



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Claudia Regina Peterlini

Por uma *Tentativa de Restituição*: o gesto da poética de W. G. Sebald

Ilha de Santa Catarina
2021

Claudia Regina Peterlini

Por uma *Tentativa de Restituição*: o gesto da poética de W. G. Sebald

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para a obtenção do título de doutora em literatura.

Orientadora: Profa. Maria Aparecida Barbosa, Dra.

Ilha de Santa Catarina
2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Peterlini, Claudia Regina
Por uma Tentativa de Restituição : o gesto da poética de
W. G. Sebald / Claudia Regina Peterlini ; orientadora,
Maria Aparecida Barbosa, 2021.
196 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Literatura, Florianópolis, 2021.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. W. G. Sebald. 3. Literatura em Língua
Alemã. 4. Crítica Literária. I. Barbosa, Maria Aparecida.
II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós
Graduação em Literatura. III. Título.

Claudia Regina Peterlini

Por uma *Tentativa de Restituição*: o gesto da poética de W. G. Sebald

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Georg Otte, Dr.

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Prof. Kelvin Falcão Klein, Dr.

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Profa. Meritxell Hernando Marsal, Dra.

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de doutora em Literatura.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Profa. Maria Aparecida Barbosa, Dra.

Orientadora

Ilha de Santa Catarina, 2021.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina pela oportunidade da pesquisa.

Aos professores e às professoras pelas discussões e inquietações intelectuais compartilhadas durante as aulas, eventos e encontros promovidos.

Ao Felipe Neves, chefe de expediente da secretaria, pela disposição em nos atender e pela paciência.

Agradeço aos colegas, sobretudo, pelos diálogos enérgicos, críticos e alegres, e pela companhia essencial.

À CAPES e ao Programa Institucional de Internacionalização (PrInt) pela oportunidade de intercâmbio institucional e internacional e pelo financiamento da pesquisa durante os seis meses de estudos na Westfälische Wilhelms-Universität Münster (WWU-Münster), Alemanha.

Ao professor Moritz Baßler, por gentilmente me receber e me acolher junto à WWU-Münster, por me questionar sobre os rumos da pesquisa e orientar meus passos.

Agradeço à equipe do Deutsches Literaturarchiv Marbach (DLA-Marbach) pelo auxílio com a pesquisa no arquivo literário de W. G. Sebald e na biblioteca da instituição.

Ao pesquisador Douglas Pompeu, que me recebeu na cidade de Marbach am Neckar e me orientou no espaço do Arquivo.

Ao LiLiA – Núcleo de Estudos de Literatura em Língua Alemã e seus integrantes pelos encontros semanais, por ser um espaço de integração de diferentes olhares sobre a literatura em língua alemã, por ser um espaço fecundo à pesquisa, ao diálogo, à amizade, à parceria e ao amadurecimento intelectual.

Agradeço aos meus familiares por alguma fé que me falta e pelo suporte material sempre quando foi necessário.

A todos e todas, afinal, que de alguma maneira contribuíram para a realização e o aperfeiçoamento desta pesquisa, deixo minha gratidão sincera.

Mas entre tantas pessoas, agradeço em especial aos professores e professoras

integrantes das bancas de qualificação e de avaliação desta tese por suas leituras zelosas e críticas. Principalmente ao Kelvin Falcão Klein pelas interlocuções agradáveis e construtivas sobre a literatura de W. G. Sebald desde o início desta pesquisa.

E, enfim, particularmente, agradeço à Maria Aparecida Barbosa, orientadora e por quem nutro grande admiração. Agradeço por abrir os caminhos desta pesquisa, primeiramente, e me apresentar às vias de meus interesses – tão dispersos na época! Depois por conduzir este trabalho junto comigo com inteligência, entusiasmo, tranquilidade e muita sensibilidade, sempre. E pela força suplementar – e necessária –, principalmente ao final da escrita. Obrigada pela companhia, obrigada por tudo!

Die Kunst fliegt um die Wahrheit, aber mit der entschiedenen Absicht, sich nicht zu verbrennen. Ihre Fähigkeit besteht darin, in der dunklen Leere einen Ort zu finden, wo der Strahl des Lichts, ohne daß dies vorher zu erkennen gewesen wäre, kräftig aufgefangen werden kann.

A arte voa em torno da verdade, mas com a intenção decidida de não se queimar. Sua capacidade consiste em encontrar um lugar no vazio escuro onde o raio de luz possa ser capturado com força, sem que isto tenha sido reconhecível de antemão.

Franz Kafka, 1918

RESUMO

Por uma *Tentativa de Restituição*: o gesto da poética de W. G. Sebald

Esta tese se apresenta como uma hipótese de leitura da literatura de W. G. Sebald a partir do reconhecimento de sua concepção literária como *uma tentativa de restituição*, uma premissa de sua poética, e sua caracterização enquanto *gesto*. É um reconhecimento atento às palavras com as quais o próprio escritor significa a sua prática literária, em correspondência à singularidade de uma escrita que conforma um espaço relacional e crítico com a escrita da história e com os meios de construção da memória social ou coletiva. Nessa premissa encontra-se um desígnio à literatura e ao mesmo tempo a manifestação de um intento a uma relação com o passado, ao conhecimento e reconhecimento da história através da escrita literária, configurando o texto literário e a forma da ficção como amálgama exploratório, contestatório e propositivo das formas de pensar e significar a realidade do passado, os meios e os modos pelos quais e com os quais se elaboram esse objeto e um saber sobre ele. As investigações desta tese concentram-se, em vista disso, na identificação e interpretação de elementos configurantes da escrita literária de Sebald, elementos construtivos, narrativos e constitutivos de sua imaginação literária, que enunciam os signos dessa tentativa e iluminam o particular do gesto de sua poética. Contemplam, para tanto, o conjunto das prosas ficcionais de W. G. Sebald em busca desses signos, adentram oportunamente em sua escrita crítica e ensaística, bem como refletem experiências de pesquisa, em particular sobre o arquivo literário do escritor, ensaiam assim suas relações e elegem vias de leitura possíveis, orientadas conceitualmente à reflexão das implicações da história e da ficção na razão de sua literatura.

Palavras-chave: W. G. Sebald. Tentativa de Restituição. Gesto. Escrita da História. Escrita da Ficção.

ABSTRACT

For an *Attempt at Restitution*: the gesture of W. G. Sebald's poetics

This thesis presents itself as a hypothesis for reading W. G. Sebald's literature from the recognition of his literary conception as an attempt at restitution, a premise of his poetics, and its characterization as a gesture. It is an attentive recognition of the words with which the writer himself signifies his literary practice, in correspondence with the singularity of a writing that forms a relational and critical space with the writing of history and with the means of construction of social or collective memory. In this premise we find an intent to literature and, at the same time, the manifestation of an intention towards a relational connection with the past, towards the knowledge and recognition of history through literary writing, configuring the literary text and the form of fiction as an exploratory, contestatory, and propositional amalgam of the ways of thinking and signifying the reality of the past, the means and the ways by which and with which this subject and a knowledge about it are elaborated. Therefore, the investigations of this thesis focus on the identification and interpretation of the configuring elements of Sebald's literary writing, constructive, narrative and constitutive elements of his literary imagination, which enunciate the signs of this attempt highlight the particular of the gesture of his poetics. In order to do that, these investigations contemplate the set of W. G. Sebald's fictional prose in search of these signs. They opportunely get into his critical and essayistic writing, as well as reflect research experiences, particularly on the writer's literary archive. Thus, they propose their relations and elect possible ways of reading, conceptually oriented to the reflection of the implications of history and the fiction in the reason of his literature.

Keywords: W. G. Sebald. Attempt at Restitution. Gesture. History writing. Fiction writing.

ZUSAMMENFASSUNG

Für einen *Versuch der Restitution*: die Geste der Poetik W. G. Sebalds

Die vorliegende Dissertation stellt sich als eine Hypothese zur Lektüre von W. G. Sebalds Literatur dar, ausgehend von der Erkennung seiner literarischen Konzeption als Versuch der Restitution, eine Prämisse seiner Poetik, und ihrer Charakterisierung als Geste. Es ist eine aufmerksame Erkennung der Wörter, mit denen der Schriftsteller selbst seine literarische Praxis bezeichnet, in Übereinstimmung mit der Einzigartigkeit einer Schrift, die einen relationalen und kritischen Raum mit der Geschichtsschreibung und mit den Mitteln der Konstruktion des sozialen oder kollektiven Gedächtnisses bildet. In dieser Prämisse liegt eine Absicht zur Literatur und gleichzeitig die Manifestation eines Versuchs zur Verbindung mit der Vergangenheit, zur Kenntnis und Erkenntnis der Geschichte durch literarisches Schreiben, wobei der literarische Text und die Form der Fiktion als ein erforschendes, bestreitendes und vorschlagendes Amalgam der Denk- und Bedeutungsweisen der Realität der Vergangenheit, der Mittel und Wege, durch die und mit denen dieser Gegenstand und ein Wissen über ihn erarbeitet werden, konfiguriert wird. Die Untersuchungen dieser Dissertation konzentrieren sich auf die Identifizierung und Interpretation der konfigurierenden Elemente von Sebalds literarischem Schreiben, der konstruktiven, narrativen und konstitutiven Elemente seiner literarischen Imagination, die die Zeichen dieses Versuchs verdeutlichen und den besonderen Gestus seiner Poetik beleuchten. Sie betrachten daher die Gesamtheit der fiktionalen Prosa W. G. Sebalds auf der Suche nach diesen Zeichen, gehen auf sein kritisches und essayistisches Schreiben ein und reflektieren Forschungserfahrungen, insbesondere über das literarische Archiv des Schriftstellers, probieren so ihre Beziehungen und wählen mögliche Leseweisen, die konzeptuell auf die Reflexion der Implikationen von Geschichte und Fiktion im Sinne seiner Literatur ausgerichtet sind.

Stichwörter: W. G. Sebald. Versuch der Restitution. Geste. Geschichtsschreibung. Fiktionsschreiben.

RESUMEN

Por un *Intento de Restitución*: el gesto de la poética de WG Sebald

Esta tesis se presenta como una hipótesis para la lectura de la literatura de W. G. Sebald desde el reconocimiento de su concepción literaria como un intento de restitución, una premisa de su poética, y su caracterización como un gesto. Es un reconocimiento atento de las palabras con las que el propio escritor significa su práctica literaria, en correspondencia con la singularidad de una escritura que forma un espacio relacional y crítico con la escritura de la historia y con los medios de construcción de la memoria social o colectiva. En esta premisa hay un designio para la literatura y al mismo tiempo la manifestación de una intención de relación con el pasado, de conocimiento y reconocimiento de la historia a través de la escritura literaria, configurando el texto literario y la forma de la ficción como una amalgama exploratoria, contestataria y propositiva de las formas de pensar y significar la realidad del pasado, los medios y las formas por los cuales y con los cuales se elaboran este objeto y un conocimiento sobre él. Las investigaciones de esta tesis se centran en la identificación e interpretación de los elementos configuradores de la escritura literaria de Sebald, elementos constructivos, narrativos y constitutivos de su imaginación literaria, que enuncian los signos de este intento e iluminan el gesto particular de su poética. Contemplan, por tanto, el conjunto de la prosa de ficción de W. G. Sebald en busca de estos signos, se adentran oportunamente en su escritura crítica y ensayística, así como reflejan experiencias de investigación, particularmente sobre el archivo literario del escritor, ensayan así sus relaciones y eligen posibles formas de lectura, orientadas conceptualmente a la reflexión de las implicaciones de la historia y la ficción en la razón de su literatura.

Palabras clave: W. G. Sebald. Intento de Restitución. Gesto. Escritura de la Historia. Escritura de Ficción.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....15

2 PREMISSAS DE UM GESTO.....29

Constelação e gesto: formulações de uma configuração em prosa • Procedimento poético de uma relação com o passado • Confluência do literário e do historiográfico • Metaficção historiográfica • Escrita literária e Tentativa de Restituição • Ensaio como forma: escrita, gesto e tentativa • Relação com a história • Notações na escrita ficcional de W. G. Sebald – feições de suas concepções histórica, historiográfica e literária • Codificação da realidade • Texto e imagem • Um arquivo de semelhanças • A forma da rememoração • Dimensão ética-estética de um gesto: âmbito da ação presente • Escrita da história, o passado prático e a forma da ficção.

3 DELINEAMENTOS CRÍTICOS DE UMA RELAÇÃO COM O PASSADO: A LEITURA DE W. G. SEBALD DA LITERATURA DO PÓS-GUERRA.....72

Representar a experiência traumática • Relação de W. G. Sebald com o passado: vestígios de uma ausência • Crítica à Literatura dos Escombros • A insuficiência dos registros ou representações da realidade da destruição • Linguagem encobridora • Ficção, escrita da verdade e construção da memória • A escrita documental de Erich Nossack: o ideal do verdadeiro • Revolver a Literatura dos Escombros: ensaio à concepção de um espaço possível de construção da memória e elaboração da experiência histórica • Legibilidade, inteligibilidade e transmissibilidade dos conteúdos do passado e da recordação: busca por uma forma • A poética exemplar de Alexander Kluge • Documentação literária da guerra aérea • Construção objetiva e subjetiva como experiência histórica • Recordação, documento e ficção • [O fotógrafo desconhecido] • Olhar sinóptico e montagem constelativa • A forma presente da história • O trabalho arqueológico de Alexander Kluge • A coleção como poética • A autenticidade de uma forma de memória num modelo literário de construção do saber histórico.

4 O PASSADO COMO LEGADO.....100

Literatura da Shoah: continuidade e transformação entre gerações • Lembrar e transmitir o passado: esforço consciente da prática literária • Memória coletiva, memória comunicativa e memória cultural • A escrita literária como meio de (re)construção do passado e suporte da memória • O legado de uma geração • Pós-memória • W. G. Sebald e a geração de 68 • Memória cultural e esquecimento • Recordar(-se) • As vias literárias de (re)conhecimento da história • Ética e empatia • Legar e delegar o passado • O passado como presença • Socialização da recordação • Dar, receber, retribuir: o passado na esfera da dádiva.

5 DISPERSAS REMINISCÊNCIAS OU A POÉTICA DE UM ARQUIVO.....129

Materiais de arquivo: um olhar sobre o espólio de W. G. Sebald • O residual e o fragmentário • As coisas reais: assimilação documental e legitimação na escrita da ficção • Premissas de uma busca através do passado • Pesquisa difusa e provocações do acaso • A figura do bricoleur • Razão mítica ou uma forma de bricolage intelectual • O “pendor arcaico” de uma atividade colecionista • A figura do colecionador e a coleção como uma forma de recordação e de conhecimento histórico • O arquivo como caixa tipográfica das coisas esquecidas • A vitrine do Antikos Bazar: contornos metaficcionais de uma perspectiva literária da história • A “natureza-morta”, nature morte ou Stilleben: o passado como imagem e a dimensão da alegoria • A bricolage como princípio configurativo da realidade do passado • As coisas representadas são lembranças • A razão associativa e imaginativa da correspondência e da semelhança • Pensar e recordar com as cifras do inacabamento.

6 MIT DEM AUG' EINES FREMDEN.....164

O olhar do cão • “Com o olhar de um estranho/estrangeiro” • Relações do olhar e do pensamento • Modos de ver, modos de pensar, ou os pontos de observação da realidade • Um olhar inquiridor e propositivo • O pensamento domesticado e o pensamento selvagem • O “olhar sinóptico” e sua índole melancólica • Perspectivas da distância e da proximidade • A visão do passado como imprecisão e ofuscamento.

REFERÊNCIAS.....191

1. INTRODUÇÃO

[...]
 Hier hielt ihn wenig,
 Nichts als die Suche nach Spuren,
 mit einer Wünschelrute aus Worten,
 die in seiner Hand zuckte.
 [...]

H. M. Enzensberger^{1*}

Em novembro de 2001, cerca de um mês antes de sua morte, o escritor W. G. Sebald ensaia em um texto para o evento de abertura da *Literaturhaus* na cidade de Stuttgart, Alemanha, o ponto de vista do qual lança continuamente a pergunta *Pra que serve a Literatura?* Esse ensaio compõe o que o escritor chamou, na ocasião, de *Zerstreute Reminiszenzen. Gedanken zur Eröffnung eines Stuttgarter Hauses*, ou “Dispersas Reminiscências. Pensamentos para a abertura de uma casa em Stuttgart”², como um indício dos percursos errantes de um pensamento em sua busca. Essa escrita explora o seu olhar sobre a literatura e a escrita literária, um olhar que se mostra especular – do próprio escritor sobre si e sobre seu ofício –, mas que logo se inclina ao especulativo, a uma investigação sobre os próprios meios de quem se propõe a refletir sobre um objeto inevitavelmente com os mesmos recursos com os quais ele se torna realizável. Ela realiza uma busca em si, que não prenuncia respostas à pergunta, mas sim se lança por vestígios – que são lembranças de experiências individuais e de traços de acontecimentos passados e documentados como história, citações de versos, de gravuras, são também percepções que acusam os sinais de um silêncio presente – entrecruzados pelo olhar que encontra ausências. Vestígios postos em movimento que terminam por vincular a escrita literária com o propósito de uma *tentativa*.

Nove anos antes, em 1992, Sebald declarava certa inaptidão literária por considerar não ser “nenhum escritor no verdadeiro sentido do termo”. A ocasião era uma entrevista

1 Versos do poema *Ein Abschied von Max Sebald* [Uma despedida a Max Sebald], de Hans Magnus Enzensberger, publicado em *Unerzählt*, obra póstuma de W. G. Sebald e Jan Peter Tripp (Carl Hanser Verlag, 2003, p. 5). Tradução minha:

[...]
 Pouco o segurou aqui.
 Nada mais que a busca por vestígios,
 com uma vara de vedor feita de palavras
 que estremeceu em sua mão.
 [...]

* Observo de antemão que as citações presentes nesta tese, quando correspondentes a títulos referenciados em língua estrangeira, se não devidamente identificadas e atribuídas as traduções, foram traduzidas por mim.

2 Esse ensaio foi posteriormente e postumamente publicado no tomo *Campo Santo* (2003) com o título “Uma tentativa de restituição” [*Ein Versuch der Restitution*].

concedida a Piet de Moor (2017, p. 179)³ em razão de *Vertigem. Sensações*, sua primeira prosa de ficção publicada dois anos antes. Sem despendendo maiores meditações sobre o “verdadeiro sentido do termo” que qualificaria um escritor, Sebald o deixa nas entrelinhas dos termos próprios com os quais descreve as vias que o levaram a compor sua prosa. Nada mais que as notas “caóticas” de um caderno de anotações, que mantinha paralelas à sua atividade acadêmica de professor e crítico literário, e o que chama de “um acaso”. O acaso de ter se deparado com um livro de Stendhal em uma livraria na Suíça, o *De l'amour*, e ele ter despertado sua memória para as vagas lembranças de uma viagem quase esquecida que fizera a Itália na infância. Ressonâncias, como diz, que também incidiriam na memória de seus estudos sobre Franz Kafka. Elas desencadeariam as possibilidades das relações entre esses dois escritores para que a escrita de seus ensaios a respeito de ambos – meio biográficos, meio literários – figurassem também entremeados com a memória escrita da passagem de Sebald pelo norte da Itália, já em 1980, e o relato de sua viagem a “W.” (em referência a Wertach, cidade onde nasceu o escritor e onde viveu alguns anos sua infância) – uma escrita meio autobiográfica, meio literária, que Sebald significa como “uma busca pelo meu próprio Eu” (DE MOOR, 2017, p. 179).

Longe de abarcar a extensão que sua escrita alcança em *Vertigem*, essa descrição ao menos aponta para o que talvez sejam os elos fundamentais da construção de uma cadeia em que tudo parece se conectar. Elos que compõem em relação as quatro narrativas desse tomo e igualmente esboçam os caracteres elementares de uma poética com os quais Sebald ensaia a si mesmo como escritor, desde então e continuamente, no prosseguimento de sua escrita literária. Uma espécie de texto ficcional, meio biográfico, meio autobiográfico, em partes escrito como um relato de viagem, em partes como um livro de memórias, que intercala, dialoga e mescla texto e imagem, realidades e ficção, e com isso parece consagrar uma profusão de histórias sem começo nem fim a uma conjuração. Provavelmente as mesmas “histórias sem começo nem fim” que, ao olhar do escritor, “mereceriam ser estudadas mais de perto” – como deixa antever em *Vertigem. Sensações* no comentário do narrador durante sua pesquisa pelos jornais antigos de Verona, concentrados em fôlios na Biblioteca Civica da cidade, dos meses de agosto e setembro de 1913 (SEBALD, 2008a, p. 96).

3 DE MOOR, Piet. Ecos do passado. Tradução de Cássia Sigle e Claudia Regina Peterlini. **Cadernos Benjaminianos**, [S.l.], v. 12, p. 179-183, fev. 2017. ISSN 2179-8478. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/11554>>. Acesso em: 05 março 2017.

Esses caracteres sintetizam preliminarmente “um livro em prosa de natureza indeterminada” – à maneira como Sebald mais tarde significaria a escrita de *Austerlitz*⁴, sua última prosa de ficção publicada em 2001. Uma indeterminação deliberada que ilumina o aspecto de sua escrita também como forma expressiva correspondente a uma imaginação poética talvez moldada nada além do que na natureza da busca por vestígios.

A formulação de Sebald sobre *Austerlitz* é igualmente significativa do decurso de sua escrita em prosa, e não só de sua última prosa ficcional. Ela associa, como um rastro, as expressões literárias de *Os Emigrantes*, prosa publicada em 1992, e de *Os Anéis de Saturno*, de 1995, além de *Vertigem. Sensações*, em suas diferenças e similitudes. É uma fórmula ilustrativa da poética de um escritor que vinha experimentando uma escrita literária singularizada pela mobilização de conteúdos factuais e documentais, historiográficos e memoriais, tanto de natureza escrita quanto oral, dispostos ou entremeados numa pluralidade de elementos textuais e também não-textuais, literários e não-literários – como fragmentos de artigos de jornais, de livros e revistas, fotografias documentais e autorais, ou mesmo apócrifas, retratos, registros do próprio escritor, reproduções de cartões-postais, de pinturas, etc. ... Todos esses elementos encerram um conjunto heteróclito de materiais dispersos no espaço e no tempo, fragmentos, restos e resíduos do passado que figuram como aportes oportunos à poética de Sebald e que sua escrita reúne, movimentando e ativando no espaço literário substâncias alusivas ao devir histórico e à memória social, num ímpeto que se mostra continuamente (re)construtivo de memórias individuais e coletivas, de experiência(s) da história, pelas vias construtivas e especulativas da ficção.

Sabe-se que Winfried Georg Maximilian Sebald nasceu em 18 de maio de 1944 em Wertach, um vilarejo na região dos alpes do Allgäu, sul da Alemanha, onde viveu os primeiros anos de vida até se mudar a outra pequena cidade, não muito longe dali, chamada Sonthofen. E que inicia, na década de 1960, sua formação acadêmica em Germanística na Universidade de Freiburg, Alemanha, mas transfere seus estudos para a *Université de Fribourg*, na Suíça, onde os conclui em 1966. Sebald então migra para a Inglaterra e lá continua seus estudos na Universidade de Manchester, onde desenvolve sua pesquisa de mestrado sobre o dramaturgo alemão Carl Sternheim⁵ concomitante a sua atividade de professor de Literatura Alemã na mesma universidade. Em 1970 muda-se para Norwich,

4 Em entrevista a Martin Doerry e Volker Hage (2001). In: SEBALD, W. G. **Auf ungeheuer dünnem Eis**. Gespräche 1971 bis 2001. Editor: Torsten Hoffmann. Fischer: Frankfurt, 2012, p. 199. Tradução minha.

5 A dissertação foi publicada em 1969 com o título *Carl Sternheim. Kritiker und Opfer der wilhelminischen Ära*. Em tradução livre: “Carl Sternheim. Crítico e vítima da era guilhermina”.

também na Inglaterra, e realiza junto à Universidade de East Anglia sua tese de doutorado sobre o escritor alemão Alfred Döblin⁶. Sebald viveu e lecionou em Norwich até sua morte, em 2001, aos 57 anos.

Essa breve biografia acadêmica de W. G. Sebald lança luz ao “acaso” com que o escritor julgou ocasionar sua primeira prosa ficcional. É uma percepção que acusa de certo modo um ímpeto desviante de alguém que se firmava como professor, pesquisador e crítico de literatura em língua alemã e que por isso se reconhece por muitos anos “apenas acadêmico” (DE MOOR, 2017, p. 179). A escrita ficcional de Sebald, no entanto, jamais se desvinculou do exercício de sua escrita ensaística e dos estudos que embasaram a sua crítica literária.

É notável em seus ensaios críticos a abordagem de temas que o escritor trataria em suas próprias obras literárias – a exemplo do exílio, da questão étnica e territorial judaica, da memória da Guerra e da Shoah, da representação, ou antes, da comunicação da experiência traumática –, bem como delineamentos críticos a partir de sua leitura das obras de outros escritores que ensaiam aspectos construtivos e narrativos próprios de sua escrita literária. Além das questões temáticas e estilísticas, é considerável na poética de Sebald um outro traço vincutivo de suas escritas literária e ensaística. Esse traço pauta certa relação crítica que o escritor estabelece com as formas do passado e uma certa dedicação em rever – no sentido de revisar e revidar – o saber instituído, sobretudo o estabelecido pelos meios da crítica e da historiografia literárias. Seu interesse em revisar esses âmbitos do conhecimento porta uma disposição interventora, que contempla expressões estranhas à memória literária e cultural do cânone instituído e/ou escritores e narrativas até então desprezados pela crítica, ao mesmo tempo em que questiona suas perspectivas à história e à própria literatura. É uma ensaística composta por textos esparsos publicados em periódicos e revistas literárias – alguns reunidos postumamente no tomo *Campo Santo*, em 2003⁷ –, e também por obras de maior fôlego, expressas pelas publicações *Die Beschreibung des Unglücks* [A descrição da infelicidade] (1985), *Unheimliche Heimat* [Pátria Apátrida⁸] (1991) – ambas

6 Publicada em 1980 com o título *Der Mythos der Zerstörung im Werk Döblins*, ou “O mito da destruição na obra de Döblin”.

