Amat.

_____. W.G. Sebald: La ficción contemporânea está dominada por el vacío de ideas. In: Jornal El Mundo es. **Caderno El cultural**. Data: 02.01.2002. Entrevista concedida a Matilde Sánches. Disponível em: <http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/3842/W_G_Sebald>. Acesso em: 04 janeiro. 2018

_____. **Die ringe des saturn**. 12. ed. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 2012.

_____. Realismo não basta: W. G. Sebald conversa com Ralph Schock (1993). Trad. Cássia Sigle; Cláudia Regina Peterlini. **Cadernos Benjaminianos**, 2016, Belo Horizonte, v. 12, p. 173-178. Entrevista concedida a Ralph Schock. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/11553/9981>>. Acesso em: 15 jul. 2016.

_____. **Schwindel. Gefühle**. 8. ed. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 2013b.

_____. **Vertigem**: sensações. Trad. José Marcos de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.

_____. **W.G. Sebald**: “Crecí en una familia posfascista alemana”. 2001. Entrevista concedida a Ciro Krauthausen. Disponível em: <https://elpais.com/cultura/2016/10/27/babelia/1477566485_771964.html>. Acesso em: 15 nov. 2017.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Auschwitz: história e memória. **Revista Pro-Posições** - Vol. 1 N. 25 (32), julho 2000, p. 78 - 87.

_____. **O local da diferença**: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. Sobre o anarquívamento – um encadeamento a partir de Walter Benjamin. **Revista Poiésis**, n. 24, p. 35-58, Dezembro de 2014. Disponível em: <<http://www.poesis.uff.br/p24/pdf/p24-dossie-3-marcio-seligmann-silva.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2017.

SCHÜTTE, Uwe. “In einer wildfremden gegend” – W. G. Sebalds: essays über die österreichische gegenwartsliteratur. In: GÖRNER, R. **The anatomist of melancholy**: essays in memory of W. G. Sebald. Munchen: Ludicium, 2003.

_____. Por uma germanística “menor”: W. G. Sebald e a “pequena” literatura da periferia austríaca, e de outros lugares. Trad. Cristiane G. Bachmann; Ruth Bohunovsky. In: **Cadernos Benjaminianos**, 2016, Belo Horizonte, v. 12, p. 9-27. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/11544/9973>>. Acesso em: 20 jul. 2016.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SLOTERDIJK, Peter. **Esferas I**: bolhas. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.

THOREAU, Henry D. **Walden ou a Vida nos Bosques**. São Paulo: Global, 1985.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus logico-philosophicus**: Logisch-philosophische Abhandlung. Frankfurt: Suhrkamp. 1963. [DLA]

ZENETTI, Marie Jeanne. Travail littéraire du dispositif documentaire dans l’œuvre de W. G. Sebald. In: PIC, Muriel; RITTE, Jürgen (Org.). **W. G. Sebald. Literature et éthique documentaire**, Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2017. p. 37-50.

ZISSELSBERGER, Markus (Ed.). **The undiscover'd country**: W. G. Sebald and the poetics of travel. New York: Camden House, 2010.