7 *Campo Santo* reúne ensaios esparsos do escritor publicados em periódicos literários desde a década de 1980. A obra foi recentemente traduzida ao português brasileiro por Kristina Michahelles, editado e publicado pela Companhia das Letras (julho de 2021). Observo, no entanto, que para a escrita desta tese foram utilizadas a tradução portuguesa de *Campo Santo* (Quetzal serpente emplumada, 2014, com tradução de Telma Costa) e a obra publicada na Alemanha (Hanser Verlag, 2003) com os textos originais em língua alemã.

8 Título da tradução portuguesa (Editora Teorema, 2010, com tradução de Telma Costa).

dedicadas à literatura austríaca –, *Logis in einem Landhaus* [Alojamento em uma casa de campo] (1998) e *Guerra Aérea e Literatura*, publicada em 1999.

Esse traço relacional das proposições críticas da ensaística de Sebald e de seu ímpeto literário constitui um fator considerável aos estudos implicados nesta tese, uma vez que pode ser compreendido alinhado aos contextos de formação do escritor nos anos 1960 e ao de sua inserção literária no início da década de 1990, notadamente a partir da escrita de *Os Emigrantes*. Esses contextos condizem a dois momentos singularizados, no âmbito da Alemanha, como conjunturas sociais, culturais e políticas referentes ao embate com o passado e à (re)elaboração simbólica da memória e do trauma da experiência da Segunda Guerra Mundial, da ditadura e dos genocídios dos campos de concentração. O primeiro momento diz respeito à deflagração dos movimentos estudantis em 1968-1969, cuja expressão se caracterizou pelo confronto e pelo desejo de ruptura dessa geração com o passado nacional-socialista. O segundo momento, a década de 1990, condiz com uma nova retomada das discussões sobre a questão da memória e do passado nacional-socialista, desta vez motivada pela circunstância do processo de reunificação alemã (1989-1990) e pelo limiar epocal da iminência da morte dos contemporâneos da experiência do regime, da guerra, da destruição e do testemunho da perseguição e da aniquilação. A este limiar histórico dos anos pós-reunificação convergem ainda a crescente historicização do nacional-socialismo, da pesquisa e esclarecimento de sua política e de seus crimes e uma intensificação do problema da memória cultural em torno desse passado, quando se decide, social e institucionalmente, sobre o que lembrar e o que esquecer.

São contexturas que contribuíram para a formação da imaginação poética de W. G. Sebald com interpelações prementes de seu tempo. Questões que não fixaram o olhar do escritor somente no passado alemão, às feições de sua lembrança ou de seu esquecimento, mas sim propuseram também ao seu olhar a observação crítica da história e das formas de conhecimento, e possivelmente uma percepção de que talvez não haja nada mesmo na história humana que nos seja alheio⁹.

Quando Sebald reflete o seu olhar na [sua própria] prática literária, no mencionado ensaio para a abertura da *Literaturhaus* em Stuttgart, escrito poucos meses depois da publicação de *Austerlitz*, aquele mover dos pensamentos que renuncia a uma resposta enquanto se lança por entre reminiscências dispersas parece assim transportar consigo os sedimentos de seu procedimento poético, como se fossem indícios interpretativos dos

9 A partir de Susan Buck-Morss (2018, p. 28).

vestígios que perfazem uma busca e que do mesmo modo expressam a feição indeterminada de sua literatura. Ele reúne as cifras de uma escrita que prescreve sua especificidade na forma literária como desígnio de uma *tentativa de restituição*. Uma concepção que observa a escrita e a forma literárias, entre as “muitas formas de escrita”, como uma perspectiva para “além do registro dos fatos e para além da ciência” – como conclui Sebald seus pensamentos –, uma perspectiva que desenha um olhar ao passado e à história e abre um meio de acesso, um meio e uma forma possíveis de relação e de saber.

São palavras reconhecíveis no que identifico como o centro da poética de W. G. Sebald: a conformação do espaço literário como espaço relacional e crítico com os postulados da historiografia e com os da construção da memória social ou coletiva, que configura a narrativa, o texto literário e a forma da ficção como amálgama exploratório, contestatório e propositivo das formas de pensar e significar a realidade do passado, os meios e as maneiras com os quais se elabora esse objeto e o saber sobre ele. A este amálgama convergem o procedimento construtivo e o narrativo do escritor no entretecer do literário e do historiográfico, do documental e do ficcional, do texto e da imagem.

É um centro em torno do qual gravita grande parte de fortuna crítica dedicada à poética de Sebald e com a qual esta tese inevitavelmente se coloca em relação. Desde esse ponto central também se ramificam os delineamentos críticos sobre as temáticas, procedimentos narrativos e construtivos envolventes em sua literatura. Por eles perpassam, de maneira expressiva, os temas da memória e da recordação, da representação ou representabilidade da experiência traumática, da viagem, do exílio e da melancolia. São temas envolvidos na literatura sebaldiana em consonância com aspectos procedimentais de construção de suas prosas, tais como a intertextualidade, a assimilação documental-ficcional e a utilização de imagens de diferentes naturezas como linguagem constitutiva de sua escrita; e igualmente envolvidos com aspectos narrativos, essencialmente os prefigurados por sua escrita memorialística¹⁰.

10 Os estudos aprofundados como os de Anne Fuchs *“Die Schmerzensspuren der Geschichte”. Zur Poetik der Erinnerung in W. G. Sebalds Prosa* [“As marcas de sofrimento da História”. Sobre a Poética da Recordação na Prosa de W. G. Sebald] (2004); o de Ben Hutchinson *W. G. Sebald. Die dialektische Imagination* [W. G. Sebald. A imaginação dialética] (2009); e de Stefan Seitz *Geschichte als Bricolage - W. G. Sebald und die Poetik des Bastelns* [História como *bricolage* – W. G. Sebald e a Poética da Bricolagem] (2011), são exemplares críticos que se desenvolvem em torno desse centro. Além destes, em que a poética de W. G. Sebald constitui o objeto unânime de análise, também se encontram envolvidos no apontado cerne e ramificações temáticas estudos nos quais a poética de Sebald é abordada e interpretada em interlocução com outras poéticas segundo um referencial que as une, sobretudo os que tratam de expressões literárias condizentes à concepção da *pós-memória* e segundo os termos das literaturas envolvidas com memórias referentes ao passado alemão da ditadura nazista, da guerra e da Shoah, bem como das que se estendem a outros contextos territoriais e históricos e a memórias de perseguições a minorias, de genocídios, explorações e destruições.

Na identificação e no reconhecimento desse centro, a ideia de uma “tentativa de restituição” ressoa nesta tese como suposição de uma premissa da concepção literária de W. G. Sebald, uma premissa que encontra no amálgama constitutivo das texturas de suas prosas sua sugestionabilidade como expressão. A tentativa de restituição não consiste, assim, em algo facilmente apreensível ou mesmo identificável na forma literária de Sebald. Não é um objeto precisamente delimitável, recortado de sua literatura como temática específica ou algum recurso construtivo e narrativo proeminente. Mas sim, antes, e enquanto suposição de uma premissa de sua poética, existe imanente em cada elemento de sua literatura que se tome como objeto de apreciação. Dessa compreensão se delineiam os percursos desta tese, que aponta para vários elementos da literatura de W. G. Sebald e reflete como a premissa de uma tentativa de restituição se manifesta. Ela se desenvolve, portanto, em torno dessa suposição, atenta às palavras e à forma com as quais e pelas quais Sebald manifesta a sua concepção e que distinguem sua expressão literária com o signo da *tentativa*, ou notabilizam a *tentativa* como seu fundamento. Isto significa uma investida, um experimento, um ensaio – caracteres que comunicam a “restituição” no intento e na ação, substancialidade de um ímpeto que se sabe imanentemente meio e inacabamento. E que se deixa ler com a potência de um *gesto*. Assim entendo a sua *tentativa de restituição*, como virtualidade e presença, a escrita literária como realização, ação que é manifestação em si, uma “medialidade pura e sem fim” que se comunica como tal¹¹.

O delineamento dessa possibilidade de leitura e interpretação da literatura de W. G. Sebald, aqui depurado pelo tempo e pelo exercício da escrita desta tese, apenas fixa uma paragem, o momento de formalização de uma busca por entre as dimensões que a obra desse escritor descerra em sua extensão, na densidade e no caráter profuso de sua escrita.

Esse momento também comporta os termos de uma tentativa. Que não cessa de indagar (sobre) a obra de Sebald e não termina de ser busca. Ele se assenta sobre o que entendo se cristalizar de um movimento de aproximação com a obra desse escritor. Um acercamento por meio de reiteradas leituras dos escritos literários de Sebald, também de leituras de seus ensaios críticos e exercícios de tradução esparsos. Por meio, além disso, do que o próprio escritor fala a respeito deles em entrevistas diversas e, enfim, também de um aporte teórico e crítico dedicado a eles. Mas esse movimento equivale, da mesma forma, à percepção de que à medida que aprofundava os estudos sobre a poética de Sebald ela

11 A partir da conceituação de *gesto* de Giorgio Agamben (2008, p. 13).

parecia esquivar-se, ao mesmo tempo em que percebia, na periferia, circularem constantemente acontecimentos, notícias, eventuais leituras teóricas e literárias que incitavam o pensamento a ela, como se a obra de Sebald atravessasse todos esses eventos fortuitos e me colocasse em constante alerta com os seus signos.

Pensar a poética de W. G. Sebald como um *gesto* e com a premissa de uma *tentativa de restituição* resulta dessa experiência entre esQUIVA e revelação, entre inacessibilidade e encontro.

Da formalização desse pensamento não se excluem outras experiências, certas viagens e explorações, conversas e leituras, que para além da constituição de um alicerce literário, teórico e crítico, principalmente circundante à poética de W. G. Sebald, contribuíram com maior ou menor intensidade a um olhar sobre a obra desse escritor e à concepção de uma abordagem possível e pertinente de sua poética. Ainda que esse olhar não destitua a escrita literária de Sebald de certa opacidade.

Essa paragem sobre o gesto da poética de W. G. Sebald se manifesta e se articula nesta tese em formulações dispostas nos seguintes capítulos:

Premissas de um gesto dedica-se à articulação e fundamentação da proposta de leitura da poética de W. G. Sebald. Reúne o que a tese compreende como elementar da concepção literária desse escritor, em enunciados identificados em sua poética pelos quais ela se deixa ler com o signo de “uma tentativa de restituição”. As concepções de *gesto* e de *constelação* constituem nessa articulação as vias de acercamento a essa leitura. Elas partem de uma leitura antropológica transversal a esta tese e se mostram convergentes às reflexões sobre a relação da escrita da ficção e da escrita da história que a literatura sebaldiana reiteradamente estabelece e de onde se ramificam as dimensões do procedimento poético do escritor, referentes, estas, à reunião e instrumentação relacional de conteúdos factuais, entre documentais e memoriais, de conteúdos conceituais e de outros elementos de naturezas heterogêneas em configurações significativas na matéria da ficção. Ligadas a esse ponto convergente e às ramificações que daí partem, outras conceituações das áreas dos Estudos Literários e da Teoria e Filosofia da História, como as concepções de “metaficção historiográfica” (HUTCHEON, 1991; HAUENSTEIN, 2014) e de “rememoração” (BENJAMIN, 2018) colaboram apropriadamente para fundamentação da leitura proposta. Nos termos dessas premissas, a escrita da ficção e a escrita da história são pensadas como

disposições análogas do espírito que organizam, mediante o discurso e a configuração narrativa, formas possíveis de pensar e significar a realidade do passado, consistindo, ambas, meios equivalentes de elaboração ou realização do conhecimento e do saber.

A “tentativa de restituição” se desenha por essas vias pressuposta ao procedimento poético do escritor no amalgamento do literário e do historiográfico, como o sentido do gesto de sua poética: desígnio e ao mesmo tempo expressão de um intento a uma relação com o passado, ao conhecimento e reconhecimento da história pela escrita literária.

A partir da singularização da tentativa de restituição enquanto gesto, traça-se a perspectiva de investigação desta tese. Ela observa o conjunto da obra literária em prosa de W. G. Sebald e se dirige a esse desígnio com o intuito de refleti-lo em sua leitura. Tenta se esquivar, com isso, de anseios interpretativos a respeito de um significado quanto à “restituição” que sua “tentativa” supõe para observá-la com os termos de seu desígnio de tentativa, de ensaio e inacabamento, na autenticidade do procedimento poético do escritor com os signos de sua própria consecução e expressão.

Os capítulos seguintes desdobram e aprofundam a leitura dos elementos e fundamentos da concepção literária de Sebald identificados como as premissas de seu gesto por uma tentativa de restituição.

Delineamentos críticos de uma relação com o passado: a leitura de W. G. Sebald da Literatura do Pós-Guerra explora os estudos críticos de Sebald dedicados à literatura alemã do pós-guerra, a chamada Literatura dos Escombros [*Trümmerliteratur*]. Essa exploração intui o interesse de Sebald por essa literatura como um direcionamento primordial do olhar do escritor ao passado, por meio do qual encontra os silêncios de sua infância como hiatos na [sua própria] memória, como esquecimentos ou encobrimentos deliberados. Sebald parece ler essa literatura como quem busca, se não por uma forma de lembrar, ao menos por uma forma de saber sobre esse tempo, sobre a vida em meio à paisagem de escombros da qual se lembra de sua infância e sobre as circunstâncias da destruição. Os ensaios do escritor sobre a literatura desse período podem ser lidos, dessa maneira, como a elaboração crítica de uma relação com o passado – com o seu próprio passado e sobre sua própria memória – que baliza o olhar de Sebald sobre a prática e a escrita literárias. Ao atentarem sobretudo às formas de tratamento literário da realidade e da experiência traumática, à escrita testemunhal e à ficcional como representações, as leituras críticas do escritor da Literatura

dos Escombros são lidas ainda nesta tese como substratos para o posicionamento de Sebald em relação à prática literária e para as delimitações de seus juízos no que corresponde a premissas éticas e estéticas da literatura, principalmente no trato com os materiais e conteúdos do passado e correspondentes às formas presentes da memória. São pressupostos que refletem a própria atividade literária do escritor e recaem no gesto de sua poética para moldar aspectos configurativos e narrativos em sua própria escrita literária.

Segundo o entendimento, portanto, de que as leituras críticas de Sebald constituem prenúncios ensaísticos para o desenvolvimento de sua própria escrita literária, a tese aborda as considerações críticas elogiosas do escritor à literatura ensaiada por Alexander Kluge em *O ataque aéreo a Halberstadt em 8 de abril de 1945* (1977) e aprofunda o diálogo com ela que o próprio Sebald propõe. Para tanto, introduz na abordagem uma tradução ao português brasileiro da narrativa de A. Kluge intitulada *O fotógrafo desconhecido* – realizada por mim como exercício de compreensão e aproximação das expressões literárias dos dois escritores – como ilustração de alguns elementos e recursos para os quais Sebald chama atenção na proposição de A. Kluge de uma escrita da história pelas vias da ficção. A forma da montagem, a perspectiva sinóptica da narração da história, a mobilização de imagens fotográficas e outros documentos, a assimilação do documental e do ficcional, bem como a função heurística que o texto de A. Kluge instaura, pressuposta nas particularidades de seu procedimento compositivo, constituem tais elementos e recursos sublinhados por Sebald que esta tese contempla e aprofunda.

O capítulo intitulado *O passado como legado* reflete a poética de W. G. Sebald como prática envolvida na elaboração e reelaboração das formas e dos conteúdos da memória social ou coletiva, desde uma perspectiva (inter e trans)geracional da transmissão da lembrança. A tese se atém essencialmente às memórias referentes à Segunda Guerra Mundial, à ditadura nacional-socialista e à Shoah elaboradas e reelaboradas por Sebald em sua literatura, compreendendo-as como um legado do passado – um legado em certa medida irrecusável – e que conformam conjuntamente uma memória indelével responsável por balizar a relação crítica de Sebald com o passado e com a sua própria memória. Entende-se que esses acontecimentos do passado alemão e seu legado memorial participaram da formação crítica e literária de W. G. Sebald. Contribuíram portanto para a configuração de sua imaginação literária, para configurar a sua poética, ademais, como expressão crítica e propositiva do tratamento material sobre o legado de experiências e

memórias antecessoras. São princípios que ensaiam a possibilidade da lembrança com os atributos de sua transmissibilidade numa forma que estabelece em si um meio possível de recordação, de (re)conhecimento da história.

Com os termos de um legado, o passado elaborado na poética de Sebald se estende para ser lido nesta tese também com o signo da “dádiva” (ESHEL, 2012; MAUSS, 2003). Esse signo observa o gesto poético de Sebald em sua tentativa de restituição como um gesto de transmissão e delegação, interpretando-o nas dimensões prática e simbólica da troca, atenta, por isso, à recepção e à retribuição do que é legado ou transmitido. É uma leitura que supõe à poética de Sebald uma reivindicação e um apelo, um agir continuado sobre o conteúdo que mobiliza e sobre a forma da lembrança que transmite.

Auxiliam na construção das reflexões propostas questões teóricas e conceituais concernentes à “memória coletiva ou social”, “memória comunicativa” e “memória cultural” (ASSMANN, A., 2007; 2011) (ASSMANN, J., 1992) (ASSMANN, A; ASSMANN, J., 1993), bem como o conceito de “pós-memória” (HIRSCH, 2001; 2008), como aportes que aprofundam a leitura do gesto da poética de Sebald ao singularizarem modos de registro do passado na contextura geracional, formas possíveis de relação que atravessam sua escrita literária. Esses conceitos ainda relacionam coerentemente a formação crítica e literária de W. G. Sebald com a conjuntura histórica da deflagração dos movimentos estudantis de caráter político-cultural do final da década de 1960 encabeçados pela chamada “geração de 68”, da qual Sebald faz parte. Um conflito geracional que particularmente na então República Federal da Alemanha ensaiou um processo de ruptura identitária e ideológica com o passado nacional-socialista e logrou reorientar a dialética da lembrança e do esquecimento pelas vias da rebelião manifesta contra os mecanismos de recalçamento da memória traumática dos anos da Guerra, da ditadura e do genocídio, revisando e revigorando os conteúdos do passado, seus meios e modos de registro.

O capítulo ‘*Dispersas reminiscências’ ou a poética de um arquivo* pensa o procedimento poético de W. G. Sebald e a relação do escritor com o que constitui os chamados aportes de sua poética, o conjunto que se sabe heteróclito de materiais dispersos do passado, fragmentos ou resíduos que sua escrita reúne e mobiliza em novas ou outras conformações de sentido. As reflexões são conduzidas pela experiência de pesquisa junto ao espólio do escritor no Arquivo de Literatura Alemã localizado na cidade de Marbach am Neckar – Alemanha [*Deutsches Literaturarchiv Marbach*], que mantém em salvaguarda o conjunto de

materiais acumulados por Sebald, por vezes também organizados pelo próprio, referentes à escrita e construção de suas prosas literárias. O capítulo assim relembra na tese as “dispersas reminiscências”, termos com os quais Sebald ensaia a forma e a escrita literárias como “uma tentativa de restituição”, para refleti-las em sua poética à imagem de seu arquivo. Reflito sobre as naturezas fragmentária e residual das realidades do passado que compõem o arquivo do escritor e as observo como elementares insumos poético-intelectuais à concepção literária de Sebald.

As figuras do *bricoleur* (LÉVI-STRAUSS, 2012), do colecionador (BENJAMIN, 2013a; 2018) e do alegorista (BENJAMIN, 2018) são evocadas na leitura da relação de Sebald com os objetos e conteúdos do passado e servem também à iluminação das feições que seu procedimento poético adquire mediante um aporte de resíduos e fragmentos. Elas são figuras conceituais oportunas, diante da imagem do arquivo de Sebald, como vetores intelectuais pelos quais uma outra racionalidade histórica se torna possível, ou um outro modo de pensar historicamente se esboça.

Enfatiza-se, exemplarmente, a razão associativa e imaginativa da correspondência e da semelhança como sugestiva à perspectiva histórica que Sebald concebe, uma razão que se supõe adotada por Sebald como princípio intelectual e poético de sua concepção literária. Nesta razão está ainda imbricada a correlação que o escritor faz entre seu pensamento e sua poética e os fundamentos (con)figurativos da “natureza-morta”, segundo sua leitura das imagens pintadas por Jan Peter Tripp. A tese reconhece as imbricações da razão associativa na imagem da natureza-morta e a interpreta como imagem paradigmática que serve ao procedimento poético do escritor, ao gesto de sua tentativa de restituição, precisamente para a elaboração literária de um modo de (re)conhecimento da história na forma da rememoração. Essa disposição é refletida no decurso do capítulo com uma leitura de *Austerlitz*, precisamente da imagem da vitrine do antiquário em Terezín e no que ela manifesta enquanto imagem fotográfica e matéria descritiva. A tese supõe que essa imagem conjuga os caracteres da dimensão própria da escrita de Sebald, as cifras de sua racionalidade poética e da realidade do passado que engendra, tratando-se, à semelhança de seu arquivo, de uma imagem representativa de uma dimensão em que outra racionalidade histórica em potencial se desenha, onde se elaboram as possibilidades de uma relação com o passado e de uma leitura e entendimento possíveis da história.

*Mit dem Aug' eines Fremden*¹², último capítulo desta tese, pondera a elaboração de um *olhar* como constitutivo do gesto da poética de Sebald. Trata-se de uma elaboração refletida, intencional, artificiosa pelo escritor, a qual a tese supõe circunscrever a concepção de uma perspectiva histórica particular em sua escrita literária. Esse olhar é compreendido, nessa elaboração, como um olhar estranho, estrangeiro ou alheio, o olhar de um Outro, que enfatiza o sentido da mediação através da qual a realidade histórica inevitavelmente se realiza como forma e representação, na linguagem e pelo sujeito. Tal leitura é amparada pela observação de que a perspectiva histórica própria da poética de Sebald se delinea esteticamente em suas prosas também por intermédio das atribuições concedidas ao olhar como faculdade exploratória e especulativa da realidade histórica, ligada ao sentido da visão, da percepção pelo sensível, e ao mesmo tempo imbricada num modo de enxergar, na particularidade dessa instância mediadora que percebe o mundo. São notações metafísicas que esta tese lê na prosa de Sebald particularmente nas reflexões sobre a representação da história e sobre a ficção em correspondência a menções e descrições de representações pictóricas. Nota-se, com isso, a instância do olhar como um índice, uma marca mais ou menos manifesta em todas as prosas de Sebald. Este capítulo adentra por esse índice e reúne as notações dedicadas ao olhar. Interpreta-as, assim, como perspectiva histórica e historiográfica que recai, na escrita literária de Sebald, como instância narrativa identificada, singularmente, nos sentidos de um “olhar sinóptico” e de uma “metafísica da história”.

Esta proposta formal e analítica à leitura do gesto poético de W. G. Sebald concentra muitas indagações em torno de sua obra, muitas das quais estive às voltas durante todos esses anos de estudo. Essas indagações foram, ou são, por isso, abarcáveis até certo ponto. Até ao ponto em que delas se precipitam ainda mais questões que demandariam uma força e um tempo suplementares à sua elaboração profunda. Com elas eu esboço assim igualmente um inacabamento, na forma de substratos que prenunciam novas tentativas.

12 Em português: *com o olhar de um estranho / estrangeiro*.

2 PREMISSAS DE UM GESTO

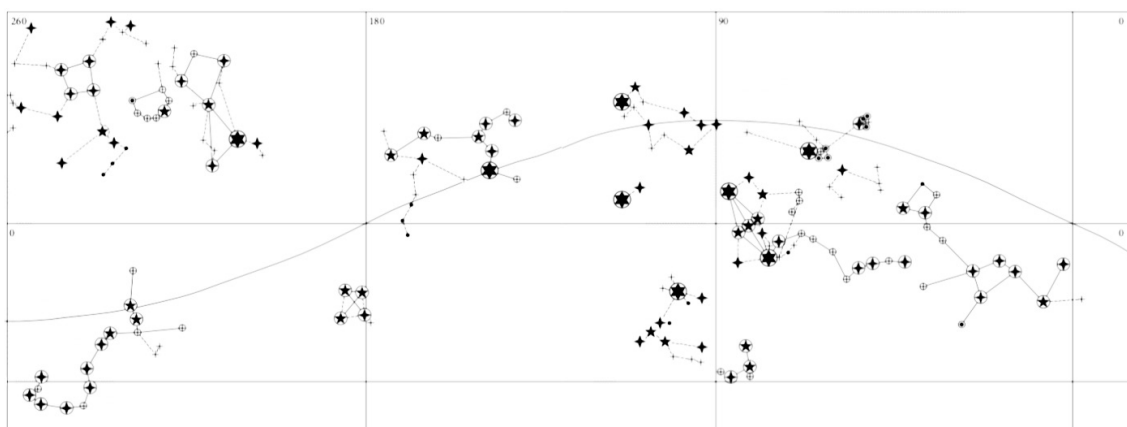
Constelação e gesto: formulações de uma configuração em prosa • Procedimento poético de uma relação com o passado • Confluência do literário e do historiográfico • Metaficção historiográfica • Escrita literária e Tentativa de Restituição • Ensaio como forma: escrita, gesto e tentativa • Relação com a história • Notações na escrita ficcional de W. G. Sebald – feições de suas concepções histórica, historiográfica e literária • Codificação da realidade • Texto e imagem • Um arquivo de semelhanças • A forma da rememoração • Dimensão ética-estética de um gesto: âmbito da ação presente • Escrita da história, o passado prático e a forma da ficção.

Em sua obra *O cru e o cozido*, Lévi-Strauss propõe uma representação do céu equatorial, tal como investigado por Theodor Koch-Grünberg¹³, na qual às constelações consagradas pela cultura europeia se sobrepõem as constelações traçadas pelos povos amazônicos estudados pelo etnólogo alemão. Essa imagem, cuja exploração por Lévi-Strauss em seu livro (2004, p. 268-269) aparece com o intuito de ilustrar e tornar inteligível a nós o conhecimento astronômico dos indígenas pela superposição das distintas visões celestes, incita a um ver além, ou um ler além, da legibilidade das representações para nos acordar de que nosso conhecimento do mundo, quando trespassado por cosmovisões outras, representa apenas uma imagem significativa possível das percepções elaboradas pelo saber humano. Objetivamente, as constelações são traçados imaginários resultantes da observação e do estabelecimento de relações aparentes, por interligação numa superfície também aparente, entre astros dispersos e distantes no espaço-tempo do cosmos. Substancialmente, são elas próprias gestos primitivos de leitura e interpretação do mundo, do conhecimento físico e metafísico, cujos agrupamentos associativos e relacionais constituem resultantes já de certa elaboração da percepção que relaciona a manifestação das estrelas – em seus movimentos de aparição e sumiço – a outros fenômenos igualmente sequenciais e perceptíveis, tais como os períodos chuvosos e de seca, que tornam qualificáveis as estações do ano, o dia e a noite, as cheias dos mares e rios, e determinam a vida, o mover dos hábitos, o tempo e o espaço terrenos. Do mesmo modo, os mesmos agrupamentos decorrentes das relações perceptivas conformam-se por traçados que portam em si a explicação desses fenômenos associativos observáveis e circunscrevem, mimeticamente, formas figurativas reconhecíveis semelhantes ao universo sensível circundante e/ou ao universo inteligível das mitologias. Muitas das constelações que supomos conhecer são sobrevivências imagéticas e nominais de saberes arcaicos dissolvidos no devir dos tantos gestos originários que constantemente e insistentemente edificaram a síntese do nosso saber presente. Não mais nos são, por isso, apreciáveis como princípios práticos e míticos compartilhados, mas sim como dados da realidade e taxonomias – assim que não precisamos observar a aparição de *Orion*, “o caçador”, no céu de dezembro no hemisfério sul para sabermos sobre o início do verão, o artifício do calendário nos serve bem.

Mas menos para refletir sobre o desenvolvimento do saber humano e o caráter sintético dos nossos conhecimentos presentes, a imagem representativa do céu equatorial

13 Em estudo etnológico na Amazônia publicado em idioma alemão, em 1905, com o título *Anfänge der Kunst im Urwald: Indianer-Handzeichnungen auf seinen Reisen in Brasilien gesammelt von Theodor Koch-Grünberg*.

nos permite pensar, antes, acerca destes gestos primordiais construtivos do saber. Em como os mesmos elementos da realidade visível, as estrelas, são matérias idênticas de configurações sensíveis para entendimentos similares pautados pela relação, associação, imaginação ou faculdade mimética, e, paralelamente, são aportes para visões de mundo, interpretações e significações heterogêneas; em como as construções dos saberes e visões de mundo procedem de maneiras semelhantes e derivam em modos distintivos de codificação da realidade.



O gesto que elaborou e traçou a constelação do *Corvo* na cultura grega arcaica porta os mesmos princípios construtivos sensíveis e supra-sensíveis do gesto que delineou os mesmos astros, mas segundo uma associação distinta entre eles, como a *Garça Voadora* para os Tupi às margens do Rio Negro (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 266). Assim, diferente do *Corvo*, cuja forma é resultado do traçado dos quatro lados que interliga os astros numa espécie de trapézio, o traçado da *Garça Voadora* dos Tupi interliga os astros em diagonal de modo cruciforme. Cada uma dessas conformações miméticas talvez possa ser pensada assim como expressão, ou mesmo inscrição, de um momento que mobiliza em si os sedimentos do devir de elaborações mentais complexas e que, ao tomar forma, converte-se em força expressiva dessas mesmas elaborações; em que cada imagem fixada pelo instante de um processo de conhecimento torna-se simultaneamente substância a um conhecimento em processo, aparato sensível e representativo para o constante (re)elaborar das significações de sua própria (pre)existência – como sugerem as variações narrativas em torno da essência mitológica e prática inerente a essas configurações sensíveis.

Tais reflexões abertas pelos modos de configuração dos astros em constelações, enquanto modelo de princípios ordenadores – ou codificadores – da realidade e construtivos de saberes, dimensionam uma possibilidade análoga de leitura e interpretação

da poética de W. G. Sebald, na medida em que sugerem – mediante a correlação da percepção, do conhecimento e da forma – especulações intelectuais a meu ver concernentes aos âmbitos do fazer, do saber, do elaborar o real e o imaginativo, o físico e o metafísico e do expressar como contidos e amalgamados numa conformação em si significativa. Um vislumbre que cede à apreensão do artefato literário primeiramente o *vir a ser* de sua forma como substanciação de um gesto em si constelacional; e, depois, que entende sua natureza discursiva como substância elementar de nossas elaborações mentais.

Não constitui porém alguma aleatoriedade a abertura desta dimensão – que intenta ser plausível – de acercamento à literatura de W. G. Sebald pelas vias das concepções de *gesto* e de *constelação*, imbricadas ainda na [concepção de] linguagem como matéria e devir. Notações mais ou menos manifestas ou mais ou menos latentes, de caráter intertextual ou não, dissolvidas no teor das configurações prosaicas do escritor, dispersas em seus conteúdos, insinuam aspectos referentes a uma concepção particular de literatura que constantemente incidem como premissas sobre seu modo-de-fazer, seu procedimento construtivo e narrativo, e que encaminham, ou descaminham, para pensar a sua poética como *e* em uma configuração relacional e associativa que ela mesma mobiliza. Por conseguinte, compreendida pelo conjunto da obra em prosa de W. G. Sebald, ela se afigura como um movimento de um contínuo mobilizar e reelaborar, por intermédio dessas relações e associações que engendra, de concepções que parecem fundamentar a razão e a racionalidade de sua prática literária, de modo que cada obra, ou cada “forma estética” que daí resulta assemelha-se a um momento desse movimento – devir do pensamento e da forma –, uma configuração ou conformação provisória e até mesmo contingente.

É possível conjecturar, nesse sentido, que cada obra literária enquanto “forma estética”, ou seja, “conteúdo sedimentado” e “organização objectiva” de tudo o que “aparece como linguagem coerente em seu interior” (ADORNO, 2008, p. 220), consiste em uma configuração semelhante à que atribui Giorgio Agamben às imagens: como animadas por certa “polaridade antinômica”, em que, de um lado, cada imagem é “a reificação e a anulação de um gesto”, e, de outro, “ela conserva-lhe intacta a *dynamis*” (AGAMBEN, 2008, p. 12, grifo do autor).

Mas um portar-sobre-si sugere a etimologia de *gesto*, cujo sentido apenas exhibe um meio, ou consiste no “tornar visível um meio como tal”, “uma medialidade pura e sem fim que se comunica aos homens” (AGAMBEN, 2008, p. 13). Na extensão dessa circunstância da natureza do gesto, o exame de Agamben permite ainda sua observância tanto como

premissa para as formulações constelacionais do pensamento crítico-filosófico quanto axioma de manifestações artísticas, tais como a fotografia, o cinema e a dança. De maneira que o gesto figura, no primeiro caso, pressuposto a concepções investigativas e construtivas de modos de saber que compreendem, indissociáveis, distintas configurações narrativas (visuais, discursivas) como fórmulas de expressão ou mesmo modelos de inteligibilidade. Nessa acepção, imbricada a forma ao gesto, a ideia de *montagem* – pela qual perpassa exemplarmente o pensamento de Aby Warburg e de Walter Benjamin – é sugestiva como configuração possível e legível da construção de uma forma de conhecimento, conhecimento histórico e literário, na qual se encontram implicados os enunciados da sobrevivência das imagens, de Warburg, bem como de imagem dialética de Walter Benjamin. Assim, para Aby Warburg, o gesto parece existir, ou residir, no que o autor designa “espaço intermediário entre o ímpeto e a ação” (WARBURG, 2015, p. 365), no qual se movem em devir certos “valores expressivos armazenados na forma de memória” (WARBURG, 2015, p. 366). De forma semelhante em Walter Benjamin, o gesto tende a se delinear enquanto instante mobilizador e deflagrador da relação dialética estabelecida no mover do pensamento na afecção de um outrora com o agora. O gesto é interrupção, nesse sentido, cujo “caráter fechado” de um movimento episódico – com “começo determinável e fim determinável” – emoldura o fluxo vivo dos acontecimentos, fazendo irromper assim, como expressão, o fenômeno dialético constitutivo desse instante em cinesia¹⁴.

As indagações em torno do *gesto* apenas conseguem acusar sua indeterminabilidade e inapreensibilidade enquanto substância para deixar antever, no entanto, seu feitio de movimento e de medialidade potencialmente per-formativa. Daí também a inferência de Merleau-Ponty de que “o próprio do gesto humano”, de todo gesto humano, seria “significar para além de sua simples existência de fato”, ou seja, “inaugurar um sentido”. O que implica, continua o autor, que todo gesto possa ser “*comparável* a qualquer outro”, como se os gestos se prendessem todos a uma “única sintaxe”, em que “cada um deles é um começo (e uma sequência)”, ou “anuncia uma sequência ou recomeços” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 100, grifo do autor).

14 A partir da concepção de *gesto* com a qual Walter Benjamin argumenta sobre o caráter gestual do teatro épico de Bertold Brecht (BENJAMIN, Walter. *Que é o Teatro Épico. Um estudo sobre Brecht*. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, págs. 78-90).

Inclinar-se a esses contornos para pensar a obra literária de W. G. Sebald significa não apenas conceber que sua configuração prosaica porta os atributos de um gestual que a perfaz, mas também conceder a ela a sugestionabilidade que esses contornos reivindicam ao gesto como possibilidades potenciais de abertura, ou leitura, às concepções pressupostas em sua poética. Mencionadas acima como fundamentos da razão e da racionalidade de sua obra literária – e por “racionalidade” entendo aqui abstratamente como um gesto, ou, a partir de Adorno (2008, p. 91), como “momento criador de unidade e organizador” da obra literária –, essas concepções acontecem enquanto desdobramentos a partir do espaço relacional e crítico que Sebald estabelece em suas prosas com os postulados da historiografia, bem como com os da construção da memória social ou coletiva. Desdobramentos que aparecem, por sua vez, circunscritos por formulações manifestas quanto aos modos com os quais nós [na qualidade de seres humanos inseridos e atuantes na chamada civilização ocidental] concebemos o passado e forjamos o estatuto da realidade, da verdade e da história; da mesma maneira, conseqüentemente, aos modos com os quais nos relacionamos com o tempo, com a história e com a pré-história de nossas existências como seres individuais e sociais.

São questões ontológicas e epistemológicas, em suma, que Sebald mobiliza em suas prosas também para lançar luz, ou tornar visível, implícita ou explicitamente, a realidade construtiva e especulativa da própria ficção. Aderente à elaboração e reelaboração dessas concepções nas narrativas encontra-se a suposição, bastante explorada e difundida pela fortuna crítica em torno da poética do escritor, de que suas prosas mobilizam e sedimentam, no teor da ficção, conteúdos factuais e documentais, historiográficos e memoriais, de natureza escrita e oral, conteúdos inclusive autobiográficos do escritor, entremeados ou possibilitados ainda por um conjunto heterogêneo de outros elementos textuais e não-textuais, literários e não-literários. Textos de artigos de jornais, livros e revistas, fotocópias de fotografias apócrifas ou mesmo tiradas pelo escritor, de postais, de pinturas, de bilhetes e *tickets*, de objetos... Todos originários de uma atividade colecionista que conforma um conjunto de fragmentos em dispersão no espaço e no tempo, fragmentos do passado, ou do já realizado, que constituem oportunos aportes à sua poética e que se fundem na narrativa à maneira de citações sem aspas que se consubstanciam a um texto. O desígnio desse conjunto de fragmentos em cada narrativa não diz respeito apenas à utilização desses materiais, ao arranjo, à organização, estruturação ou articulação deles no espaço literário, mas também ao manuseio ou manipulação que os envolve para torná-los

utilizáveis (isto é, re-interpretados e re-significados), de maneira que eles então possam ser elaborados e reelaborados à escrita da ficção. Um procedimento que incorpora tanto a escolha e o manuseio do escritor com o material histórico que mobiliza em sua literatura, incluindo o manuseio – propriamente um trabalho manual, experimental – relativo à seleção, recorte, manipulação, associação e assimilação de textos e imagens, quanto a apropriação de materiais teórico-conceituais de essência filosófica, historiográfica e antropológica.

A investigação de Ben Hutchinson (2009)¹⁵ e de Stephan Seitz (2011)¹⁶ mostram-se, a este respeito, perspicazes como leituras da apropriação por parte de W. G. Sebald em sua poética de tais aportes teórico-conceituais. Ben Hutchinson parte do repertório bibliográfico do próprio escritor e de uma analítica que se projeta em torno do estilo e das estruturas narrativas prosaicas elaborados por Sebald no sentido da “realização de sua temática”, mas “enquanto resposta estética a determinadas questões histórico-filosóficas” (HUTCHINSON, 2009, p. 4). A fonte de pesquisa de Hutchinson concentra-se na biblioteca deixada por Sebald, tendo em vista que seus livros contêm marcações e notas marginais do escritor correspondentes, segundo Hutchinson, a passagens de suas obras, principalmente a ensaística de crítica literária, mas também a ficcional. As anotações e marcações de Sebald são assim consideradas por Hutchinson como rastros, indícios da construção da razão de sua linguagem prosaica e das imbricações do pensamento de autores como Walter Benjamin, Theodor Adorno e Max Horkheimer, Claude Lévi-Strauss e Elias Canetti, exemplarmente. A leitura de Hutchinson das notações de Sebald indica que elas com frequência revelam explicitamente linhas de pensamento do escritor que no entanto apenas se deixam seguir de maneira implícita em suas prosas (HUTCHINSON, 2009, p. 12), deixando antever, na interpretação de Sebald de suas leituras, uma elaboração prévia e programática da construção de suas ficções e do mesmo modo a manipulação criativa do escritor com a linguagem para dissolvê-las em recursos narrativos. Stephan Seitz, por seu lado, acentua essa leitura a partir da compreensão da *bricolage* como princípio e procedimento poético de Sebald para a realização literária de uma escrita da história. A interpretação de Seitz desdobra a utilização desse conceito em vista do diálogo que o próprio escritor estabelece entre seu procedimento e o conceito desenhado por Lévi-

15 Em *W. G. Sebald. Die dialektische Imagination* [W. G. Sebald. A imaginação dialética] (Walter de Gruyter, 2009).

16 Em *Geschichte als bricolage - W. G. Sebald und die Poetik des Bastelns* [História como *bricolage* – W. G. Sebald e a Poética da Bricolagem] (V&R Unipress, 2011).

Strauss¹⁷, sugerindo que a combinação da *bricolage* com o material histórico é empregada por Sebald como um procedimento poético para tornar a história narrável a partir de um determinado ponto de vista (SEITZ, 2011, p. 11). A bricolagem é assim um recurso que serve ao escritor para transpor à narrativa literária as factuais da história, bem como para a consecução de uma perspectiva histórica particular sobretudo a partir dos princípios filosóficos e historiográficos desenvolvidos por Walter Benjamin e Theodor Adorno. Segundo Seitz (2011, p. 31), Sebald “adota de ambos tanto a postura, o ponto de vista a partir do qual a história é vista, como partes essenciais de seus métodos pelas quais a história pode ser trazida à representação”.

Assim, o modo como Sebald manipula tais elementos, modificando-os ou não, para relacioná-los compositivamente em uma nova ou outra realidade espaço-temporal – a interface ficcional do espaço literário –, manifesta o estilo do escritor para circunscrever a forma de sua poética sobretudo com as linhas tênues do literário e do historiográfico, por entre as quais se assenta a conformação de sua escritura na ambiguidade do determinado e do indeterminado da linguagem, como diz Adorno (2008, p. 192), numa espécie de matéria movente entre o discurso literal/realista e o alegórico.

No ponto de confluência da articulação entre o procedimento construtivo e narrativo do escritor e o teor memorialístico e documental de suas prosas abre-se o eixo que orienta o sentido da interpretação da poética sebardiana a uma construção fundamentada na mobilização – no sentido de movimentação e ativação – de conteúdos factuais concernentes ao devir histórico e à memória social, cuja instrumentação na narrativa ficcional em consonância com materiais de outras naturezas os restitui em novas conformações significativas, como em constelações possíveis, coerentes à realidade especulativa da ficção e através das quais modos de entendimento acerca da realidade do passado e da experiência histórica se delineiam relativos a uma perspectiva histórica e como proposições convergentes a uma concepção historiográfica e literária particulares.

Não se trata a prosa de W. G. Sebald, portanto, de meramente movimentar acontecimentos do passado envoltos à ficção, como uma narrativa nos moldes de um “romance histórico” poderia pretender, tampouco de produzir no espaço literário o famigerado campo de tensão da relação entre “realidade” e “representação” que as qualidades de um discurso realista são capazes de despertar, mas sim de ocasionar e

17 Notadamente em *O Pensamento Selvagem*, estudo de 1962.

conceber modos (possíveis) de entendimento acerca do passado pelas vias especulativas e imaginativas dadas à ficção também como expressão crítica à legitimidade de sua realidade produzida pelas concepções e pelo discurso historiográficos. De maneira que a forma da prosa literária e o discurso ficcional são considerados, tanto quanto a forma que toma o espírito através do discurso científico, um meio de elaboração ou realização do conhecimento e do saber.

Quem há de saber como as coisas realmente aconteceram em épocas passadas?

A pergunta do narrador em *Os Anéis de Saturno* (2010a, p. 91) parece exemplar enquanto síntese das indagações fundamentalmente ontológicas e epistemológicas que impulsionam na prosa de Sebald a interseção da escrita da história e da escrita literária. Na mesma obra, a travessia (inter)textual do conto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, de Jorge Luis Borges, inaugurada pelo narrador para sublinhar “nossas tentativas de inventar mundos de segundo ou mesmo terceiro grau” (SEBALD, 2010a, p. 78) diante da “lembrança da incerteza” se o que vira em suas caminhadas era real ou fruto de sua imaginação, indicia a qualidade de artefato dos princípios que determinam a discernibilidade entre a realidade e a natureza da invenção. Na apreciação do universo de Tlön, o discurso histórico e o ficcional aparecem aí como constitutivos de um mesmo princípio de ordem racional que organiza, ou codifica, a perspectiva do real e constrói o saber. São assim elaborações mentais de mesma ordem através das quais se forja tanto a possibilidade da criação de uma “nova realidade por meio do irreal”, quanto, por extensão, “as indiscutíveis vantagens” da criação de “um passado fictício” (SEBALD, 2010a, p. 80).

A interseção do conto borgeano por meio das notórias considerações do narrador projeta na narrativa de Sebald propositadamente pressupostos relativos a sua própria construção, em insinuações dissimuladas autorreferenciais ou autorreflexivas do âmbito da ficção. No texto literário de Sebald, a partir disso, se delineiam feições metaficcionais que suscitam habilmente em seus artifícios indagações quanto à verdade da realidade e da ficção.

Diante do quadro *Vista de Haarlem com campos de quarar* (c. 1670-1675), em que o pintor Jacob van Ruisdael (1628/29-1682) retrata a paisagem de sua terra natal nas proximidades de Amsterdã, o narrador de Sebald chama a atenção ao ponto de vista “imaginário e artificial”, ou mesmo fictício da perspectiva, sobre o qual o pintor teria se

posicionado. É um ponto de vista “a certa distância acima do mundo”, comenta ainda o narrador, sublinhando que só assim o pintor “foi capaz de ver tudo ao mesmo tempo” (SEBALD, 2010a, p. 90). Uma leitura análoga sobre essa perspectiva artificial de representação do real ressurgiu páginas adiante em reflexões acerca da “arte da representação da história”, como denomina o narrador. Agora, as referências advêm da passagem pelo Panorama de Waterloo, na Bélgica, que é uma construção em rotunda concebida para encenar, pictórica e cenograficamente, a realidade da batalha de 1815 por meio de recursos técnicos de representação à maneira de um *trompe l'oeil*. Ali reflete o narrador sobre certa “falsificação de perspectiva” em relação ao passado, como se a História nos posicionasse “no centro imaginário dos acontecimentos”, no qual nós, “os sobreviventes”, podemos ver “tudo de cima para baixo, vemos tudo de uma só vez e ainda assim não sabemos como foi” (SEBALD, 2010a, p. 129).

Esses comentários do narrador não tratam de enfatizar a prerrogativa da arte da representação na assertiva de que a pintura, por exemplo, “pode simular a realidade sem tê-la visto”, bem como o discurso também logra realizar com palavras, como Roland Barthes (2017, p. 73) explicita com precisão, mas sim de oferecerem uma apreciação sobre as premissas do olhar dirigido à realidade, ao passado e à história. Eles sublinham com isso, em seus aspectos apreciativos, o caráter contingente do real, da realidade do passado e do fato histórico como insinuações que servem à prosa para pensar a escrita da história e da ficção.

Essas notações – que se encontram manifestas e imbricadas no teor crítico e reflexivo referente aos fundamentos construtivos da narrativa histórica, ou ainda aos modos de construção do conhecimento pela ciência histórica pautado na legitimidade da perspectiva historiográfica – indicam a configuração prosaica que assume a poética de Sebald à forma da “metaficção historiográfica”. Essa forma de ficção, conceituada por Linda Hutcheon em seu estudo *Poética do pós-modernismo* (1991), define-se em relação às formas literárias modernistas e ao romance histórico moderno como expressiva de uma estética pós-moderna e como forma pós-moderna de romance histórico, respectivamente. Na esteira da conceituação de Hutcheon, Robin Hauenstein em estudo intitulado *Historiographische Metafiktionen* (2014) interpreta a metaficção historiográfica no contexto literário alemão e insere a literatura de Sebald, entre outros escritores, no debate da estética pós-modernista. Esta tese, porém, se esquiva dessas relações que situam a metaficção historiográfica no contexto da pós-modernidade por não contemplar, na leitura proposta

da poética de W. G. Sebald, aspectos determinantes para o estabelecimento dessas relações. Leio, portanto, o conceito de “metaficção historiográfica” respaldada em alguns recortes das formulações de Hutcheon (1991) e de Hauenstein (2014), mas como um termo apropriado enquanto atributo de uma forma literária que fundamentalmente combina o recurso autorreflexivo da metaficção com uma temática reportada a conteúdos históricos. Característica, esta, identificada com a expressão literária de W. G. Sebald. Como extensão desse atributo essencial, a literatura de Sebald ainda se alinha com a forma da metaficção historiográfica por incorporar os domínios da literatura, da historiografia e da teoria ao espaço partilhado do discurso e da narrativa, e assim poder dar forma expressiva a uma certa “autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas” (HUTCHEON, 1991, p. 22).

Essa “autoconsciência teórica” acerca dos constructos da razão humana constitui formalmente a concepção que serve de suporte à metaficção historiográfica para o repensar e o reelaborar “das formas e dos conteúdos do passado” (HUTCHEON, 1991, p. 22). Ela decorre sobretudo do entendimento do conhecimento histórico como mediado pela linguagem discursiva, ou, antes, do entendimento acerca do conteúdo do conhecimento histórico e da experiência histórica que ele concebe como indissociáveis da forma discursiva pela qual a realização do passado se consubstancia na linguagem¹⁸. Na categoria partilhada do discurso, a escrita da história e da ficção constituem, ambas, potencialmente “sistemas de significação pelos quais damos sentido ao passado” (HUTCHEON, 1991, p. 122), em que o modo de expressão, ou seja, a narratividade enquanto “operação configurante” (RICOUER, 2002, p. 11) por meio da linguagem, tanto na literatura como em textos historiográficos, representa uma das formas fundamentais pela qual o conhecimento humano se constrói e se estabelece. A narratividade representa propriamente – e historicamente – um instrumento cognitivo (HAUENSTEIN, 2014, p. 17). A ficção participa, nesses termos, “como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos nossas versões da realidade” (HUTCHEON, 1991, p. 64).

Por isso não se ocupa a metaficção historiográfica em instalar a diferença ou a semelhança entre a narrativa histórica e a literária, tampouco em discernir o real do ficcional, mas sim em explorar a indiscernibilidade pressuposta no próprio estatuto da

18 A partir da enunciação de Hayden White (1994, p. 23) de “algumas verdades” sobre a história, a saber: “que a ‘história’ [...] só é acessível por meio da linguagem; que nossa experiência da história é indissociável de nosso discurso sobre ela; que esse discurso tem que ser escrito antes de poder ser digerido como ‘história’; e que essa experiência, por conseguinte, pode ser tão vária quanto os diferentes tipos de discurso com que nos deparamos na própria história da escrita.”

linguagem da narrativa, ou seja, da apresentação dos acontecimentos ou apresentação histórica, que confere estrutura e formas de inteligibilidade aos fatos e acontecimentos passados, constrói-os, realiza-os propriamente. Essa escrita literária explora, portanto, certos “modelos de conexão entre a apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade” que indefinem, segundo Jacques Rancière (2009, p. 58), “a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção”, equilibrando-se nas linhas tênues das significações destinadas ao nome “história” – *Geschichte* na língua alemã, *histoire* no francês, de onde enuncia Rancière (2014, p. 4) –, que põem em relação na própria homonímia tanto “a experiência vivida”, quanto “sua narrativa fiel, sua ficção mentirosa e sua explicação erudita”. Ela notabiliza, por seus meios narrativos próprios, o pressuposto de que “escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade” (RANCIÈRE, 2009, p. 58)¹⁹. Enquanto suas objeções se voltam aos postulados da ciência histórica – história-ciência, história científica ou simplesmente História – e a pretensão à verdade implicada na historiografia, a metaficção historiográfica se beneficia do entendimento de que toda forma de elaboração histórica consiste numa construção lançada pelo tempo presente, que delinea, na esfera discursiva e narrativamente, sentidos a experiências individuais ou coletivas, a acontecimentos e expressões pretéritas. Desse modo, essa literatura reivindica igualmente à sua forma discursiva o status de uma verdade, mas segundo as condições pressupostas nesse mesmo entendimento, as quais assumem, na elaboração histórica, a possibilidade de múltiplas e variadas verdades.

A metaficção historiográfica enseja, à vista disso, um espaço (auto)reflexivo que se estabelece entre a representação literária da história, ou de histórias, e a concepção da história como representação, acendendo naturalmente meditações sobre a consecução dessa relação no devir das letras e imagens que particulariza o artefato literário. Já que ao mobilizar e reelaborar material factual na narrativa literária ela não apenas questiona os pressupostos da historiografia, expondo os aspectos interpretativos e figurativos da escrita da história, como também, no mesmo movimento, contesta as próprias convenções literárias da forma do romance (HUTCHEON, 1991, p. 123). Mesmo o recurso ao intertexto – a que podemos acrescentar, na poética de Sebald, a imagem – mostra-se, nesse sentido, como “manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre passado e presente”, além de “um desejo de reescrever o passado em um novo contexto”, que se

19 Rancière (2009, p. 58) pondera que a isto não se refere “nenhuma tese sobre a realidade ou irreabilidade das coisas”, ou que se trata de dizer que “tudo é ficção”, mas sim aos aspectos da narratividade enquanto realização inteligível.

traduz como forma de um embate, em que a mobilização de outros textos sugere uma contestação da pretensa originalidade artística num confronto com o passado literário e também com a historiografia, a qual igualmente e impreterivelmente se faz sobre outros textos (HUTCHEON, 1991, p. 157). Para Linda Hutcheon (1991, p. 126), seu estatuto não residiria unicamente no caráter exploratório do passado e do conhecimento histórico, mas sim, ainda e sobretudo, na concomitante contestação do “embasamento” desse conhecimento “no *passado em si*” (grifo meu), sugerindo ao gesto de reescrever ou rerepresentar o passado na ficção a tarefa de uma escrita que se dedica a “revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico” (HUTCHEON, 1991, p. 147).

“*Como podemos conhecer esse passado hoje e o que podemos conhecer a seu respeito [?]*” (HUTCHEON, 1991, p. 126, grifo da autora) expressariam assim sumariamente as indagações motoras dessa literatura em seu embate essencial com o conhecimento sobre a realidade do passado, cujas formas estéticas resultantes talvez possam ser pensadas tanto como manifestações propositivas quanto como respostas a tais questões. De um modo ou de outro, entretanto, o “inconfundível debate com o passado e com a história”, que se mostra característico da metaficção historiográfica, desenha-se por conseguinte e sinteticamente “sempre como equivalente à tentativa de estabelecer uma relação com o passado” (HAUENSTEIN, 2014, p. 13). Uma tentativa consciente, e conscienciosa, porém, de que não possui o passado um “status ontológico autônomo”, mas sim que sua realidade é dependente “de nosso direcionamento a ele” (ASSMANN, A., 2007, p. 10).

Na esteira dessas considerações, a poética de W. G. Sebald e o espaço relacional que encerra na confluência do literário e do historiográfico configura o texto e a forma da ficção como amálgama exploratório, contestatório e propositivo das formas de pensar e significar a realidade do passado, os meios e as maneiras com os quais se elabora esse objeto e o saber. Consciente, portanto, de que seu substrato (i.e., o conteúdo factual historiográfico e memorial, o conteúdo conceitual e o imaginativo) é condensado no conteúdo linguístico e como forma narrativa, a prosa de Sebald explora a construção da realidade do passado, ou propriamente sua realização, na inevitável indiscernibilidade entre o *o que* e o *como* são mobilizados e enunciados seus conteúdos. A maneira como explora essa razão da escrita da história se manifesta igualmente na razão construtiva de sua poética, mas num modo-de-fazer particular que tende a conformar uma legibilidade e inteligibilidade outras aos conteúdos que mobiliza e reelabora justamente no entretecer de

uma relação possível com o passado, uma realidade e uma verdade implicadas no gesto de sua configuração prosaica e que se deixam supor enquanto um “tentativa de restituição” [*Versuch der Restitution*]²⁰.

*Há muitas formas de escrita; mas apenas na forma literária se trata, para além do registro dos fatos e para além da ciência, de uma tentativa de restituição*²¹.

Essas palavras nos levam a pensar que o escritor entende a forma literária, precisamente a escrita literária, em correlação a outras formas discursivas que têm na linguagem e na factualidade seus insumos primordiais. Mas uma relação que se coloca pelos limites, ou limitações, do discurso científico, por extensão do saber científico, bem como concebe os limites do registro dos fatos para ressaltar a possibilidade de transgressão, ou mesmo transcendência, que a concepção de uma tentativa de restituição parece abarcar. Mesmo a ideia de “registro” não parece aqui aleatória e se mostra apropriada ao dimensionamento dos seus limites no que talvez seja sua acepção primeira, a de *re-gestus*: um trazer-de-volta, um juntar e um coletar, que no ato da escrita talvez reporte menos ao sentido de um inventário da factualidade do passado e mais à significação da linguagem em si, um refluir da linguagem sobre si à qual fatalmente sujeita a escrita na sua relação com o real. Na poética de Sebald, o que se insinua na forma estética nesse sentido refere-se não tanto à reunião e à mobilização de conteúdos do passado, mas sobretudo ao indício do gesto que os relembra, ao mesmo tempo em que os re-constrói e os re-presenta, elaborados em uma conformação significativa, na forma que assume uma escrita que fundamentalmente questiona as atribuições do saber nos limiares da historiografia e da literatura, diluindo suas esferas discursivas nas arestas do factual e do ficcional, do real e do irreal, do passado e do presente, da imagem e do texto.

É o que sugere a forma da escrita por meio da qual o escritor elabora a compreensão “de uma tentativa de restituição”, por infelicidade como o movimento resolutivo de seu

20 Em ensaio intitulado *Uma tentativa de restituição*. In: SEBALD, W. G. **Campo Santo**. Tradução de Telma Costa. 1a. Ed. Lisboa: Quetzal serpente emplumada, 2014, págs. 177-183.

21 Optei, neste trecho do ensaio, por traduzir do original em língua alemã: *Es gibt viele Formen des Schreibens; einzig aber in der literarischen geht es, über die Registrierung der Tatsachen und über die Wissenschaft hinaus, um einen Versuch der Restitution* (SEBALD, 2003, p. 248). Na tradução publicada em língua portuguesa, referência desta pesquisa, lê-se para o mesmo trecho: “Há muitas formas de escrita, mas só na forma literária se pode tentar a restituição que vai além do mero relato dos factos e além do saber” (SEBALD, 2014 p. 183). Optei por uma outra tradução para contemplar, na concepção de tentativa de restituição que Sebald concede à literatura, atributos mais precisos no que se refere à relação que faz o escritor entre a escrita literária e a científica, bem como a fim de precisar a diferença, ainda que sutil, entre relato e registro.

gesto na escrita literária. Sebald discursa essa forma na ocasião da abertura da *Literaturhaus* na cidade de Stuttgart, Alemanha, em 17 de novembro de 2001, pouco menos de um mês antes de sua morte, e a chama de *Zerstreute Reminiszenzen. Gedanken zur Eröffnung eines Stuttgarter Hauses* ou “Dispersas Reminiscências. Pensamentos para a abertura de uma casa em Stuttgart”. O texto foi publicado no dia seguinte no periódico alemão *Stuttgarter Zeitung* – trata-se, portanto, do último texto de Sebald publicado em vida. Posteriormente, foi publicado reunido a outros textos no tomo de ensaios póstumo *Campo Santo*, em 2003, em que aparece com o título *Ein Versuch der Restitution* [Uma Tentativa de Restituição]²² e sobre o qual me debruço para pensar suas premissas poéticas.

Como um esboço do que uma década mais tarde estenderia ao sentido da escrita literária, ou à (sua) literatura enquanto “tentativa de restituição”, seria de se considerar uma passagem de *Vertigem. Sensações*²³ em que o então principiante narrador sebaldiano enuncia, à imagem do autor, as premissas de sua escrita: “Sentei-me a uma mesa perto da porta aberta do terraço, papéis e notas espalhados ao meu redor, traçando correspondências entre acontecimentos muito distantes entre si, mas que me pareciam parte de uma mesma ordem” (SEBALD, 2008a, p. 76). Na representação de sua instrumentação com o material fragmentário se lê o ensaio a uma lógica de ordenamento dos acontecimentos em que deixa antever, no aspecto do manuseio, a razão imaginativa da correspondência distinta do princípio encadeante da causalidade. É o que manifesta essa razão quando associada a uma concepção da arte literária que Sebald indica ao indagar-se *À quoi bon la littérature?* e responder que talvez ela “sirva apenas para nos lembrar, para nos ensinar a compreender, que há estranhas ligações que a lógica causal é incapaz de explicar [...]” (SEBALD, 2014, p. 182).

No decurso de sua fala, Sebald tece uma ligação entre a cidade de Stuttgart e a cidade de Tulle, na França, pela qual o jovem errante Friedrich Hölderlin teria passado em fuga de sua terra natal e em cuja “consciência” ainda residiria a sombra da morte perpetrada pelos anseios nazistas. Sebald conjectura se Hölderlin saberia que sua “pátria se ia desviar da imagem de paz e beleza que dela tinha”, que em breve, continua Sebald, “pessoas como ele seriam vigiadas e encarceradas, que não haveria para ele outro lugar que não a torre [?]”.

22 SEBALD, W. G. Ein Versuch der Restitution. In: SEBALD, W. G. **Campo Santo**. München; Wien: Carl Hanser Verlag, 2003, págs. 240-248. Nesta tese utilizo a tradução do texto em língua portuguesa, referenciada anteriormente, cotejada com a leitura do texto em língua alemã.

23 Primeira prosa ficcional de W. G. Sebald, publicada em 1990.

Nessa relação, Sebald recorda do fato de que em 9 de julho de 1944, “precisamente três semanas depois” do dia em que ele mesmo veio ao mundo, em Wertach, e “quase cento e um anos após a morte de Hölderlin”, “toda a população masculina da cidade foi levada para as instalações de uma fábrica de armamento pela divisão SS-Das do Reich”. Noventa e nove destes homens, lembra ainda Sebald, “foram enforcados nos postes dos candeeiros e nas varandas do quartel de Souilhac” nesse dia. “Irei ser” – perguntava-se Hölderlin, diz Sebald – “como esses milhares que nos verdes anos viviam cheios de presságios e de amor, mas de quem mais tarde, num dia ébrio, as Parcas vingativas se apoderaram, traídos secreta e silenciosamente, para irem cumprir pena nas trevas de um reino por demais abstêmio onde impera o lamento enganador do lustre traiçoeiro, onde se contam as horas lentas de gelo e de seca e onde só suspiros prezam a imortalidade?”²⁴. Por meio desses versos entre a vida e a morte que lança Hölderlin no início do século XIX ao destino, Sebald vislumbra o “olhar sinóptico” que “se estende para lá da barreira da morte” e alcança a memória “daqueles que sofreram a injustiça maior”, lançando luz e ao mesmo tempo sombra ao seu destino tanto quanto às reflexões do poeta de Stuttgart (SEBALD, 2014, p. 182-183). Uma antevisão das injustiças e sofrimentos a que ainda são submetidas milhares de pessoas, e que seu olhar sob o mesmo céu de Stuttgart alcança para além dele.

Esse mesmo olhar, substanciado pelo saber, também permite ao escritor, quando reconstitui no presente a experiência do jogo de cartas de sua infância, o “Cidades para Quatro”, observar da memória aquelas imagens em sépia das cidades alemãs como traços da ideia de uma pátria sombria. Perceber que elas reproduziam as cidades, à época em grande parte desfiguradas pelos bombardeios, “tal como tinham sido antes da guerra”, em uma Alemanha não mais intacta e indivisa (SEBALD, 2014, p. 178). A imagem da cidade de Stuttgart é assim trazida da recordação do jogo da infância como experiência reencontrada num presente que a densifica, ou a complementa, com o conhecimento que antecede e sucede a imagem da infância. Nessa topografia (re)descoberta, encontra-se talvez a origem da visão que enxerga no que efetivamente é presença aquilo que aparentemente não se deixa ver. Visão que demanda a sua pergunta pelo motivo, como descreve ainda o escritor em sua passagem por Stuttgart, de não conseguir “ir no metro de

24 São versos do poema *Elegie*, de Friedrich Hölderlin, escrito entre os anos 1800 e 1804: “Soll es werden auch mir, wie den Tausenden, die in den Tagen / Ihres Frühlings doch auch ahndend und liebend gelebt, / Aber am trunkenen Tag von den rächenden Parzen ergriffen, / Ohne Klag und Gesang heimlich hinuntergeführt, / Dort im allzunüchternen Reich, dort büßen im Dunkeln, / Wo bei trügerischem Schein irres Gewimmel sich treibt, / Wo die langsame Zeit bei Frost und Dürre sie zählen, / Nur in Seufzern der Mensch noch die Unsterblichen preist?”

superfície para o centro” dessa cidade “sem pensar, sempre que chegamos à estação de Feuersee²⁵, que ainda está tudo a arder por cima de nós e que desde os tempos de horror dos últimos anos da guerra, embora se tenha reconstruído tudo tão maravilhosamente, continuamos a viver numa espécie de subterrâneo” (SEBALD, 2014, p. 180). Se de um lado a mera insinuação de um topônimo, ou a presença pujante do espaço concreto, quando posto assim em associação ao (re)conhecimento sobre o que ele acumula em si parece ser o suficiente para que os elos com o pretérito se precipitem definitivamente à percepção do presente, de outro lado é essa percepção que descerra o subterrâneo da história a uma “realidade presente” que, na acepção de Sebald, se mostra fatalmente como “condicionada pela história enterrada” (SEBALD, 2014, p. 69)²⁶.

“E quão grande é a distância entre o ponto onde hoje nos encontramos” e aquele “final do século XVIII, quando a esperança de uma melhoria dos males da Humanidade e a convicção de que esta seria capaz de aprender se inscreveram em letras bem desenhadas no nosso firmamento filosófico!” (SEBALD, 2014, p. 180). Uma distância no tempo que os mesmos versos de Hölderlin em sua travessia além da morte possibilitam, ao olhar do escritor, dispersá-la. Ou mesmo observá-la na forma de um “campo de estrelas” – como o aspecto noturno da “rede de luzes” da fábrica automotiva de Stuttgart realiza como imagem – “que se estende por toda a Terra” de tal modo que se pode ver essas estrelas de Stuttgart não apenas nas cidades da Europa ou em Buenos Aires, mas também em toda parte onde, nas zonas de devastação sempre em expansão, as intermináveis colunas de caminhões com sua carga de refugiados se deslocam sobre as estradas poeirentas (SEBALD, 2014, p. 180).

“Para que serve a literatura?” Talvez essa pergunta seja inscrita continuamente nas mesmas linhas que escrevem uma tentativa de restituição. Na extensão de uma escrita que parece eleger os fios do passado que tecem a sua esfera presente. Que observa presenças, continuidades e ausências, descreve relações em interseções entre tempos, acontecimentos, lugares e textos à primeira vista sem qualquer conexão manifesta, e que daí faz sobressair, em seu aspecto, o que existe de contingente e irrealizado, por conseguinte de provisório e de (ir)realidade.

25 “Lago de fogo”, em tradução livre.

26 SEBALD, W. G. Entre História e História Natural. Sobre a Descrição literária da destruição total (1982). In: SEBALD, W. G. Campo Santo. Tradução de Telma Costa. 1a. Ed. Lisboa: Quetzal serpente emplumada, 2014, págs. 54-76.

Nesse sentido, em torno de uma tentativa de restituição, também está o entendimento de Sebald acerca de seu próprio fazer literário na correlação de seu pensamento e de sua poética ao princípio compositivo de um tipo específico de representação figurativa: “[...] no obedecer uma perspectiva histórica precisa, no gravar e no interligar pacientemente, à maneira de uma *nature morte*, coisas na aparência alheias umas às outras”²⁷. A referência à “natureza-morta” reforça o aspecto do manuseio e o da significação do conjunto relacional que a justaposição ou combinação de elementos inaugura no que há de contingente no sentido associativo e imaginativo de seu procedimento. Embora não se trate, como diz Sebald a respeito das naturezas-mortas de Jan Peter Tripp, do mero exercício de uma “arte e dominação em alguma assemblage mais ou menos ao acaso”, mas sim, e sobretudo, “sobre a existência autônoma [*Dasein*] das coisas com as quais nós [...] estamos em uma relação subordinada e dependente” (SEBALD, 1998, p. 173)²⁸.



*Im sogenannten Rußlandkoffer des Vaters liegen die Schuhe des Sohns; zwei Dutzend Schiefertafeln, und ein paar verblaßte Kritzeleien rufen eine ganze verschwundene Schulklasse herauf.*²⁹

“Imagens do passado” [*Bilder der Vergangenheit*] configuram especialmente as naturezas-mortas para Sebald, dado que as coisas, por suas existências, resistências ou sobrevivências, “sabem mais sobre nós do que nós sabemos sobre elas; elas carregam

27 Tradução minha do original em língua alemã: [...] *im Einhalten einer genauen historischen Perspektive, im geduldigen Gravieren und in der Vernetzung, in der Manier der nature morte, anscheinend weit auseinander liegender Dinge* (SEBALD, 2003, p. 243-244). Na tradução publicada em língua portuguesa lê-se para o mesmo trecho: “adotando uma perspectiva histórica concreta, esculpindo pacientemente, juntando coisas na aparência alheias umas às outras, ao jeito de uma *nature morte*” (SEBALD, 2014, p. 179-180).

28 SEBALD, W. G. *Wie Tag und Nacht. Über die Bilder Jan Peter Tripps*. In: SEBALD, W. G. **Logis in einem Landhaus**. Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere. München; Wien: Carl Hanser Verlag, 1998, págs. 169-188.

29 “Na chamada mala russa do pai jazem os sapatos do filho; duas dúzias de lousas, e alguns rabiscos desbotados evocam uma turma inteira da escola que desapareceu” (SEBALD, 1998, p. 173 – tradução minha).

dentro delas as experiências que tiveram conosco e são – com efeito – o livro da nossa história que se abriu diante de nós” (SEBALD, 1998, p. 173). Essas coisas, que “são então tudo em si”, como diz Sebald, são desse modo “salvas” ou resgatadas “para sempre [...] pelo paciente trabalho apaixonado do pintor” (SEBALD, 1998, p. 183).

E quando contempla a figuração perspícaz ou o “ilusionismo da superfície” que Tripp empresta às suas naturezas-mortas (SEBALD, 1998, p. 181), Sebald percebe essas imagens do passado como um “preenchimento metafísico da realidade”. Uma percepção que também gravita em torno da questão sobre “quais são as relações invisíveis que determinam a nossa vida, como se estendem os fios” (SEBALD, 2014, p. 180), como se por meio de uma imagem do passado o escritor pudesse explorar a (in)visibilidade de sua razão ao forjar possibilidades significativas para essas relações.



A relação de analogia que Sebald promove entre seu procedimento e a natureza-morta, tendo como ponto de partida a adoção de uma perspectiva histórica precisa, indicia o desígnio que uma “tentativa de restituição” assume em sua poética enquanto manifestação de uma razão construtiva da história que se afigura como uma investida contra a dispersão e o esquecimento.

Uma suposição que lança luz à relação do escritor com os materiais dispersos de que dispõe, entre textos, imagens e outros objetos, no que se refere ao olhar que lança sobre eles enquanto materialidades do tempo, vestígios existenciais ou “monumentos” [*Mahnmale*], como diz, nos quais “há algo como uma história silenciosa e muda condensada”³⁰, e que balizam o modo como os coloca em relação e os incorpora

30 W. G. Sebald em entrevista a Jean-Pierre Rondas (2001). In: SEBALD, W. G. **Auf ungeheuer dünnem Eis**. Gespräche 1971 bis 2001. Editor: Torsten Hoffmann. Fischer: Frankfurt, 2012, p. 214-215. Tradução do original em língua alemã: [...] *Für mich sind die Dinge Mahnmale, wenn man das so sagen kann. In den Objekten ist so was wie stumme, sprachlose Geschichte kondensiert. Für mich wäre es also wichtig, diese Geschichte dieser Objekte zu erzählen.*

compositivamente e narrativamente na escrita literária, com suas histórias ou em virtude delas. Uma relação que em suas narrativas enseja aberturas reiteradas no texto à dimensão histórica, às vezes em “uma espécie de constante regressão” – como anuncia a escrita em *Austerlitz* (2008b, p. 253) –, conformando a textura digressiva, descentralizada ou disseminativa que mobiliza e entretetece na ficção conteúdos do passado no mesmo nível discursivo e com o mesmo teor rememorativo com o qual é construída a experiência lembrada do narrador. Esse procedimento narrativo performa na superfície da escrita o aspecto construtivo do gesto poético de Sebald à maneira de uma *nature morte*. Um princípio de ordenamento, ou arranjo, das coisas no espaço correspondente ao fundamento da figuração, ou propriamente de uma visibilidade dos conteúdos do passado pelo artifício da composição e articulação de co-presenças, como realização narrativa de uma imagem do passado *através* das coisas que faz coexistir, na configuração da prosa, a simultaneidade de histórias disjuntas e temporalidades heterogêneas.

Nesta sua passagem por Stuttgart, por ocasião da abertura da *Literaturhaus*, Sebald se permite ainda um “salto mental”, como diz, ao se lembrar de um cartão-postal da cidade que teria caído em suas mãos no final dos anos 1960, em Manchester, cuja imagem ilustrativa era uma fotografia curiosamente tirada do mesmo ponto de observação da imagem da Stuttgart que tinha do jogo da infância “há muito perdido”. Sebald não somente evoca esse encontro da imagem como também descreve as linhas escritas no verso do postal datado de 1939. Trata-se de um breve relato de uma jovem inglesa sobre sua estadia festiva na cidade pelos cinemas e festivais da JH durante os dias de verão de agosto daquele ano. “Escassas três semanas antes da eclosão da Segunda Guerra Mundial”, lembra Sebald, e precisamente no tempo em que seu pai, segundo relata o escritor, “se aproximava da fronteira polonesa na Eslováquia com a sua coluna de caminhões” (SEBALD, 2014, p. 178-179).

Potenciais vetores de histórias, esses materiais são virtualmente capazes de evocar o passado e talvez constituam exemplares dos “estranhos vestígios que chegam até nós”, aos quais se refere Sebald, que justamente tornam possível lidar com experiências e acontecimentos passados³¹. São materialidades que reivindicam suas historicidades no “irromper da consciência desperta” no presente como uma tarefa da recordação, como identifica Walter Benjamin (2018, p. 660) o instante em que os fatos do passado “tornam-

31 W. G. Sebald em entrevista a Volker Hage (2000). In: SEBALD, W. G. *Op. cit.*, 2012, p. 187. Tradução a partir do original em língua alemã: *Was die Beschäftigung damit möglich macht, sind diese seltsamen Spuren, die bis zu uns reichen.*

se algo que acaba de nos tocar” e que inevitavelmente encontra, no presente, a subjetividade do ser desperto, daquele que recorda. Mas a relação com a historicidade que o afeto com esses materiais do passado descobre, encontra na poética de Sebald o gesto que os abre às suas incompletudes e virtualidades e se estende ao especulativo de suas realidades ao reuni-los no espaço configurante da narrativa. Encontra talvez o olhar de um alegorista, sob o qual está “a visão da transitoriedade das coisas e a preocupação de as salvar para a eternidade” (BENJAMIN, 2013b, p. 242), o que realiza como intento na esfera do signo e da transformação e se converte em um tipo particular de imaginação histórica³², pode-se pensar, que (re)anima esses materiais destituindo-os de um invólucro do esquecimento ao implicar a esfera intelectual, imaginativa e associativa, na esfera da factualidade do passado (re)encontrada e (re)conhecida no presente.

Como desígnio envolvido no gesto da configuração prosaica de W. G. Sebald, implicado na relação entre a escrita da história e a escrita literária, entendo assim a “tentativa de restituição” como uma presumível finalidade de sua concepção literária. Mas uma finalidade em si, ou uma finalidade sem fim, considerando o conjunto da obra prosaica de W. G. Sebald na observação de seu movimento e o desígnio que o próprio escritor delega à (sua) escrita literária. Uma finalidade que desveste, dessa maneira, o momento da configuração prosaica de qualquer conclusividade de um ato que pressuponha apenas a determinação de seu desfecho e assim salienta a *tentativa* como princípio. Como uma finalidade que constitui um sentido que o gesto de sua poética inaugura na medialidade que comunica e que adquire, em cada configuração que performa, a expressão do intento e o signo do inacabamento, um ensaio à *restituição* que supõe.

Essa tentativa se conforma, ao gesto da poética de Sebald, na medialidade da escrita como proposição de um configurar ou expressão do vir a ser de uma forma que porta sobre si a autoconsciência da provisoriedade e da falibilidade dos seus meios, implicada nas matérias da linguagem e de seu conteúdo. Ela tende a figurar, por isso, menos como “consequência de uma intenção programática” e mais como “uma característica da intenção tateante” (ADORNO, 2013, p. 35)³³.

32 A partir das considerações de Jacques LeGoff (1990, p. 40) sobre as “duas espécies de imaginação a que o historiador pode recorrer”. Segundo o autor, a primeira imaginação “consiste em animar o que está morto nos documentos”. Essa capacidade de imaginação seria propriamente o que “torna o passado concreto”. A segunda espécie, por sua vez, seria a “imaginação científica”, manifestada pela capacidade de abstração.

33 ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2013, págs. 15-45.

Essa finalidade assume o pensamento em sua forma prosaica também no que a palavra em língua alemã *Versuch* pressupõe enquanto signo da *tentativa* e do *ensaio*. O ensaio como forma ou “expressão do modo experimental de pensar e agir”, mas igualmente “daquela atividade do espírito que tenta conferir contorno preciso a um objeto, dar-lhe realidade e ser [*Sein*]” (BENSE, 2014)³⁴.

“O ensaio é a forma da categoria crítica de nosso espírito”, diz Max Bense (2014), expressão de uma individualidade que deve “conduzir um experimento” para criar as “condições sob as quais um objeto se mostra sob uma nova luz”. Talvez por isso, ou não por acaso, Sebald tenha reivindicado como sua forma de expressão a prosa, não o romance³⁵, como se concebesse com o mesmo *logos* a linguagem da criação literária e de suas formulações críticas. A este respeito, inclusive, Sven Meyer (2014, p. 198) observa que nos últimos ensaios de Sebald “já não se distingue o ensaísta do ficcionista”³⁶ (assim como o ficcionista jamais se desvinculou propriamente do ensaísta, por assim dizer). Ao acolher o procedimento ensaístico, Sebald se situa naquela “zona intermediária” do crítico, como delimita ainda Max Bense (2014), entre o “estado ético” da convicção, no qual o intelectual escritor mobiliza as ideias “embutidas na expressão do pensamento” através da “configuração de palavras” que é a prosa; e o “estado estético-criativo”, delegado ao poeta, que em sua reverência à forma faz dela densidade do espírito sensível. A forma literária do ensaio funda, desse modo, o lugar de uma razão experimental que se esquivava às delimitações formais dos âmbitos que operam o pensamento conceitual, e também o poético, para reivindicar no exercício da escrita o “direito formal de se valer de todos os meios de construção racional e emocional, bem como de todos os meios de comunicação racional e existencial”, nos quais se incluem a reflexão, a meditação, a dedução, a descrição, a metáfora e o abstrato, a dúvida e a prova (BENSE, 2014). Escrita que se desdobra essencialmente dos limiares entre distintas modalidades de entendimento do mundo, uma forma de pensamento apropriadamente hábil em transitar pelo heterogêneo e em relacionar distintos âmbitos de saberes. Em sua forma, uma genuína montagem e combinatória literárias, ou uma bricolagem de “conceitos e ideias”, de “imagens e comparações”. Um exercício configurante, enfim, resultante da lógica de um combinador, o ensaísta, que

34 Max Bense em *O ensaio e sua prosa* (1947). Traduzido ao português brasileiro por Samuel Titan Jr. e publicado na Revista Serrrote (2014).

35 Em entrevista a Sigrid Löffler (1993). In: SEBALD, W. G. *Op. cit.*, 2012, p. 85.

36 Em nota à edição de *Campo Santo*. In: SEBALD, W. G. *Op. cit.*, 2014, págs. 197-199.

trabalha criando “incansavelmente novas configurações ao redor de um objeto” (BENSE, 2014).

São acepções que se deixam transparecer na forma através da qual Sebald explora a própria concepção de “tentativa de restituição”. Sem recorrer a uma explicação, ou mesmo a qualquer conceituação inequívoca ou não de “restituição”, pode-se pensar que o escritor “não apenas negligencia a certeza indubitável, como também renuncia ao ideal dessa certeza” (ADORNO, 2013, p. 30) e procede ensaisticamente em sua expressão na tentativa “de extrair uma ideia, um pensamento, uma imagem abrangente a partir de certa massa de experiências, considerações, reflexões” (BENSE, 2014). Tentativa que Sebald substancia por intermédio de uma razão imaginativa que conecta e relaciona aspectos subjetivos da recordação de experiências individuais passadas, acontecimentos históricos distantes entre si, reflexões e percepções presentes, e que acontece no espaço interposto em que as “dispersas reminiscências” se coordenam a uma “tentativa de restituição”, sugerindo que sua concepção é este espaço associativo e relacional da configuração na qual se inscreve.

Neste espaço ensaístico de exposição do pensamento sobreleva-se o “como” da expressão como fundamento da inteligibilidade (ADORNO, 2013, p. 29), e que delega forma a um fragmentário, a uma construção baseada na justaposição. Um princípio constelativo que “coordena os elementos, em vez de subordiná-los” (ADORNO, 2013, p. 43), deshierarquiza como num exercício de assemblage a apresentação de conceitos e ideias, de imagens e textos. Em si, expressão de um modo de pensar por fragmentos, segundo a concepção de Adorno (2013, p. 35) em vista do caráter fragmentário da própria realidade, que apenas “encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas” e não por um princípio de continuidade. Oportuno para pensar o modelo ensaístico da exposição de Sebald e também a sua poética: um procedimento que parece unificar “livremente pelo pensamento o que se encontra unido nos objetos de sua livre escolha” (ADORNO, 2013, p. 27), numa marcha intelectual que encontra, na autenticidade de sua combinatória e de seu próprio movimento, o postulado de sua ciência como meio de construção do saber, um método, um modo-de-pensar-atraves-de.

Sob o signo da tentativa e do ensaio, a *restituição* tende a se delinear no gesto poético de Sebald inscrito na própria razão configurante da ficção, como finalidade em si e “determinação do indeterminado” de sua própria compleição (ADORNO, 2008, p. 193).

Na relação com o passado e com a escrita da história que esse gesto tece, as premissas do experimento intelectual que conformam a tentativa mostram-se basilares à maneira como os materiais do passado e seus conteúdos, os dispersos fragmentos, são mobilizados na configuração prosaica. “Transformar a configuração com que o objeto se dá a nós”, adicionando contextos, reordenando posições, dispondo-os sob novos arranjos e dotando-os de “configurações em que ele possa se inserir” (BENSE, 2014) – talvez seja este “sentido do experimento ensaístico” também a razão tácita presente na exploração dos conteúdos do passado mediante a forma literária e o discurso da ficção. Razão na qual o gesto configurativo e a combinatória literária que supõe inauguram um modo de construção do saber histórico, e um meio, que apenas “substitui o conhecimento puro pela imaginação” (BENSE, 2014).

Esse procedimento ensaístico, que trata de conferir novos contornos a objetos dados, também se mostra ao gesto da poética de Sebald como possibilidade de realização, ou representação literária, de uma perspectiva histórica decorrente de seu entendimento de que “a história não acontece como nos disseram os historiadores do século XIX, ou seja, de acordo com alguma lógica ditada por pessoas maiores, de acordo com qualquer lógica”, mas sim, antes, “trata-se de fenômenos completamente diferentes, algo como uma deriva, desvios/correntes, de modelos/padrões de história natural, de coisas caóticas que em algum momento coincidem e voltam a divergir”. Sebald salienta não ser possível de “forma sistemática” evidenciar “esses complicados modelos caóticos”, aos quais ele, aliás, atribui importância tanto na literatura quanto na escrita da história.³⁷

De um modo e de outro, como possibilidade (não-sistemática) de uma escrita da história e de saber histórico, o gesto de uma tentativa de restituição investe sobre si os atributos de um meio ao mesmo tempo de conhecimento e de reconhecimento da história. Algo que talvez se oriente por certa impressão de que

Todos nós, mesmo aqueles que pensam ter atentado para os menores detalhes, nos contentamos com recursos cênicos já levados ao palco por outros à exaustão. Nós tentamos reproduzir a realidade, mas por mais que nos empenhemos, mais se impõem a nós as imagens batidas que compõem o espetáculo da história: [...].

37 W. G. Sebald em entrevista a Volker Hage (2000). In: SEBALD, W. G. *Op. cit.*, 2012, p, 187. Tradução minha (em curso) a partir do original em língua alemã: *Wir wissen ja inzwischen, daß Geschichte nicht so abläuft, wie die Historiker des 19. Jahrhunderts uns das erzählt haben, also nach irgendeiner von größeren Personen diktierten Logik, nach irgendeiner Logik überhaupt. Es handelt sich um ganz andere Phänomene, um so etwas wie ein Driften, um Verwebungen, um naturhistorische Muster, um chaotische Dinge, die irgendwann koinzidieren und wieder auseinanderlaufen. Und ich glaube, daß es für die Literatur und auch für die Geschichtsschreibung wichtig wäre, diese komplizierten chaotischen Muster herauszuarbeiten. Das ist nicht aus systematische Weise möglich.*

E que talvez ainda responda a essa “nossa relação com a história”, continuando o enunciado de Hilary em *Austerlitz* (2008b, p. 74-75), como

[...] 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.

A menção à imagem, presente na tese de Hilary para deduzir a relação com a história, parece acentuar a consciência de que a história existe apenas como sua representação. Consciência que é explorada por Sebald com frequência em sua escrita e precisamente no diálogo com a arte pictórica, em que sublinha menos a feição da imagem do passado e mais a dimensão do olhar, ou a perspectiva, por meio da qual essa imagem é construída ou concebida. Como em outros momentos de suas prosas, essa passagem de *Austerlitz* reporta “à problemática da própria narrativa histórica” – como interpreta a pesquisadora Anne Fuchs (2004, p. 55)³⁸ a especificidade da formulação de Hilary. Fuchs (2004, p. 55) estende a essa problemática, partindo da tese do professor de história de Austerlitz, a observação de que em sua tentativa de reproduzir uma realidade do passado “a narrativa histórica se pauta em uma relação referencial do acontecimento histórico e, portanto, em uma epistemologia que entende o conhecimento como uma representação do que aconteceu”. Assim, as palavras de Hilary acentuam “o questionamento do efeito de reconhecimento”, compreensão ou entendimento [*Erkenntniseffekt*], “de um procedimento de representação que sugere uma correspondência mimética entre o evento histórico e os modelos narrativos convencionalizados” (FUCHS, 2004, p. 55).

Leitura afinada com esta tese no sentido de uma notação “metaficcional implícita”³⁹ que as mesmas palavras de Hilary assumem. Nelas se subscreve o gesto de uma tentativa como um meio possível de conhecimento do passado também pela escrita, pela linguagem e pela narratividade, delineando neste mesmo âmbito sua possibilidade para além da ciência. E ainda a uma *restituição*, que em suas acepções de “devolução”, “restabelecimento”, “reparação” ou mesmo “restauração” parece sempre envolver a existência de algo precedente com uma falta, uma ausência. Igualmente entendida por Anne Fuchs em seu aspecto metaficcional, e em termos similares, a tese de Hilary se mostra

38 Em “*Die Schmerzspuren der Geschichte*”. *Zur Poetik der Erinnerung in W. G. Sebalds Prosa*. [“As marcas de sofrimento da história”. Sobre a poética da recordação na prosa de W. G. Sebald] (Böhlau Verlag, 2004).

39 A partir da diferenciação de Hauenstein (2014, p. 47) entre “referências metaficionais explícitas” e “referências metaficionais implícitas” [*implizite und explizite Meta-Referenzen*] observadas na metaficção historiográfica.

como uma proposição subjacente que sugere uma “concepção/um conceito de conhecimento histórico” [*einen Begriff des historischen Wissens*], segundo a pesquisadora, “para o qual o conhecimento do esquecido da historiografia [*das vergessenen Andere der Geschichtsschreibung*] é constitutivo”, desvelando, dessa maneira, também o gesto de um escritor para quem “o que é contado/narrado só pode ser sempre o Index para um Outro [ou um algo] esquecido” (FUCHS, 2004, p. 56).

A descoberta dessa verdade residente em outra parte, no esquecimento da História e/ou para além de suas imagens batidas, talvez seja a tarefa que o escritor delega à arte literária com a precisão das nuances que a expressão *Erfindung der Wahrheit* guarda em si, entremeio de descobrir e inventar a verdade⁴⁰. Uma tarefa que em sua relação com o passado tende a desacreditar uma suposta imagem imutável, conclusiva, e ressaltar a instabilidade e a variabilidade de sua realidade para criar, nesse entremeio, a possibilidade de uma realização.

[...] certas coisas têm um jeito inesperado de retornar, muitas vezes depois de longo tempo ausentes.⁴¹

Coisas como os restos mortais do guia de montanhas bernês Johannes Naegeli, os quais foram encontrados setenta e dois anos depois de seu desaparecimento nas geleiras de Oberaar – “libertado de sua mortalha de gelo”, como diz a matéria do jornal suíço de 23 de julho de 1986 ilustrada ao final da primeira narrativa que compõe o tomo *Os Emigrantes*. A imagem da matéria não apenas certifica parte da história narrada, já que Sebald representa a figura de Naegeli e os contornos de sua existência associativamente à história e ao destino do Dr. Selwyn, seu protagonista, como também serve à narração como acentuação da reflexão citada acima. Algo que o teor da rememoração do narrador desenha com seu

40 Em *A Construção do Luto* (1983), um dos primeiros ensaios críticos de W. G. Sebald dedicados à literatura em língua alemã do pós-guerra, o escritor resalta a utilização literária, por parte de Günter Grass em sua narrativa *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* [Do diário de um caraco] (1972), de estudo do historiador Erwin Lichtenstein acerca do destino dos judeus da cidade de Danzig na vigência dos anos da ditadura nacional-socialista alemã como uma tentativa de suprir o déficit literário dos anos seguintes ao pós-guerra. Para Sebald, a narrativa de Grass, escrita já alguns anos após o fim da Segunda Guerra, pelo fato de ser tributária da historiografia é ainda sintomática de uma literatura que atualmente “entregue apenas a si própria, já não é capaz de descobrir [ou inventar, criar] a verdade” (SEBALD, 2014, p. 85). Observo que a tradução portuguesa não contemplou a substancial nuance do vocábulo escolhido por Sebald. No escrito original em língua alemã lê-se: *Daß es von Grass dann gelang, in seinem Tagebuch etwas von einem Defizit wettzumachen, as verdankt er in erster Linie den Bemühungen eines in Tel Aviv lebenden Geschichtsschreibers, was wiederum verdeutlicht, daß die Literatur heute, allein auf sich gestellt, zur Erfindung der Wahrheit nicht mehr taugt* (SEBALD, 2003, p. 112).

41 Em *O Dr. Henry Selwyn*, primeira das quatro narrativas do tomo *Os Emigrantes* (SEBALD, 2002, p. 28).

movimento, concorrendo ao esboço de um entendimento sobre o passado não existir propriamente relegado a um só tempo, ou, simetricamente, sobre seu sobrevir ou irromper no presente como um alerta da disposição provisória e/ou ilusória de sua ausência.

É notável, no espaço associativo assim produzido como texto, o modo como desdobramentos conceituais referentes às perspectivas histórica e literária são elaborados amalgamados ao teor da ficção, representados alegoricamente e comportando-se consonantes com os materiais que Sebald mobiliza em cada uma de suas prosas como substâncias de sua poética. Como se o escritor em seu procedimento também criasse continuamente para as suas premissas as condições sob as quais elas se mostram “sob uma nova luz”, submetendo-as ocasionalmente e oportunamente a “ínfimas variações”⁴². É desse modo que certas notações, como as representadas pelas reflexões citadas, figuram como inscrições, sinais, ou mesmo vestígios de seu procedimento, condizentes com o movimento descritivo e reflexivo de um narrador que “deve pôr as cartas na mesa”, ainda que “da maneira mais discreta possível”⁴³. Elas se deixam ler por seus atributos tanto como insinuações reflexivas do âmago da ficção quanto como “referências metaficcionais implícitas” do próprio procedimento construtivo e narrativo do escritor em seu intento, pelas vias literárias, de uma outra elaboração, representação e experiência da história (HAUENSTEIN, 2014, p. 101).

Dentro do conjunto da obra em prosa de Sebald, chamo atenção para algumas dessas notações. Como as dedicadas ao devir e sobrevivência dos objetos materiais – artefatos, edifícios, imagens, textos –, cujas existências e travessias no presente descerram suas temporalidades e histórias constitutivas e delineiam continuamente suas naturezas de testemunhos silenciosos da experiência humana. As notações referentes ao tempo, ou antes, à relação que devotamos ao tempo linear e ao tempo cronológico, através da qual se molda o entendimento e a percepção de nossa própria temporalidade, e sobre os quais as prosas de Sebald parecem constantemente confrontar com insinuações entre distintas maneiras de “retorno do passado” e a nossa capacidade de “estar-fora-do-tempo” [*das Außer-der-Zeit-Sein*]. Entre uma e outra, a tecitura particular da rememoração se entrelaça enquanto modelo exploratório referente também ao modo como apreendemos a realidade

42 A partir de Max Bense (2014), que versa similarmente a respeito do experimento crítico a que submete o ensaísta seus objetos de apreciação.

43 Segundo W. G. Sebald em entrevista a Marco Poltronieri (1993): “Eu acho que hoje não se pode mais escrever como se o narrador fosse uma instância livre de valor. O narrador deve colocar as cartas na mesa, mas da maneira mais discreta possível” [tradução do original em língua alemã: *Ich glaube auch, daß man heute nicht mehr so schreiben kann, als sei der Erzähler eine wertfreie Instanz. Der Erzähler muß die Karten auch den Tisch legen, aber auf möglichst diskrete Art*]. In: SEBALD, W. G. *Op. cit.*, 2012, p. 95.

e concebemos o conhecimento e a verdade. Notações que se associam nas narrativas ao tratamento particular dedicado ao acaso enquanto síntese das correspondências, repetições ou coincidências que desvirtuam a lógica causal dos acontecimentos. E, particularmente, ao olhar, ou ao sentido da visão, como instância do sensível primordial ao (re)conhecimento da realidade, que molda a perspectiva e codifica o observável, em estreita relação com o pensamento – tratamento que se consubstancia nas prosas de Sebald em suas respectivas linguagens performativas: a imagem e o texto.

À medida que são continuamente sedimentadas no teor da ficção, entretecidas em suas configurações, essas notações abrem continuamente o texto a dimensões históricas e insinuam aberturas eventuais ou ocasionais às concepções histórica e literária pressupostas na poética de Sebald. Simulam alguns dos “fantasmas da repetição” (SEBALD, 2010a, p. 188), espécies de ecos que ressoam algo “sempre igual e no entanto sempre um pouco diferente” (SEBALD, 2008b, p. 156), de maneira que é possível, na apreciação de suas variações (lexicais e contextuais), perceber repetições na textura intratextual das narrativas de Sebald, bem como nas travessias intertextuais entre suas prosas. O que instiga, de certo modo, a considerar suas correspondências e analogias e a pensar por esses termos que as suas prosas se deixam atualizar mediante tais relações, e mesmo que emitem reflexos suplementares umas nas outras, iluminando aspectos virtualmente significativos sobre suas próprias construções e significações. Como se o escritor dispusesse suas concepções num gesto análogo ao modo como as ideias se insinuam para Walter Benjamin, como “constelações eternas” que se deixam *ver* pela configuração de elementos que reúnem e nas quais os fenômenos que apreendem figuram “simultaneamente dispersos e salvos” (BENJAMIN, 2013b, p. 23).

Mas o que se poderia caracterizar apenas como jogos de palavras, essas alegorizações, reelaborações e deslocamentos de suas concepções expressam, antes, um modo de pensar que talvez se assemelhe a “um sistema de conceitos imersos nas imagens”, um sistema de quem apenas “leva a sério as palavras das quais se serve” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 307-308). Um pensamento simbólico, “pensamento mítico” ou “pensamento selvagem”, do qual Sebald se aproxima para significar a sua poética e que indicia o manuseio de um escritor que se entende um *bricoleur*⁴⁴. De tal modo que “[as] mudanças nas estruturas das

44 Em diferentes ocasiões, Sebald manifestou um entendimento acerca de seu próprio fazer literário a partir da figura do *bricoleur*, segundo a acepção desenvolvida pelo etnólogo Lévi-Strauss como imagem do *modus operandi* do “pensamento selvagem” ou “pensamento mítico”. A identificação expressa de Sebald contribui para pensar a especificidade de seu procedimento literário a partir da concepção da *bricolage* no ponto de contato entre o entendimento do etnólogo e o do escritor, já que Sebald utilizou o

palavras e sentenças que nascem” por entre suas mãos podem ser compreendidas como um “meio de descrição lírica do mundo, cuja arte consiste menos em decifrar do que em cifrar a realidade, incluindo a realidade linguística” (SEBALD, 1994, p. 139)⁴⁵. Um meio que possivelmente renuncia a “uma descrição definitiva da realidade” para assumir “um compromisso sempre contínuo com ela” (SEBALD, 1994, p. 134); e uma arte que elabora, codificando a realidade que descreve, a sua própria inteligibilidade.

De forma similar à materialidade da linguagem, as imagens fotográficas também parecem servir a Sebald “para dizer alguma coisa e no mesmo instante ocultar” (ADORNO, 2008, p. 186). Algumas desempenham a função da ambiguidade do determinado e do indeterminado e consistem, na mesma medida, em notações, marcas ou sinais que ativam no texto a dimensão histórica por suas representações de ausências, ao mesmo tempo em que concorrem ao delineamento dos princípios fundantes de sua poética como registros alegóricos da razão construtiva da ficção.

Para Sebald “toda imagem indaga, fala, pede algo”⁴⁶. E na observação desse caráter enunciativo e apelativo que confere à imagem fotográfica é possível que o escritor explore literariamente a singularidade da “dupla posição conjunta” constitutiva da imagem: a “de realidade e de passado”, tal como atribui Roland Barthes (2017, p. 74) ao registro fotográfico, como premissa especulativa à realidade do passado e à sua realização na verdade da narrativa ficcional. Explora o que delas emana, como diz Sebald, como se exigissem de quem as observa imaginar o que se poderia falar, ou narrar, a partir delas⁴⁷. De outro modo, também explora o distintivo de “verdadeiro documento” da fotografia que

conceito não apenas como significação de seu próprio fazer como também o interpretou em leituras particulares de poéticas de outros escritores, a exemplo de seus ensaios críticos sobre a literatura de Gerhard Roth e Ernst Herbeck, criando com isso novos contornos de sentidos e campos de atuação da *bricolage* para pensar a escrita literária.

- 45 E aqui me aproprio justamente de uma interpretação de Sebald da figura do *bricoleur* e do pensamento mítico, neste caso sobre a poética de Ernst Herbeck, para estendê-la como uma (auto)referência à sua própria poética. Traduzo do original em língua alemã: *Die unter der Hand des Bastlers entstehenden Verschiebungen in den Strukturen der Wörter und Sätze sind das Mittel der lyrischen Weltbeschreibung, deren Kunst weniger im Entziffern als in der Chiffrierung der Wirklichkeit, auch der sprachlichen, besteht*. SEBALD, W. G. Eine kleine Traverse. Das poetische Werk Ernst Herbecks. In: SEBALD, W. G. **Die Beschreibung des Unglücks**. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1994, págs. 131-148.
- 46 Tradução minha do original em língua alemã: *Jedes Bild fragt, spricht, fordert auf*. W. G. Sebald em entrevista a Christian Scholz (1997). In: SEBALD, W. G. *Op. cit.*, 2012, p. 167.
- 47 A partir do que fala Sebald sobre as fotografias: “[...] Sempre me chamou a atenção o enorme apelo que emana destas imagens; uma exigência do espectador para contar ou imaginar o que, partindo dessas imagens, se poderia narrar” [tradução minha do original em língua alemã: “[...] *Immer ist mir dabei aufgefallen, daß von diesen Bildern ein ungeheuer Appel ausgeht; eine Forderung an den Beschauer, zu erzählen oder sich vorzustellen, was man, von diesen Bildern ausgehend, erzählen könnte*]. Ibidem, p. 165.

contrasta com o registro escrito⁴⁸, pois é capaz de atestar e legitimar uma experiência concreta pelo feito “*necessariamente real*” do que é captado pela objetiva (BARTHES, 2017, p. 73, grifo do autor).

“Tem-se um núcleo muito real e ao redor desse núcleo um enorme espaço de nada [...]. Não se sabe. E é preciso começar a pensar hipoteticamente. Então, por esse trilho, chega-se inevitavelmente na ficção e na narração de histórias”⁴⁹. Sebald assim se refere à factualidade e à realidade possível constitutivas de uma imagem fotográfica. Algo eloquente, em um primeiro momento, da vida própria que assume a fotografia como espécie de “*recordação fantasmagórica*” no contato com o presente, em que o vestígio do real e do passado que ela representa apenas consegue apontar para ausência de seu nexos sem um “*texto narrativo e comunicativo que a emoldura*” (ASSMANN, A., 2011, p. 238). Segundo Aleida Assmann (2011, p. 238), é somente envolta a um texto como esse que a fotografia adquire contornos de sentido e se torna passível, dessa maneira, de se transfigurar em “*recordação viva*”⁵⁰. Na escrita de suas prosas, por conseguinte, Sebald reconhece as “*possibilidades de partir das imagens narrativamente, de entrar narrativamente nestas imagens, de subplantar estas imagens ao invés de uma passagem de texto, e assim por diante*”⁵¹.

Essa fórmula do uso de fotografias na ficção descrita por Sebald exhibe a relevância dos materiais imagéticos como contributos ao gesto de sua poética em seu ensaio a uma autenticidade da experiência histórica pelas vias literárias. Primeiro, expressamente como objetos elementares da mobilização de conteúdos documentais do passado e, depois, como instrumentais à consecução da sutileza com a qual se move a narrativa no factual e no ficcional, na descrição e na dissimulação, na imagem e no texto. Enquanto envolvidas em uma (nova, ou outra) realidade discursiva ou na qualidade de linguagem suplementar à textual, suas presenças na narrativa envolvem certo “*poder de afecção das imagens*” (ASSMANN, A., 2011, p. 240). Um potencial mobilizado na representação ora na função que desempenham como atestados, provas ou indícios reais de uma experiência ou

48 Ibidem, p.168.

49 Ibidem, p. 166. Tradução minha do original em língua alemã: *Man hat einen sehr realen Nukleus und um diesen Nukleus herum einen riesigen Hof von Nichts.[...] Man weiß es nicht. Und man muß anfangen, hypothetisch zu denken. Auf dieser Schiene kommt man dann unweigerlich in die Fiktion und ins Geschichtenerzählen. [...]*

50 As considerações de Aleida Assmann dizem respeito à imagem fotográfica como memória externa e principal *medium* da recordação.

51 W. G. Sebald em entrevista a Christian Scholz (1997). *Op. cit.*, 2012, p. 166. Tradução minha do original em língua alemã: *[...] Beim Schreiben erkennt man Möglichkeiten, von den Bildern erzählend auszugehen, in diese Bilder erzählend hineinzugehen, diese Bilder statt einer Textpassage zu subplantieren und so fort.*

acontecimento, e que visa legitimar o narrado; ora como elementos desencadeadores de outras imagens, reativadores da memória, que tendem a mobilizar no leitor a lembrança de um saber prévio com vistas ao reconhecimento de acontecimentos e experiências históricas.

Exemplar da atribuição das imagens fotográficas na configuração narrativa de Sebald é a imagem pouco explícita de corpos humanos parcialmente encobertos em meio a um bosque de árvores esparsas em *Os Anéis de Saturno*.



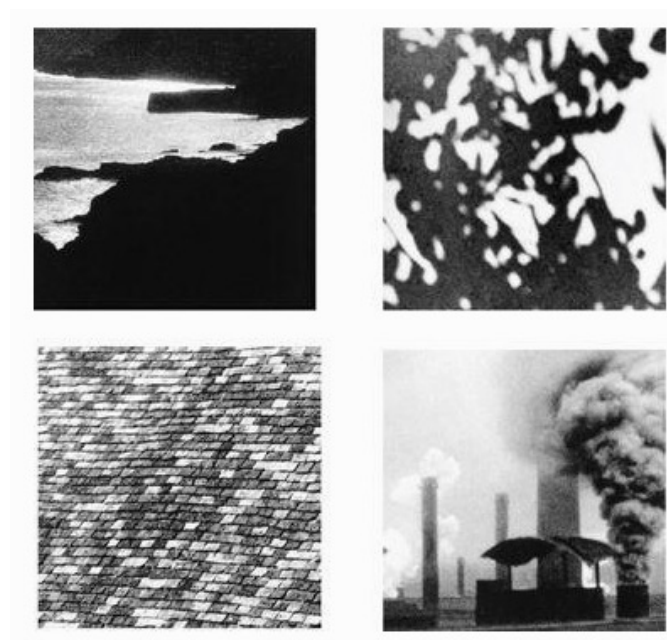
Essa imagem não ilustra propriamente o narrado, ela substitui, sim, um texto ausente, talvez indizível, de seu suposto referente. Ela surge na narrativa sobre o destino de um ex-militar inglês que servira ao regimento que libertou o campo de concentração de Bergen-Belsen em abril de 1945 (SEBALD, 2010a, p. 29). Ela simula, possivelmente, o que teria visto o militar quando chegou ao campo de concentração. Pode não se tratar de um documento autêntico da ocasião, mas é indubitavelmente semelhante às imagens produzidas e difundidas à época como evidências das atrocidades. Essa fotografia ainda chama à presença uma série de imagens e outros textos, narrativas que evocam todo um conteúdo memorial do genocídio e do regime nazista. E embora a narrativa não trate explicitamente e nem exclusivamente sobre essa ditadura, sua evocação transita nas relações com outros aspectos históricos, imagens e acontecimentos do passado elucidativos da leitura do processo histórico e da racionalidade da civilização ocidental como experiência da catástrofe, da destruição e da morte à sombra do progresso.

Outra feição do procedimento narrativo de Sebald a partir das imagens se deixa ver em *Austerlitz* em torno da fotografia referente ao Palácio de Justiça de Bruxelas. A imagem foi publicada em um artigo do *Frankfurter Allgemeine Zeitung*⁵². Da mesma fonte provêm ainda: o primeiro comentário que Sebald delega a Austerlitz a respeito da construção, “o maior aglomerado de pedras de cantaria de toda a Europa” (SEBALD, 2008b, p. 32); o comentário sobre as escadarias internas do palácio “que não levavam a lugar nenhum” (SEBALD, 2008b, p. 33); e também as referências de leitura sobre a história do edifício (POMPEU, 2012, p. 149). O escritor se apropria não só da imagem como também de parte de seu conteúdo (con)textual. A circunstância da fotografia ainda apresenta um comentário, destacado por Sebald no recorte do artigo, sobre certos “desenhos minuciosos” do Palácio da Justiça que o ditador nazista, “um admirador do prédio”, teria encarregado ao seu arquiteto no dia seguinte à invasão da Bélgica. Embora não seja mobilizada em nenhum momento na narrativa, essa informação diz respeito à temática central da prosa referente à memória circundante às mazelas impostas e deixadas pelos fatídicos anos da ditadura nacional-socialista alemã. Uma memória cujos traços reminiscentes o protagonista Austerlitz encontraria como destino de seu próprio passado e que acompanha o relato sobre sua vida como presença fantasmática por toda a narrativa. Uma presença espectral que também de algum modo envolve a instrumentação de Sebald com o material, como se o escritor o tivesse escolhido com minúcia pelo que nele há de predeterminado, ainda que o dissimule em seu procedimento.

Além da imaginação narrativa suscitada pelas imagens fotográficas, a relação de Sebald com tais materiais também supõe um tratamento formal e imagético para implicá-los conformados na ficção. A exemplo do modo como recorta, ou abstrai, quatro fotografias autorais de André Kertész para relacioná-las em *Austerlitz* ao olhar do protagonista na passagem em que este relata sobre o particular de seu trabalho fotográfico. O manuseio de Sebald nesse caso consiste no recorte, em formato quadrado, de parte específica de cada fotografia, um procedimento que destitui seus referentes ao abstrair destes apenas texturas, sombras e contornos⁵³.

52 Artigo datado de 26.06.1996 e intitulado *Viele Treppen führen ins Nichts: Brüssels Justizpalast als Rhetorik der Macht*.

53 A partir do que comenta sobre essas fotografias em especial Michael Brandon-Jones – técnico responsável pela preparação dos manuscritos de Sebald para publicação – em um filme curto sobre *Austerlitz*, do tipo documentário, produzido pela revista irlandesa *Source* em 2013 em parceria com o jornal *The Irish Times*. O filme sobre a última narrativa de Sebald é um entre outros que compõem uma série sobre “Literatura e Fotografia” e pode ser encontrado online no site da revista: <<http://www.source.ie/feature/literature.php>>. Acesso em 20.jul.2019.



Como observa o pesquisador Douglas Pompeu (2012, p. 147), a presença das fotografias de Kertész em *Austerlitz* são mostras do interesse de Sebald tanto pela obra do artista como pelo diálogo com ela, embora o manuseio do escritor com tais imagens na ficção não favoreça qualquer referência ao fotógrafo húngaro. Em contrapartida, as imagens conformam os moldes da semelhança e da familiaridade que interrelacionam outras imagens na narrativa, as quais tendem a remeter ao interesse de Austerlitz à “forma e natureza cerrada das coisas” (SEBALD, 2008b, p. 79) em sua busca por afinidades, ou familiaridades [*Familienähnlichkeiten*], entre os artefatos arquitetônicos que examina, esboçando contornos ao olhar do personagem à realidade introspectiva da recordação.

Igualmente ressoantes em suas figurações e configurações, como ecos ou fantasmas da repetição, a presença das imagens contribui para manifestar mais nitidamente o delineamento de um princípio de correspondência, ou “lei da semelhança”, que as compõem em relação entre si, entre elas e as substâncias textuais, ou ainda que as remetem ao imaginário da memória social. Algo que talvez pareça a Sebald “parte de uma mesma ordem”, percebida nas qualidades próprias dos materiais imagéticos e textuais que dispõe ou mesmo rigorosamente induzida pelo manuseio do escritor. Como num processo de recorte, desconfiguração e reconfiguração, desmontagem e remontagem de textos e imagens, que inclui ainda, no caso de algumas das imagens de suas prosas, também fazer

“cópias em preto e branco de filmes fotográficos coloridos”, fazer fotocópias dessas fotografias e depois fotografá-las mais uma vez “até que algo original surja daí”⁵⁴.

Na sutil distinção entre a capacidade humana de perceber as semelhanças que a natureza engendra e a “capacidade suprema” de produzi-las, reside o espaço literário inaugurado pelo gesto da escrita, ou da escrita como gesto, como “*medium* em que as coisas se encontram e se relacionam” assimiladas “nas substâncias mais fugazes” da matéria da linguagem (BENJAMIN, 1994, p. 112)⁵⁵. O espaço da escrita produz, ou reproduz, desse modo, um cosmos de imaterialidade em sua materialidade que Walter Benjamin compara a um “arquivo de semelhanças e correspondências extrassensíveis” (ou “não-sensíveis”)⁵⁶, sugerindo à leitura o desdobrar-se ao que nunca foi escrito.

As substâncias textuais e imagéticas reverberam associativamente nas configurações prosaicas de Sebald conformadas entre texto e imagem, à maneira como as constelações de astros se oferecem ao olhar: no ritmo do interlúdio somente no qual “as semelhanças irrompem do fluxo das coisas, transitoriamente, para desaparecerem em seguida” (BENJAMIN, 1994, p. 112). Nessa dimensão temporal do efêmero e do transitório, com que Walter Benjamin entende se vincular a percepção do semelhante, Sebald encontra uma premissa de construção narrativa atenta a mobilizar imagens correlatas e a criar as condições para que elas irrompam na contiguidade do fluxo da narrativa pelo princípio da semelhança. Elas assim despontam da natureza digressiva da própria narração como espécies de reminiscências erráticas. Uma concepção estética que na leitura do gesto da poética de Sebald acusa uma experiência da história. Algo que talvez solicite o sentido de uma leitura mágica, para além da profana, como ensina Benjamin (1994, p. 112), capaz de adentrar a superfície do texto na “esfera mais superficial da semelhança”, que é a esfera do sensível (BENJAMIN, 1994, p. 110) – da letra e da imagem –, em direção à esfera do imaterial, do não-sensível ou do invisível, onde se percebe, ou se produz, as semelhanças e as correspondências em significações legíveis e inteligíveis.

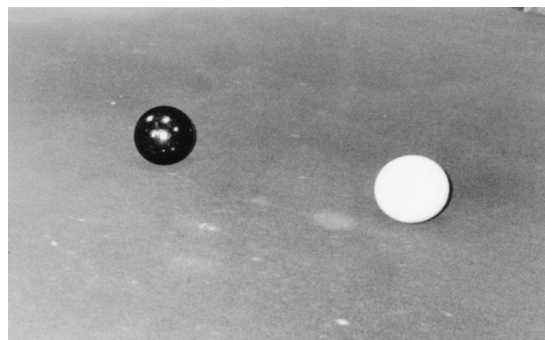
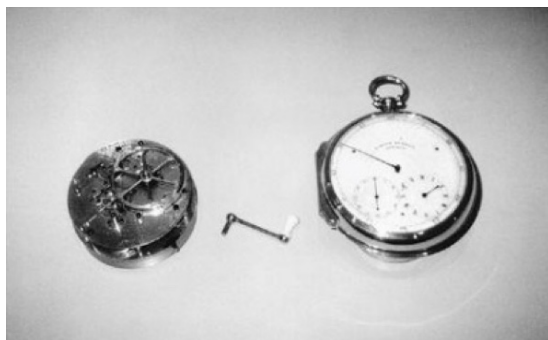
54 W. G. Sebald em entrevista a Christian Scholz (2003, p. 5) citado e traduzido por Douglas Pompeu (2012, p. 128).

55 BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças (1933). In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7ª Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, págs. 108-113.

56 [...] *ein Archiv unsinnlicher Ähnlichkeit, unsinnlicher Korrespondenzen*, como se lê no original em língua alemã. Particularmente, a tradução da palavra *unsinnlich* como “não-sensível”, em vez de “extrassensível”, parece-me mais apropriada para a compreensão desse princípio da semelhança elaborado por Walter Benjamin.

Na esfera do não-sensível, o gesto poético de Sebald inscreve a potencialidade relacional e associativa de seu princípio intra e extratextualmente. Enseja, por exemplo, que em *Austerlitz* a figura do escritor Primo Levi e a memória de Auschwitz participem de sua configuração sem jamais se apresentarem como materialidade da representação.

O recurso ao princípio relacional da semelhança e da correspondência na prosa de Sebald aponta, dessa maneira, para a consecução de um modo singular de legibilidade e inteligibilidade dos conteúdos do passado. Isso se realiza pela experiência estética de sua movimentação nas prosas pelas vias do texto e da imagem. Por intermédio da espessura temporal da percepção do semelhante, é como se Sebald propusesse textualmente para as substâncias do passado uma “misteriosa capacidade de transmigração” – considerando as palavras autorreferenciais de Sebald em sua leitura do tratado de Thomas Browne em *Os Anéis de Saturno* (2010a, p. 35) –, e sugerisse a elas, por meio de suas reelaborações e repetições, o aspecto da sobrevivência daquilo que de algum modo escapou à aniquilação pelo transcurso do tempo e da história. Pelas mesmas vias da reelaboração e da repetição, Sebald também parece explorar a percepção do semelhante nas substâncias textuais de suas notações metaficcionalis com o aspecto da sobrevivência, mas segundo a natureza do vestígio, ou do rastro, e a partir da experiência anacrônica que suas presenças oportunizam no fluxo presente da narração. A propósito de seu modo de pensar por imagens, parece legítimo supor que uma outra legibilidade e inteligibilidade da história sejam realizadas esteticamente por meio de uma sintaxe pautada na contiguidade, na analogia e na semelhança, segundo os caracteres com os quais o pensamento mítico é delineado por Lévi-Strauss (2012).



O espaço não-sensível da semelhança se mostra assim, de um lado, como possibilidade de mobilizar e representar desígnios invariantes de sua poética, premissas

conceituais e conteúdos do passado, como uma forma que desvirtua da história os caracteres temporais da linearidade e da transitoriedade. Penso livremente na esfera da realidade sensível e do que nela se apreende como instância temporal. Pomian (1993, p. 78) observa com clareza que “o tempo do mundo visível” apresenta “uma direção que nunca se inverte”. Uma direção na qual “todos os seres e todas as coisas avançam diante dos nossos olhos para a desintegração”, “do nascimento à morte, do aparecimento ao desaparecimento, da criação à destruição”, invariavelmente, com exceção dos corpos celestes em seus movimentos de aparição e sumiço. A concepção de objetos invariantes, a exemplo das constelações, bem como de outras modalidades temporais, como “um tempo circular ou um tempo progressivo”, somente se tornam possíveis no recurso ao invisível, ou seja, numa forma de percepção não-sensível.

De outro lado, essa forma parece incorporar, ou assimilar a essa espessura temporal, seu princípio construtivo associativo como representação do mover próprio do pensamento e da recordação, que compreende que em nossa mente não resiste o decurso linear quando se trata de pensar a experiência de acontecimentos passados, há nela, isso sim, “sincronismo e continuidade”. O texto narrativo se conforma a uma construção mental em que “as coisas ficam ao lado umas das outras, e no dia seguinte elas estão em outra sala, e então as esquecemos por um tempo porque ficaram no sótão, depois são trazidas para baixo novamente, e assim por diante”⁵⁷. Uma expressão metafórica elucidativa da racionalidade da experiência memorialística que Sebald propõe para narrar a história. A imagem do sótão mostra-se particularmente significativa dessa construção enquanto metáfora de uma memória latente (ASSMANN, A., 2011, p. 174), um fundo memorial, ou um arquivo, que a própria escrita constitui como espaço de uma presença espectral destinado a acumular reminiscências passíveis de serem iluminadas pelos sentidos da recordação.

*Quanto mais imagens coleciono do passado [...] mais improvável me parece que o passado tenha de fato ocorrido dessa maneira [...].*⁵⁸

57 Em entrevista a Volker Hage (2000), W. G. Sebald comenta a respeito da tentativa a um modo narrativo que seja compatível ao tratamento da experiência de acontecimentos passados, especialmente as experiências traumáticas. Para o escritor, que cita a narração ensaiada por Claude Simon em *Jardin des Plantes* como modelar, o texto literário deveria considerar uma forma mista de narração, a qual contemple, além da lógica cronológica, os mecanismos do pensamento alheios à linearidade para tratar, ou pensar, historicamente a experiência. In: SEBALD, W. G. *Op. cit.*, 2012, p. 184.

58 W. G. Sebald em *Il Ritorno in Patria*, última narrativa do tomo *Vertigem. Sensações* (2008a, p. 162).

Ao incerto ou ao inverosímil do passado que nessas linhas se apresenta, os muitos tratos da imaginação dados à lembrança conseguiram que as coisas, “em vez de ficarem mais claras”, ficassem “mais enigmáticas”. É significativo que Sebald atribua na escrita literária a proposição de uma escrita da história à moldura da rememoração. Por intermédio da figura de seu narrador, Sebald nos comunica do caráter construtivo do agir da recordação, do trabalho de memória, quando a subjetividade e a intencionalidade constituem os elementos hábeis a uma forma de elaboração que confere determinados sentidos ao passado e delinea contornos à sua realidade. Em seu aspecto subjetivo, importa ressaltar a recordação como uma extensão do tempo para além do presente do sujeito que recorda, uma extensão ao que está ausente e que compreende a índole da recordação como “uma forma de percepção não-sensível” (ASSMANN, A., 2007, p, 10). A realidade do passado que é assim recordado como individualidade ou originalidade perceptiva do sujeito pode até figurar, observa Aleida Assmann (2007, p, 10), como “mera construção”, “uma ilusão” ou mesmo “uma falsificação”, mas, não obstante, constitui “uma percepção intuitiva e subjetivamente tomada como verdadeira”, validada pelo significado do que é lembrado no presente. Ao distintivo subjetivo dessa verdade da recordação a intencionalidade acrescenta um agir consciente quanto ao significado, ao destino e a forma dessa lembrança.

A forma da rememoração é o modelo dessa elaboração histórica, na qual o que é lembrado como significativo comporta seu significado no presente, o sentido do recordar(-se). Do caráter memorialístico de suas prosas, a forma da rememoração projeta-se ao gesto da poética de Sebald como expressão de seu agir presente. Como consciência histórica que sua escrita performa, reivindicando à leitura ao *o que* nessa textura é constitutivo, mobilizado, ou recordado como significativo, ao *o que* o escritor elege do passado à esfera presente e destina à escrita na forma literária.

Essa forma remete ao que Walter Benjamin atribui à rememoração (*Eingedenken*) como perspectiva histórica envolvida na associação, ou na colisão, do sujeito com o processo histórico e no que os materiais da recordação (*Erinnerung*) revelam como percepção, ou seja, simultaneamente presenças do passado e experiência presente. Ao compreender a história como “uma forma de rememoração”, além de uma ciência, Walter Benjamin (2018, p. 781) fundamenta uma consciência histórica no gesto do “ser agora”, no agir presente do sujeito que recorda, em que o passado tende a “adquirir um grau mais alto de atualidade do que no próprio momento de sua existência” em função “da imagem com a

qual e através da qual é compreendido no presente” (BENJAMIN, 2018, p. 665). Uma consciência que notabiliza a história como inacabamento e a impede de um significado definitivo, na medida em que a rememoração, como perspectiva histórica, constitui a possibilidade de uma revisão e mesmo modificação do que “a ciência ‘estabeleceu’” como imagem do passado.

Essa consciência histórica mostra-se conveniente à legitimidade e à autenticidade que a rememoração assume no gesto da poética de Sebald como meio à elaboração e reelaboração das formas e dos conteúdos do passado na razão da ficção. Igualmente ao sentido de sua *tentativa* como forma e meio a um (re)conhecimento da história, um ensaio através da memória e da imaginação diante do disperso em que a rememoração constrói, na perspectiva do agora de seu gesto, o saber de uma experiência originária da história. Constrói, propriamente, uma origem do histórico, e que talvez se reconheça por aquele “ponto de vista duplo”, como atribui Walter Benjamin ao seu ritmo (2013b, p. 34), “como restauração e reconstituição”, de um lado, e como “algo de incompleto e inacabado”, de outro lado.

A moldura da rememoração, particularmente imbricada na indiscernibilidade entre *o que* e *o como* da realização do passado na escrita da ficção, sugere à racionalidade da poética de Sebald a representação, na escrita literária, da singularidade de seu princípio construtivo, imaginativo e associativo como elaboração histórica sob a lógica da recordação. A forma da rememoração torna-se assim, ao gesto da poética de Sebald, um meio de conceber e viabilizar uma forma de conhecimento do passado e da experiência da história cuja autenticidade de seus meios se revela como esforço a certa “presentificação das circunstâncias do passado”, a uma forma de atualidade, ou atualização, que firma precisamente sua verdade na ação presente, tal como reconhece Walter Benjamin (2018, p. 665) na forma da rememoração.

Refiro-me principalmente ao traçar correspondências entre acontecimentos distantes entre si, à mobilização, elaboração e ordenamento de suas realidades e presenças na sintaxe da semelhança e da alegoria. Nesses meios adere-se a reivindicação de sua verdade, uma verdade que é estética, moldada na forma literária que seu gesto performa. Anne Fuchs (2017, p. 142)⁵⁹ sugere se tratar de uma proposição orientada a uma verdade que justamente

59 Em artigo intitulado *Os Pintores de W. G. Sebald: a função das belas artes na sua obra em prosa*. Traduzido por Roberto Schramm Jr. para a revista **Cadernos Benjaminianos** (Belo Horizonte: UFMG, 2017, págs. 135-158).

“emana da evocação de correspondências secretas entre épocas e esferas de vivências que aparentam nada ter em comum entre si”. Uma verdade que dessa maneira não se ocupa em versar sobre a factualidade com as ferramentas do verificável e da causalidade, como às vezes requer a razão científica, mas sim em versar-se, fazer-se, em face do esquecimento. Com uma racionalidade distinta, portanto, da que fundamenta a construção do conhecimento da história na escrita da ciência e que sinaliza, com seus meios próprios de legibilidade e inteligibilidade dos conteúdos do passado, que essa realidade que constrói permanece, ou se entende, sempre enigmática.

Por essas vias, também o pensamento simbólico, ou mítico, que Sebald requisita à sua poética e que experimenta na escrita literária é parte de um sistema de saber que se propõe um outro, diverso do pensamento científico. Esse pensamento pode ser compreendido como um intento, através da semelhança, da metaforização e da alegorização, de tornar a história acessível, narrável ou comunicável pela possibilidade de “ver as coisas sob uma nova luz” – segundo o que Sebald (1994, p. 132) nota sobre a principal característica do lírico. E incide precisamente no ponto onde o escritor identifica a limitação da escrita da história, e do conhecimento histórico, junto ao estatuto da ciência que a impede de “produzir uma metáfora ou alegoria de um transcurso histórico coletivo”, pois para Sebald “é sobretudo na metaforização que a história se torna empaticamente acessível a nós”⁶⁰. A partir da leitura que faz sobre a (mito)poética de Gerhard Roth, Sebald (2010b, p. 137)⁶¹ percebe no modo operatório do pensamento mítico o “poder de invenção”, ou de descoberta [*Erfindungskraft*], como potencialidade epistêmica reveladora de que “o nosso conhecimento adquirido não tem acesso aos aspectos qualitativos da realidade”. A palavra poética, o pensar por imagens em sua escrita manifesta, dessa maneira, uma modalidade, meio e forma, de apreensão e entendimento do mundo, de codificação da realidade, que se coloca como possibilidade para além da racionalidade da imaginação científica e da linguagem conceitual. Sebald compreende o pensamento simbólico, a “condensação e deslocamentos de significantes” não só como “equivalentes funcionais” da generalização e abstração que caracterizam o pensamento lógico e conceitual, mas também como ampliação, ou alargamento [*Ausweitung*], do “pensamento

60 W. G. Sebald em entrevista a Sigrid Löffler (1993). In: SEBALD, W. G. *Op. cit.*, 2012, p. 85. Tradução minha do original em língua alemã: [...] *Was die historische Monographien nicht leisten kann, ist, eine Metapher oder Allegorie eines kollektiven Geschichtsverlaufes zu produzieren. Aber erst in der Metaphorisierung wird uns Geschichte empathetisch zugänglich.*

61 Em *Estranhas Paragens. Sobre o romance de Gerhard Roth, Landläufiger Tod* (“A Morte Corrente”). In: SEBALD, W. G. **Pátria Apátrida**. Ensaios sobre literatura austríaca. Tradução de Telma Costa. Lisboa: Teorema, 2010b, págs. 133-147.

normal” (SEBALD, 1994, p. 133)⁶². É essa possibilidade que W. G. Sebald concede à sua escrita literária.

São tais premissas da racionalidade pressupostas na poética de Sebald que fundamentam a leitura de que a tentativa de restituição reside inteiramente no sentido inaugurado pelo gesto e em sua representação. Cada forma estética consiste assim na materialidade de um intento a uma relação com o passado e ao (re)conhecimento da história, na qual a escrita literária representa a si mesma como sentido possível de uma (re)elaboração da experiência histórica.

Entendo, nesses termos, que o sentido inaugurado pelo gesto na poética de W. G. Sebald não deve ser, portanto, o de uma teleologia da significação (NANCY, 2013, p. 308), mas sim residir na medialidade que comunica enquanto um *como*, e um ínterim, no qual se encontram em movimento, disseminados e sedimentados, os pontos de verdade, ou autenticidade, do vir a ser da configuração que propõe.

O princípio desta tese consiste, assim, em orbitar o desígnio de *uma tentativa de restituição* na poética de W. G. Sebald e sua manifestação enquanto gesto. Trata-se de uma perspectiva de investigação que se dirige reflexivamente a este centro, observa o conjunto dessa obra em prosa e objetiva refletir a tentativa de restituição em sua leitura. Não pretendo nesta tese, portanto, partir de uma interpretação a respeito do significado da “restituição” no corpus contemplado, mas sim do que algumas premissas do gesto poético de Sebald, aqui observadas e reunidas, sugerem à consecução e expressão desse desígnio com o signo de uma “tentativa”. Uma leitura passível, assim, de fazer reverberar, na configuração prosaica de Sebald, seus pontos de verdade nas implicações histórica e literária, por conseguinte suas pressuposições ontológicas e epistemológicas, dimensionadas entre texto e experiência na razão da ficção.

No gesto da poética de Sebald move-se em devir uma íntima inquietude ou insatisfação em relação às formas e aos modos de conhecimento do passado que o escritor atribui tanto ao âmbito da ciência histórica quanto ao da arte e da crítica literárias. Ao encontrar em seu presente a emergência das lacunas de sua memória e do obscuro de seu

62 Sebald constrói essa sua argumentação sobre o pensamento simbólico a partir das contribuições de Jean Piaget, não sem apontar em outro trecho do mesmo ensaio sobre a poética E. Herbeck a insistência de Lévi-Strauss acerca do equivalente complexo que consiste o pensamento selvagem em relação ao científico.

próprio passado, o escritor concebe na escrita literária o lugar de convergência dessa atribuição. Cada configuração parece assumir assim a atualidade presente de seu olhar crítico para se conformar num espaço de reflexão, cuja forma expressiva, ao recair sobre si como espécie de teorização de sua própria concepção, desvela o gesto na abertura à esfera do *ethos* (AGAMBEN, 2008, p. 13). Isto significa o suportar ou assumir em si o agir próprio, direcionando o gesto em sua relação com o passado ao âmbito de sua ação presente. Uma esfera da qual participa certa “intuição” de Sebald: a de que “ética e estética se condicionam mutuamente”⁶³.

Na incontestável associação com a escrita da história que o gesto por uma “tentativa de restituição” investe sobre si, trata-se, portanto, de delegar à arte literária, ou ao “regime específico do sensível” que é a estética (RANCIÈRE, 2009, p. 32), a incumbência, ou o dever, de um tratamento das substâncias do passado e da realização de uma experiência histórica. Um tratamento possível que a História, como ciência no âmbito institucionalizado da produção de seu saber, não mais permite a si ao incompatibilizar a racionalidade de seu fazer da consciência literária. A poética de Sebald, ao propor uma via de construção do saber histórico e de acesso ao (re)conhecimento do passado, lança sua luz enérgica sobre a problemática da (in)distinção entre a escrita da história e a escrita literária menos em relação aos aspectos narratológicos e qualitativos do discurso e mais em relação aos princípios distintivos de codificação da realidade que descrevem, aos fundamentos da construção do objeto de conhecimento e do saber que dele se extrai. Como mencionado brevemente nestas premissas de seu gesto, na autoconsciência que a escrita metafictional de Sebald expõe é o método que se põe em questão, o ponto de observação, a perspectiva histórica, em suma, o modo de pensar (sobre) o passado como objeto da História e da Literatura.

O historiador Hayden White (2018) enxergou na leitura de *Austerlitz*, última prosa de Sebald, uma motivação para essa substancial diferença ao discernir o “passado histórico” do “passado prático”. A partir do axioma que toma como epígrafe de seu texto, a saber, o de que “a ficção é o outro reprimido da história”, atribuído a Michel de Certeau, White (2018, p. 13-14) problematiza os tipos de conhecimento do passado e a que(m) serve esse conhecimento histórico diante da questão prática, que é antes de tudo uma questão ética que se impõe, a respeito do que nós devemos fazer com esse saber [?].

63 W. G. Sebald em entrevista a Piet de Moor (1992). In: SEBALD, W. G. *Op. cit.*, 2012, p. 78.

A “predominância do mundo real” que Hayden White (2018, p. 11-12) observa em *Austerlitz*, ou seja, a presença “de fatos históricos, empíricos e documentados”, é o que torna difícil a classificação dessa prosa como ‘ficção’. “Certamente o é”, aponta White, segundo o que se pode reconhecer de sua autoconsciência como artefato poético, mas o que sublinha é que esse artifício é usado para “reunir”, “perante a imaginação, um referente histórico real”. Sua ênfase está menos na peculiaridade da razão imaginativa de Sebald e mais na utilização dela para mobilizar e constituir conhecimentos acerca do passado no artefato literário, um objeto artístico que se faz também como um objeto de conhecimento. A distinção recai assim sobre as abordagens dos historiadores para o estudo do passado e “as formas pelas quais os leigos e os praticantes de outras disciplinas lembram, buscam ou procuram usar o passado como ‘espaço de experiência’” (WHITE, 2018, p. 16). Diferente do “passado histórico”, vinculado à verdade factual e à busca por evidências explanatórias de uma realidade objetiva, o “passado prático” contempla, ainda segundo o autor, “todas aquelas memórias, ilusões, porções de informações errantes, atitudes e valores que o indivíduo ou o grupo convocam [...] para justificar, dignificar, escusar, fazer um álibi ou defender ações a serem tomadas na busca de um certo projeto de vida”. Assim sendo, é um passado que tem parcela significativa no presente, talvez mesmo como um modo de percepção, em que se torna não um outro distante e ausente, mas sim um lugar de identificação e espaço de experiência (espaço experienciado e experienciável) que serve ao presente como “base factual” para a realização de uma ação no momento que o reivindica e do qual se pode “retirar lições” para aplicá-las neste mesmo presente, ou para “antecipar o futuro”, implementa White (2018, p. 17). Essa feição prática do passado acusa na poética de Sebald a premissa ética imbricada na intencionalidade da forma da rememoração em seu gesto por uma tentativa de restituição na escrita literária.

Na verdade estética de sua forma literária, os conteúdos do passado que mobiliza possivelmente atendem também a uma espécie de “verdade moral”, que se estabelece numa visão crítica do passado e talvez se aproxime de um ímpeto incansável de denúncia das injustiças, do irreparável no passado e das catástrofes que a história como progresso acumula atrás de si⁶⁴. Um ímpeto que observa a impossibilidade da reparação mas assume a possibilidade da lembrança como ação presente.

64 A partir da leitura de W. G. Sebald sobre a escrita de Jean Améry em seu ensaio *Com os olhos da ave noturna. Sobre Jean Améry* (1988), a qual interpreto como autorreferencial de sua poética (SEBALD, W. G. *Op. cit.*, 2014, págs.111-125).

E na perspectiva da lembrança que suponho, a escrita ficcional deve servir a Sebald no espectro de seu agir presente além de uma possibilidade outra de tratamento das substâncias do passado, de construção do conhecimento e do saber históricos. Ela deve servir no reconhecimento, que parte do próprio escritor, de que a ficção constitui “uma forma de popularização” desse saber, capaz de levar os temas abordados “a um círculo de leitores muito mais amplo do que seria possível com uma monografia histórica”⁶⁵.

65 W. G. Sebald em entrevista a Martin Doerry e Volker Hage (2001). Idem. p. 202.

3 DELINEAMENTOS CRÍTICOS DE UMA RELAÇÃO COM O PASSADO: A LEITURA DE W. G. SEBALD DA LITERATURA DO PÓS-GUERRA

Representar a experiência traumática • Relação de W. G. Sebald com o passado: vestígios de uma ausência • Crítica à Literatura dos Escombros • A insuficiência dos registros ou representações da realidade da destruição • Linguagem encobridora • Ficção, escrita da verdade e construção da memória • A escrita documental de Erich Nossack: o ideal do verdadeiro • Revolver a Literatura dos Escombros: ensaio à concepção de um espaço possível de construção da memória e elaboração da experiência histórica • Legibilidade, inteligibilidade e transmissibilidade dos conteúdos do passado e da recordação: busca por uma forma • A poética exemplar de Alexander Kluge • Documentação literária da guerra aérea • Construção objetiva e subjetiva como experiência histórica • Recordação, documento e ficção • [**O fotógrafo desconhecido**] • Olhar sinóptico e montagem constelativa • A forma presente da história • O trabalho arqueológico de Alexander Kluge • A coleção como poética • A autenticidade de uma forma de memória num modelo literário de construção do saber histórico.

*Uma vala comum não se deixa descrever. Isto significa que é preciso encontrar outros caminhos, que sejam mais tangenciais, que passem pela via da recordação, da arqueologia, do arquivamento, do interrogatório de pessoas [...].*⁶⁶

Essa “vala comum” que não pode ser descrita, a que se refere Sebald, ilustra a substância do lugar do trauma vivenciado coletivamente, menos pelo inexprimível e mais pela fragilidade do que consegue ser realizado, materializado, seja com imagens ou com palavras. A exemplo das alegações em torno do que foi *Auschwitz*, cujos relatos testemunhais, ao imprimirem o relativo, a incompletude e o inacabado como a verdade da experiência, estamparam também a impossibilidade de atestar sua realidade, desnudando a inapreensibilidade, ou a impossibilidade do sensível, tanto quanto a incompreensibilidade, ou a impossibilidade da razão, de conceber a realidade do que *de fato* foi o campo de concentração. A autenticidade dos relatos dos sobreviventes, feitos de lembrança, esquecimento e linguagem, lançaram o problema epistêmico da representação da experiência traumática ao postularem a dúvida sobre se é possível apreender o acontecido por meio dos critérios racionais conhecidos⁶⁷.

Sebald propõe e expõe problema análogo à realidade, ou à realização, da experiência da destruição das cidades alemãs perpetrada por contínuos bombardeios aéreos durante e principalmente ao final da Segunda Guerra, ao esboçar fundamentalmente a precariedade e a insuficiência, quando não a falta, dos registros e relatos coetâneos ou mesmo posteriores da catástrofe em estreita relação com o (ímpeto ao) esquecimento, com a incapacidade do luto e com o que chama de “segunda aniquilação”, por parte da sociedade alemã, “de sua própria história anterior” (SEBALD, 2011, p. 16).

Um esboço que encontra seus primeiros traços na memória do escritor, ou no destino de seu próprio passado soterrado, ao recordar que crescera com a sensação de que algo lhe era escondido (SEBALD, 2011, p. 66). Recordação que remete à sua infância, durante a qual, diz Sebald, sempre tivera “a impressão de que as cidades deviam ser lugares onde há grandes montanhas de escombros”⁶⁸, devido à naturalidade com que a vida

66 W. G. Sebald em entrevista a Volker Hage (2000). In: SEBALD, W. G. *Op. cit.*, 2012, p. 180. Tradução minha do original em língua alemã: *Ein Massengrab läßt sich nicht beschreiben. Das heißt, man muß andere Wege finden, die tangentieller sind, die den Weg über die Erinnerung geben, über das Archäologisieren, über das Archivieren, über das Befragen von Personen [...].*

67 A partir das considerações de Christoph Schneider (2007, p. 265) em estudo intitulado “*Das ist sehr schwer zu beantworten und Entschuldigen Sie, wenn mir jetzt die Tränen kommen*”. *Medialität und Zeugenschaft* [“Isso é muito difícil de responder e me desculpe se as lágrimas me vêm agora”. Medialidade e Testemunho]. In: ELM, Michael; KÖSSLER, Gottfried (Orgs): **Zeugenschaft des Holocaust: zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung**. Frankfurt am Main/ New York: Campus, 2007, págs. 260-279.

68 Idem., p. 177.

transcorria entre suas ruínas. A sensação que Sebald expressa, bem como o estranhamento em retrospecto à sua própria experiência, delineiam a perspectiva de um entendimento sobre si concernente a aspectos de sua vida que lhe foram deliberadamente omitidos ou mesmo suprimidos, dimensionando a esfera de sua relação com o próprio passado e com a memória. Essa perspectiva vai ao encontro das reminiscências frágeis daqueles que, como o escritor, “não foram atingidos diretamente pela catástrofe que então se consumava no Reich Alemão”, mas que percebem “que essa catástrofe, mesmo assim, deixara vestígios” em suas memórias (SEBALD, 2011, p. 7). Uma geração nascida nos limiares da guerra, cujos pais, afetados diretamente pelas catástrofes, foram impelidos ao recalçamento de suas lembranças e a carregar consigo o silêncio sobre as suas experiências. Recalçamento e silêncio produzidos seja pelo impulso convocado pela reconstrução das cidades alemãs após a destruição pela guerra aérea – como acentua continuamente W. G. Sebald –, seja pelo dito “milagre econômico” que sucedeu a reconstrução das cidades, concedendo compensações pelo consumo e pelo trabalho em substituição à recordação do trauma.

O escritor Hans-Ulrich Treichel, contemporâneo de W. G. Sebald, considera que “o desenvolvimento econômico dos anos do pós-guerra foi, de uma perspectiva psicológica individual, muito frequentemente um trabalho furioso de demolição. Um bombardeio com trabalho, uma conflagração em sentido inverso, que agora não mais produzia ruínas, mas sim prateleiras bem cheias, pessoas bem alimentadas e cidades limpas e asfaltadas” (TREICHEL, 2005, p. 122)⁶⁹. Um entendimento sobre o esquecimento também em retrospecto, pelas vias do recordar-se, através do qual esse mesmo escritor avalia o abstrato da experiência da sua infância no que se lembra como “experiência da ausência”, um nada particular sentido tanto no âmbito de seu íntimo e familiar como externamente no social.

69 Tradução minha do original em língua alemã de um trecho de *Lektionen der Leere* (2000), ou “Lições do Vazio”, de Hans Ulrich-Treichel. In: TREICHEL, Hans-Ulrich. **Der Verlorene**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005. Como contextualização, observo que *Lektionen der Leere* consiste em uma das cinco leituras proferidas por Hans-Ulrich Treichel em uma série de conferências (*Poetikvorlesung*) realizada na cidade de Frankfurt am Main, entre janeiro e fevereiro de 2000, como desdobramento do tema proposto pelo escritor e intitulado *der Entwurf des Autors*, ou “o esboço do autor”. O que Hans-Ulrich Treichel apresenta em suas *Lições* densifica o teor de seu último romance publicado à época, *Der Verlorene* (1998), ou “O Perdido” – na tradução ao português brasileiro (Companhia das Letras, 2001) –, ao expor de certa maneira os fundamentos da escrita de seu romance, as entranhas factuais reminiscentes juntamente com a substância vivaz das experiências lembradas, constituindo assim uma espécie de paratexto que não apenas colabora à leitura e interpretação de seu romance, como também à constituição de um panorama junto a outros textos – literários e não-literários – dedicados às nuances do passado traumático da guerra e do pós-guerra alemães. A exemplo mesmo de W. G. Sebald, que três anos antes da *Poetikvorlesung* de Treichel em Frankfurt apresentava igualmente na Universidade de Zürich, na Suíça, uma série de conferências dedicada à relação com esse passado por intermédio da leitura crítica da literatura do pós-guerra [*Nachkriegsliteratur*] e que daria origem ao tomo *Luftkrieg und Literatur* (1999), ou “Guerra Aérea e Literatura” (Companhia das Letras, 2011).

Talvez se encontre aí, significativamente e no esboçar dessa perspectiva, o desdobramento ao espaço intermediário de um gesto originário que revolve esse passado velado ao trazê-lo ao crivo do presente, abrindo-se à relação entre um passado, no qual se conjectura a dimensão de um fenômeno social e político de esquecimento – ou recalçamento – coletivo da experiência traumática, e um presente que se apresenta à extensão possível da (re)elaboração da experiência por meio da literatura e da crítica literária.

A crítica que dirige Sebald à literatura alemã do pós-guerra (*Nachkriegsliteratur*), nomeadamente a Literatura dos Escombros (*Trümmerliteratur*), é sintomática e representativa da percepção e da experiência de uma “ausência”, um “não dizer nada” (SEBALD, 2011, p. 66). Percebida primeiramente em outras esferas discursivas, como a historiografia e a tradição oral da transmissão no âmbito familiar, essa ausência no campo da escrita literária se revela assim ao olhar do crítico como mais um “instrumento previamente sintonizado com a amnésia individual e coletiva”, talvez guiado, como presume, por uma espécie de “autocensura” por parte dos escritores que vivenciaram a destruição para o “encobrimento de um mundo que se tornara incompreensível” (SEBALD, 2011, p. 18-19). No decurso de sua crítica e em torno das possíveis razões para certa “incapacidade de toda uma geração de autores alemães em registrar aquilo que viram e preservá-lo para a nossa memória” (SEBALD, 2011, p. 9), Sebald parece conceder um imperativo moral aos literatos diante da catástrofe, que transparece menos no sentido da omissão, ou inexistência, de registros e mais no sentido da insuficiência ou escassez qualitativa em relação aos modos de tratamento [literário] da experiência traumática.

Sebald (2011, p. 26-27) pondera que “a maioria das fontes sobre a destruição das cidades é de uma cegueira extraordinária para a experiência vivida”. Mesmo nas exposições narrativas das testemunhas oculares, ou daqueles que “escaparam somente com a vida”, o escritor observa que a “realidade da destruição total” – “inapreensível em sua extrema contingência” – acaba por esmorecer atrás do recurso a “fórmulas fixas” da linguagem, “expressões estereotipadas” tais como “[...] ‘um pasto de chamas’, ‘noite fatídica’, ‘labaredas ao céu’, ‘o diabo estava à solta’, ‘o inferno diante de nossos olhos’, ‘o terrível destino das cidades alemãs’ e tantas outras parecidas” (SEBALD, 2011, p. 30). Imagens pré-concebidas num imaginário da linguagem cujas utilizações continuadas, em conjunto com o aspecto “descontínuo” e “uma qualidade peculiarmente errática” observados nesses

relatos de memória (SEBALD, 2011, p. 30), resultam por alçar “a dúvida sobre a autenticidade da experiência neles contida” (SEBALD, 2011, p. 31).

Na acepção de Sebald, essa “inclinação ao que já foi dito, à repetição do sempre igual”, configura certa inconfiabilidade notória a estes relatos, “uma insuficiência intrínseca” (SEBALD, 2014, p. 74), como diz, que dotam suas formas de um valor apenas relativo e por isso “dependem da complementação por aquilo que se revela a um olhar sinóptico, artificial” (SEBALD, 2011, p. 31). Um olhar análogo àquele substanciado por um saber, que observa à distância o pretérito e alcança o disperso no tempo reunindo-o numa espécie de síntese com o presente.

A crítica às formulações literárias, em relação aos registros ou representações da realidade da destruição, se assemelha às suas considerações em relação aos “relatos de experiência”, principalmente ao observar que apresentam um valor informativo relativamente baixo sobre a realidade objetiva do tempo, referindo-se particularmente à devastação das cidades e aos “padrões de comportamento psíquicos e sociais que ela afetou” (SEBALD, 2014, p. 55). A exemplo da narrativa *Die Stadt hinter dem Strom* [A Cidade atrás da Correnteza], de Hermann Kasack (1947), cujas bases empíricas sobre as quais se assenta não conseguiram formar o que Sebald entende ser uma “imagem abrangente do mundo dos escombros”, limitando-se a atributos que concorrem a um “plano superior de mitificação de uma realidade que, em sua forma bruta, se recusa à descrição”. Ao olhar de Sebald, qualquer tentativa de produzir “efeitos estéticos” ou “pseudoestéticos” sobre um mundo em ruínas, como ele qualifica, constituiria um procedimento que destitui a literatura de sua legitimação (SEBALD, 2011, p.53). O recurso a elementos estetizantes e altamente subjetivos, notáveis nessa literatura, restringiu-se a um modelo que serviu apenas para esclarecer aos sobreviventes da destruição total “sobre o sentido supostamente metafísico de sua experiência” (SEBALD, 2011, p. 51). Serviu apenas, pode-se entender, para encobrir o incompreensível da experiência e a realidade da destruição. Por isso Sebald desacredita, considerando tais modos de articulação formal, que esses relatos tenham sido relevantes “na constituição da consciência pública da República Federal da Alemanha”, a não ser como substratos ao “sentido estrito da reconstrução” (SEBALD, 2011, p. 75). O “déficit em testemunhar as experiências de então”, que Sebald (2011, p. 18-19) observa na Literatura dos Escombros, é dessa forma entremeado notavelmente em suas críticas segundo a dimensão ética que concede à arte literária, no

estreito vínculo que o escritor concebe entre ética e estética que antevê a literatura enquanto prática com “potencial crítico”, cognitivo e epistemológico.

Nesse vínculo e nesse contexto da consciência pública e política da Alemanha do pós-guerra, a indagação de Sebald sobre o recurso à ficcionalização na obra *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* [Do diário de um Caracol] de Günter Grass, escrita em 1972, mostra-se semelhante às suas críticas dos efeitos estéticos produzidos na Literatura dos Escombros. Um meio de inibição do luto e sobretudo de ocultar “os aspectos reais da história dos judeus de Danzig” durante os anos da ditadura nacional-socialista alemã. Na relação que tenta estabelecer com o passado, a ficcionalização da história produzida por Grass levanta a questão “se o predomínio da ficção sobre o que realmente aconteceu não seria muito prejudicial à escrita da verdade e à tentativa de se fazer uma memória” (SEBALD, 2014, p. 87).

Desde essas aberturas críticas, Sebald analisa exemplarmente nas narrativas de Hans Erich Nossack os esboços primordiais através dos quais a literatura alemã do pós-guerra poderia encontrar um caminho em direção à abordagem séria de um “material incomensurável para a estética convencional” (SEBALD, 2011, p. 57).

Isso se refere primeiramente a sua tentativa já em 1947, em *Nokya*, em registrar “o que realmente vira de forma menos ornamentada possível” (SEBALD, 2011, p. 51). Depois, e especialmente, em *der Untergang* [A queda], narrativa publicada em 1963 sobre a destruição da cidade de Hamburg, em que Nossack ensaia certo “estilo documental” e de objetividade formal “quase sempre despretensiosa” que se mostra, em compasso com o “ideal do verdadeiro” e diante da destruição, “como a única razão legítima para o prosseguimento da atividade literária” (SEBALD, 2011, p. 57). Para Sebald (2014, p. 62), o gênero prosaico do relato que Nossack experimenta, em que figura o caráter documental do registro e da investigação, cria, em contraposição às composições ficcionais herdadas, um lugar para a contingência histórica que explode o âmbito da cultura romanesca. Enquanto possibilidade de tratamento literário da realidade da destruição, a prosa de Nossack parece se conformar num ensaio a uma forma de assegurar à memória a “transmissão da informação objetiva nela guardada” (SEBALD, 2014, p. 66). Alinhado com um anseio ao entendimento da realidade da experiência traumática, isso talvez substancie em Sebald a pretensão por uma forma que preencha certas lacunas da historiografia e da memória social.

Essa forma, que Sebald esboça em suas leituras das expressões literárias de H. Kasack e H. E. Nossack, quando realça a base empírica da literatura, o registro documental e a linguagem objetiva da escrita, ele encontra exemplarmente na poética ensaiada por Alexander Kluge. Sebald (2014, p. 76) afirma que essa literatura “se esforça por regenerar a memória coletiva dos seus contemporâneos” especialmente por destituí-la do recurso de, ou do intento a, uma “interpretação dos acontecimentos históricos”. A poética de Alexander Kluge se evidencia então como possibilidade de representação de uma realidade, em sua inapreensibilidade e incompreensibilidade substanciais, pela abertura ao contingente da história e às vias da ficção, sugerindo em sua configuração literária a renúncia do sentido da narrativa a uma marcha uníssona da significação. Características das quais Sebald se apropria para a escrita de suas prosas ficcionais.

Dessa maneira, revolver a Literatura dos Escombros transparece, mais do que uma proposição analítica em busca das razões e motivações para o esquecimento coletivo de uma experiência, como um movimento em direção à apreciação e ao reconhecimento dos modos de tratamento da realidade da experiência traumática e dos materiais dessa recordação. Esse movimento de recuperar a Literatura dos Escombros se desdobra a um ensaio do escritor ao seu próprio embate com o passado, em que a literatura se configura progressivamente como um espaço legítimo de estruturação dessa experiência, e, conseqüentemente, a um juízo quanto às possibilidades modelares, às vias tangenciais que preza Sebald na realização dessa experiência.

Por duas vezes e em conjunturas distintas a memória dos escombros e a temática de uma descrição literária da destruição foram objeto da crítica literária de Sebald. Possivelmente essas críticas serviram ao escritor para pensar e repensar o presente da literatura e as modalidades que a escrita literária é capaz de assumir, ao lado de outras expressões e manifestações, como espaço possível de construção da memória e elaboração da experiência histórica. Sobretudo se pensada como contributo à reflexão, à indagação e à especulação acerca da experiência humana em sua relação com o tempo, com o passado e com os objetos de seu saber. Desde as primeiras críticas dedicadas à Literatura dos Escombros – refiro-me principalmente ao ensaio intitulado *Entre História e História Natural. Sobre a descrição literária da destruição total* (1982), mas também *A construção do luto. Günter Grass e Wolfgang Hildesheimer* (1983)⁷⁰ –, Sebald parece ter se deparado sobretudo com substratos para um exame propositivo a uma configuração que desenvolveria posteriormente em suas

70 Ensaio compilado postumamente em *Campo Santo* (2003).

prosas literárias durante a década de 1990. Quando recapitula essa sua própria crítica em *Guerra Aérea e Literatura* (1999), é como se a escritura de Sebald de certo modo transportasse consigo as elaborações das quais já se ocupou, na crítica e na literatura, como um gesto que porta sobre si os sedimentos de uma crítica primitiva como disposições ensaísticas de sua própria poética, em uma reelaboração que inclusive não mais se distingue da forma prosaica de suas ficções.

Notável dessa reelaboração, ou do revolver o espaço de sua crítica, são certas reiterações ou prosseguimentos de delineamentos conceituais esboçados anteriormente, os quais participam na convergência e amalgamento do literário e do historiográfico da poética de W. G. Sebald. Em especial estão uma elaboração particular de como seria “uma história natural da destruição” e o diálogo com a poética e, suponho, com o pensamento de Alexander Kluge em sua concepção de “montagem constelativa” [*konstellative Montage*]. Nesta, o “olhar sinóptico”, ou artificial, de que fala Sebald, lançado em retrospecto sobre o fragmentário da experiência recordada e da realidade do acontecido se descobre como base intelectual e perspectiva narrativa a uma tentativa legítima de “propor possibilidades de pensar a história”, ou de pensar uma realidade à experiência histórica, segundo a constatação de que talvez o real precise mesmo “ser ficcionalizado para ser pensado” (RANCIÈRE, 2009, p. 58). Interessa-me salientar, portanto, por agora, como Sebald parece ter encontrado na elaboração dessas suas críticas os meios “mais tangenciais”, como diz, ao tratamento literário dos materiais do passado, dos vestígios e documentos, em que a imagem dos escombros se mostra basilar a uma elaboração literária pelas vias da arqueologia, do arquivo e para além da linguagem fraturada pela qual a experiência se deixa transmitir, tanto quanto substancial a uma perspectiva que antevê na dialética entre construção e destruição o espaço ético-estético da literatura e da escrita literária.

*E o que resta não destrói a memória.*⁷¹

Quatro décadas depois da libertação do campo de concentração de Auschwitz e após continuados relatos como prisioneiro do *Lager*, Primo Levi se pergunta se foram capazes, eles, os sobreviventes, de compreender e de fazer compreender suas experiências (LEVI, 2016, p. 27). Não apenas pela perda substancial dos sentidos da experiência na estreita travessia até sua realização pela palavra, mas também porque “compreender”, assim

71 Epígrafe da narrativa *O Dr. Henry Schryn*, primeira narrativa do tomo *Os Emigrantes*, de W. G. Sebald (2002, p. 7).

entende Primo Levi, coincide com “simplificar”. Uma coincidência que se traduz na redução do cognoscível a um esquema do qual participam os elementares instrumentos que construímos para servir ao saber humano: “a linguagem e o pensamento conceitual” (LEVI, 2016, p. 27). Similarmente, no *Lager* convertido à “museu da memória”, Didi-Huberman (2017, p. 48-49) pergunta se cumpre então “simplificar para transmitir”, diante do que observa se tratar do escamoteamento da realidade existencial das fotografias do *Sonderkommando* – uma traição, como pensa, de “suas próprias condições de existência” como testemunho e também como documento. Mesmo na debilidade do conteúdo de sua matéria, ou do que na qualidade de fragmento lhe resta da realidade de sua presença no tempo, o documento ensina algo. É o que um olhar ao aparentemente ausente, ou ao virtualmente presente, consegue contemplar na precariedade da imagem fotográfica – subtraída por isso de um destino no museu como objeto de conhecimento –, onde reside, justamente, o pulsar do instante do registro e do sentido de sua existência enquanto material que atesta um acontecimento ou experiência. Didi-Huberman (2017, p. 49) se pergunta também, diante disso, se seria “necessária uma realidade claramente visível – ou legível – para que o testemunho se consume [?]”.



As dúvidas que lançam Primo Levi e Didi-Huberman, incidentes sobre os modos, ou os meios, através dos quais o conhecimento e o saber conseguem ser articulados nos aspectos da linguagem, da imagem e mesmo da realidade, tratam em suma do exame e do esforço por um modo de legibilidade, inteligibilidade e também transmissibilidade dos

conteúdos do passado e da recordação, um meio de representação e expressão que consiga alcançar um entendimento sobre o acontecido, o visto e o vivido.

Essas mesmas dúvidas Sebald (2011, p. 75) manteve em relação à forma literária na qual as recordações da experiência dos bombardeios aéreos e da destruição das cidades são articuladas. Na insatisfação com as representações literárias da experiência, evidente em suas críticas, há uma exigência e uma busca de sua parte por certa completude de uma realidade, pela realização de uma imagem abrangente do acontecimento histórico através do que dele existe, ou sobre-existe, de conteúdo objetivo e subjetivo, ou seja, de reminiscência factual, documental e historiográfica, e também memorial, individual e coletiva, da experiência. Também um anseio de pensar em condições, ou em possibilitar, à recordação do acontecimento e da experiência que encontre uma forma autêntica na qual ela possa existir, permanecer⁷². A este respeito Sebald sugere uma elaboração no sentido de sintetizar, arranjar as experiências de muitas pessoas em alguma forma, pois “muitas das memórias individuais expressas não passam de fragmentos deslocados”, no entendimento do escritor, e somente “embaçam o olhar a aquilo do que realmente se trata”⁷³. *Do que realmente se trata* permanece, no entanto, no obscuro, no abstrato das acepções de realidade e de verdade que orbitam a substância do passado, por si inapreensível, indeterminado e indeterminável como unívoco. Sebald compreende que se quisermos, hoje, imaginar como possivelmente foram naqueles anos, semanas e dias da guerra, então estamos dependentes de travar uma espécie de trabalho arqueológico, escavar e, dos estilhaços e fragmentos encontrados, procurar reconstruir em alguma forma a totalidade⁷⁴.

72 A partir do que fala Sebald, em entrevista a Martin Doerry e Volker Hage (2001), a respeito das tentativas relativamente contínuas, especificamente na Alemanha e a partir da metade da década de 1960, de encontrar formas de refletir sobre a recordação do passado da ditadura nacional-socialista. Uma busca que entende Sebald começar com a pesquisa histórica e terminar talvez com a prosa semi-ficcional. Segundo o escritor, “[...] Obviamente depende que a memória encontre uma forma autêntica na qual possa existir/permanecer. Em todo caso, desde cerca de 1965, têm sido feitas tentativas relativamente contínuas para encontrar formas de reflexão. Isso começa com a pesquisa histórica e termina talvez com a prosa semi-ficcional – sempre em busca de formas de representação que possam fazer justiça a este tema”. Tradução minha do original em língua alemã: [...] *Es kommt natürlich darauf an, daß Erinnerung eine authentische Form findet, in der sie bestehen kann. Immerhin ist relativ durchgehend seit ungefähr 1965 versucht worden, Formen des Nachdenkens zu finden. Das beginnt bei der historischen Recherche, und es endet vielleicht bei der halbfictionalen Prosa – immer auf der Suche nach Darstellungsformen, die diesen Thema gerecht werden können.* In: SEBALD, W. G. *Op. cit.*, 2012, p. 206.

73 W. G. Sebald em entrevista a Volker Hage (2000). In: SEBALD, W. G. *Op. cit.*, 2012, p. 190. Tradução minha do original em língua alemã: [...] *Wie gesagt, man müßte die Erfahrungen sehr vieler Menschen in irgendeiner Form synthetisieren, arrangieren. Viele der individuellen Erinnerungen sind nur Versatzstücke, sie verstellen den Blick auf das, worum es wirklich geht.*

74 W. G. Sebald em entrevista a Andrea Köhler (1997). In: SEBALD, W. G. *Op. cit.*, 2012, p. 163. Tradução minha do original em língua alemã: [...] *Wenn wir uns heute vorstellen wollen, wie es möglicherweise*

E na apreciação dessa forma imaginativa de reconstrução de certa totalidade, Sebald descobre na elaboração literária que encontra Alexander Kluge o modelo de tratamento da realidade da destruição. Na leitura de Sebald, o espaço literário que Kluge inaugura em *Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945* [O ataque aéreo a Halberstadt em 8 de abril de 1945], publicado em 1977⁷⁵, se mostra salutar ao que denomina uma “documentação literária” da guerra aérea e sobretudo potente enquanto modelo exploratório, especulativo e configurativo da experiência histórica entendida no entrelace do objetivo e do subjetivo, da factualidade documentada e da experiência recordada. A linguagem objetiva e a perspectiva documental com as quais Kluge se preocupa em representar literariamente a destruição sem, no entanto, destituí-la dos contornos subjetivos da recordação de sua própria experiência – o escritor é também testemunha ocular do ataque aéreo à cidade de Halberstadt em 8 de abril de 1945 – seria exemplar enquanto “um modelo que demonstra como o envolvimento pessoal nos percursos coletivos pode tornar-se, através da investigação histórica analítica, através do relacionamento dos acontecimentos passados com as perspectivas futuras, pelo menos um conceito heurísticamente significativo” (SEBALD, 2011, p. 68). Sebald interpreta na construção literária de Alexander Kluge o estabelecimento de uma relação “dialética crítica entre o passado e o presente” (SEBALD, 2011, p. 74), em que o relato, a ficção, o material documental e a investigação histórica levada ao pormenor, dos quais se vale Kluge, concorrem a um impulso didático pelos processos de reflexão que o texto consegue instaurar. Características que fornecem ao leitor “sobre as condições concretas da sua existência no presente, bem como sobre as perspectivas de futuro possíveis” (SEBALD, 2014, p. 75-76), ao deixar conhecer os vetores, as linhas mestras “da tendência fatal até agora seguidas pela história”, desveladas pela perspectiva histórica de Kluge como um choque naquele dia em Halberstadt.

A qualidade e abrangência do conteúdo informativo que Alexander Kluge arranja na forma narrativa em torno do acontecimento contribui, do mesmo modo, para Sebald (2011, p. 74), em contraste com as narrativas do pós-guerra, para revelar toda uma estrutura racional e programática envolvida na experiência do bombardeio que muitos somente puderam sentir “como um irracional golpe do destino”. Kluge expõe e explora, por intermédio dos dados objetivos de que dispõe, representados por um aporte de fotografias,

gewesen ist in diesen Jahren, Tagen und Wochen, dann sind wir darauf angewiesen, eine Form von archäologischer Arbeit zu unternehmen. Er wird gegraben, und aus den Splittern und Fragmenten, die wir ausfinden, versuchen wir, das Ganze in irgendeiner Form zu rekonstruieren.

75 *Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945* integra a obra intitulada *Neue Geschichten. Hefte 1-18. Unheimlichkeit der Zeit* [Novas Histórias. Cadernos 1-18. Estranhamento do Tempo].

de pesquisa histórica, registros e relatos militares, aspectos do comportamento social e psíquico tanto dos atingidos pelos bombardeios quanto daqueles que estiveram envolvidos no complexo maquinário industrial e destrutivo desde cima.

Sebald salienta no comentário a respeito da história sobre “o fotógrafo desconhecido” [*Der unbekante Fotograf*] sobretudo o “valor ilustrativo” dos “achados autênticos” que Kluge mobiliza na narrativa e que faz “qualquer ficção empalidecer” (SEBALD, 2011, p. 59).

O desconhecido, detido com a câmera na mão por uma patrulha militar em meio aos destroços em Halberstadt, declara apenas o seu desejo de capturar a sua cidade natal em chamas, em sua desgraça. Para Sebald (2011, p.59), essa atitude do fotógrafo só não parece um absurdo porque justamente suas fotografias, que Kluge movimenta na narrativa, “chegaram até nós”.

[O fotógrafo desconhecido]⁷⁶

O homem foi detido por uma patrulha militar perto da Torre Bismarck/Spiegelsberge. Ele ainda segurava a câmera na mão, nos bolsos de seu casaco havia filmes expostos, filmes virgens, acessórios fotográficos. Perto do local do atentado, ou seja, perto do lugar de onde ele fotografou por último, encontram-se as entradas para as instalações subterrâneas que foram abertas com explosão nos rochedos e onde está alojada a produção de armamento.

O comandante da patrulha militar pretendia condenar o desconhecido ou espião na primeira investida e por isso lhe perguntou: O que o senhor fotografou aí?



Imagem. Foto do fotógrafo desconhecido N.º 1: Fischmarkt, vista do Breiter Weg, à esquerda o Café Westkamp.

76 Incluo o fragmento *O fotógrafo desconhecido*, de Alexander Kluge, para conhecimento da forma narrativa do escritor, dada a importância que W. G. Sebald atribui a essa configuração e a ausência de material literário de Kluge traduzido ao português brasileiro. Por tal ausência, considero que a própria leitura de *Guerra Aérea e Literatura* de Sebald se torna um pouco limitada a nós, justo este ensaio tão importante para a sua literatura, além de ter sido por muitos anos a única obra ensaística do escritor publicada no Brasil. A tradução do fragmento, que compõe a narrativa de Alexander Kluge *O ataque aéreo a Halberstadt em 8 de abril de 1945*, foi realizada por mim como exercício de compreensão e aproximação das expressões de Kluge e Sebald.



Imagem. Foto N.º 3: Acesso Schmierstraße.

O desconhecido declarou que queria capturar desde esta distância a cidade em chamas, sua cidade natal, em sua desgraça. Ele alegou ser proprietário de uma loja de fotografia no Breiter Weg, que de todos os seus pertences como fotógrafo só tinha conseguido apanhar câmera fotográfica e filmes, e que tinha avançado pelo Fischmarkt, Martiniplan, Westendorf e depois por Mahndorf em direção ao Spiegelsberge. O comandante da patrulha chama imediatamente sua atenção para o fato de que isso se trata de um caso de invasão na área militar restrita das cavidades. Que o senhor venha do Breiter Weg é totalmente improvável, ele repreendeu o criminoso, porque de lá absolutamente ninguém poderia ter saído da cidade. O comandante da patrulha, relegado a uma área relativamente entediante da floresta, em vista dos acontecimentos significativos do dia não podia esperar fazer uma melhor captura do que essa naquele dia.



Imagem. Foto N.º 2: Martiniplan, à esquerda a coluna sul da Igreja de St. Martini. Ao fundo o restaurante "Saure Schnauze".

Assim que os soldados, conduzindo adiante os prisioneiros do sul pela Moltkestraße abaixo, tentaram atravessar pelo edifício do comando militar, viram que esse "comando", a 50 metros de distância através do véu de fumaça, era uma montanha de tijolos, peças de ferro, etc. No alojamento alternativo os oficiais sentiram-se incomodados em suas funções pela presença do fotógrafo. Eles tomaram para si o aparelho. Os filmes expostos foram levados para um veículo oficial em serviço.



Imagem. Foto N.º 4: Pessoas/Sobreviventes em fuga, Westendorf, saída da cidade.

Conforme houvesse uma evidência ou não, o homem deveria ser fuzilado em Magdeburg. O que é isso agora de espionagem ainda em abril na região dos montes? perguntou o primeiro-tenente von Humboldt. Mas era de se imaginar que o inimigo procurasse as entradas ocultas da fábrica subterrânea de armamento com aviões muito pequenos.



Imagem. Foto N.º 5: Em frente ao correio principal.



Imagem. Foto N.º 6: Última posição do fotógrafo.

Os soldados, que de posse de um bilhete manuscrito que certificava a detenção conduziam os prisioneiros pela Richard-Wagner-Straße, esperavam que em Wehrstedt algum transporte para Magdeburg fosse realmente organizado, ou ainda que um comboio de passageiros que fosse até Magdeburg parasse em frente a atual instalação ferroviária, do contrário eles não saberiam o que fazer com o homem. Se os sentinelas libertaram o desconhecido em um ambiente tão devastador, por sugestão do mesmo e também movidos por algumas dúvidas em relação ao sentido de sua ação, ou se os guardas se distraíram por um momento, em virtude da explosão de uma bomba não deflagrada perto da Heineplatz, para que então ele fugisse, não se sabe.



Imagem. Esboço do suposto caminho do fotógrafo desconhecido. Seta espessa à direita: trajeto da corrente de bombardeios.
Seta fina do centro para a esquerda número 1-6: caminho do fotógrafo.

Kluge articula uma narrativa ficcional em torno e a partir de imagens autênticas ou, antes, uma realidade possível. Essas imagens são fragmentos, remanescentes que abrem diante de nós a extensão do tempo enquanto materialidades que atestam acontecimentos e experiências, e enquanto materiais que sobrevivem e chegam ao presente como afecção de um passado ainda não realizado. Vistos pela perspectiva de suas existências como vestígios do real e do passado, e do que suas incompletudes sugerem ao especulativo, essas fotografias servem tanto como aparatos à investigação histórica quanto como contributos a uma imaginação narrativa que as anima. São materiais oportunos a uma elaboração do passado e de seu porvir. Kluge assim utiliza essas imagens como substrato a um conhecimento que elas virtualmente oportunizam. A narrativa sobre o “fotógrafo desconhecido” causa um estranhamento no que expõe como irracionalidade,

distanciamento e apatia diante daquela realidade, mas o que Alexander Kluge representa com as imagens e com o texto ficcional explora um aspecto da condição anímica dos atingidos, como as limitações da percepção, do pensamento e dos movimentos com a deflagração violenta de uma outra realidade existencial. São tais características que distinguem sua narrativa virtuosamente ao olhar de Sebald de outras narrativas literárias sobre a experiência da destruição.

A forma que propõe Kluge para pensar e narrar a história foi escrita trinta anos depois do acontecimento em Halberstadt. Ela é ilustrativa de um posicionamento distanciado e crítico que permite que a descrição da catástrofe seja feita do seu contorno e não mais unicamente do seu centro – para utilizar uma observação de Sebald sobre o esboço do modelo precursor de Nossack. Isto significa que não se limita ao que Kluge teria visto com seus próprios olhos, nem aos acontecimentos dos quais ainda se recorda, mas sim outros, “situados em torno da sua existência passada e presente”, como Sebald (2014, p. 69) a interpreta. Por conseguinte, ilustra também uma dimensão que assume a ideia do “olhar sinóptico”, um artifício de síntese com o disperso no tempo, o fragmentário e o lacunar.

Kluge propõe uma forma de montagem cujo princípio parece residir na coleção e na “combinação de diferentes tipos de rastros”⁷⁷, possivelmente de acordo com o entendimento de que a experiência, com base nos dados do passado (*ex post*), somente pode ser obtida/conseguida hoje de uma maneira mediada e artificial (BAUMGÄRTEL, 2017, p. 217)⁷⁸. Vale-se, dessa maneira, da utilização da maior variedade de fontes – científicas, técnicas, historiográficas e memoriais –, entre textuais e imagéticas, e da articulação de diferentes modalidades discursivas para conformar uma descrição multifocal da destruição, uma espécie de narração multiperspectivística da história. O acontecimento em Halberstadt em 8 de abril de 1945 se desdobra, desse modo, em incontáveis variações de histórias contingentes e factíveis realidades simultâneas, em narrativas que figuram como instantâneos. Esses instantâneos conformam um conjunto com o remanescente disperso que protagoniza uma representação do acontecimento como configuração de um espaço experiencial de simultaneidades.

77 A partir do que escreve Jacques Rancière (2009, p. 58) a respeito da narrativa fílmica *O Túmulo de Alexandre*, de Chris Marker, e o modo como “joga com a combinação de diferentes tipos de rastros [...] para propor possibilidades de pensar a história” em sua representação.

78 BAUMGÄRTEL, Patrick. Naturgeschichte. In: ÖHLSCHLÄGER, Claudia; NIEHAUS, Michael (Orgs.). **W. G. Sebald-Handbuch**. Leben. Werk. Wirkung. Stuttgart: J.B.Metzler Verlag, 2017, págs. 213-219.

Essa montagem pode assim ser compreendida como conformação sincrônica com o fragmentário de experiências diversas e, por conseguinte, uma forma de narrativa histórica contestatória, a seu modo, da perspectiva do tempo objetivo e de uma noção sequencial e causal dos acontecimentos. Uma forma que contempla, substancialmente, a percepção de que “o tempo do relógio [...] e a elaboração sensorial do tempo correm divergentes” (KLUGE, 1977, p. 53) – como se lê em uma das narrativas sobre o ataque aéreo –, salientando com isso o prisma qualitativo da descrição.

Nesse feitiço multifocal ou descentralizado da história, o olhar que descreve não incide unicamente sobre o instante do acontecimento, vai além dele no tempo assim como adentra pelas camadas que o revelam ao presente. É o que sublinha Sebald na descrição de Kluge de uma praça em Halberstadt, naquele dia em 1945 ocupada por corpos reunidos pelos soldados, e a menção a respeito das árvores caídas que costumavam albergar bichos-da-seda quando foram plantadas no século XVIII (SEBALD, 2014, p. 75). O que aparenta mera menção representa, na descrição da destruição de Halberstadt, uma citação da história ou o índice furtivo a toda uma genealogia da racionalidade moderna mercantilista e despótica, suas transmutações em princípios higienistas e eugenistas que convergem, no século XX, aos fundamentos do pensamento e do estado nazistas. É o que Sebald inclusive desdobra no final de *Os Anéis de Saturno* – como se adentrasse nessa citação de Kluge – ao discorrer acerca das reiteradas tentativas de desenvolvimento da sericultura na Alemanha. Nesse pormenor informativo em meio à descrição da experiência da destruição, o procedimento de Kluge se mostra como gesto disruptivo que arranca um objeto do *continuum* do curso da história – em acordo com as formulações teórico-filosóficas de Walter Benjamin (2018, p. 600; p. 786; p. 788) –, como uma citação da história, ou a vivificação de parte de um fenômeno histórico que então arrancado de seu contexto pretérito é disposto no presente em uma nova conformação de sentido.

Nessa “montagem” de Alexander Kluge, a ideia de “constelativa” sugere aos elementos dispersos e diversos que reúne e mobiliza a configuração com os traços de uma (in)visibilidade relacional e significativa. Ela também se mostra sugestiva, por esse mesmo sentido configurativo, como um modo de dar forma a um entendimento da realidade como experiência de várias realidades simultâneas. Thomas Combrink (2013, p. 18) indica, a respeito da poética de Kluge, que “evidenciar a tectônica dessas realidades” em sua literatura constitui também um “protesto contra as relações existentes”⁷⁹. Essa maneira de

79 De acordo com Thomas Combrink, “O termo constelativo refere-se ao entendimento de que vivemos em várias realidades ao mesmo tempo e que é tarefa da literatura evidenciar a tectônica dessas

explorar esteticamente tal percepção da experiência difusa do tempo do real significa, em se tratando da realidade de acontecimentos passados, a extensão dessa percepção à imaginação histórica. O que implica, em sua concepção espaço-temporal segundo a simultaneidade de fenômenos, a possibilidade de uma experiência que teve lugar no passado ser vivificada, assimilada ou reconhecida também como presente.

Em entrevista a Hans Ulrich Obrist, questionado sobre a descrição do ataque aéreo em *Der Luftangriff auf Halberstadt am 8. April 1945*, Alexander Kluge salienta se tratar de “experiência”. Para o autor trata-se de transferir a experiência do passado ao que o nosso presente é. Kluge sugere que a empatia, ou seja, a proximidade com o Outro e mesmo a identificação pela compreensão emocional, é capaz de realizar essa transferência. Segundo o escritor: “Quando hoje Aleppo é bombardeada, isso pertence à minha experiência de 1945. A empatia transfere o pertencimento do lugar onde eu nasci ao o que o nosso presente é”⁸⁰.

Sebald talvez tenha visto na poética de Kluge fundamentalmente a possibilidade da empatia, do envolvimento individual ou subjetivo no curso coletivo da história somado à investigação objetiva da história. Um atributo alheio, ou estranho, à linguagem e à forma do “passado histórico” tanto quanto à linguagem e à forma dos chamados “relatos de experiência” da destruição.

A possibilidade da empatia, sugerida por uma forma de apresentação da história como essa “montagem constelativa”, acontece também por certa abstenção, estimada por Sebald, à explicação dos acontecimentos do passado. Uma renúncia, que não deixa de ser uma recusa por parte de Kluge, à atribuição de um sentido aos acontecimentos, ou mesmo a uma exigência da interpretação, que dessa maneira se esquivava de estabelecer o conhecimento sobre o passado na determinação de uma realidade inscrita objetivamente no passado em si. No prefácio de suas *Novas Histórias*, Kluge (1977, p. 9) estabelece “Histórias sem generalização”, ou sem conceito genérico, indiciando uma renúncia também à certa

realidades”. Para Combrink, “a preocupação literária com a realidade é, portanto, sempre também um protesto contra as relações existentes.”. [Tradução minha do original em língua alemã: *Der Ausdruck konstellativ bezieht sich auf die Einsicht, daß wir gleichzeitig in mehreren Realitäten leben und daß es Aufgabe der Literatur ist, die Tektonik dieser Wirklichkeiten aufzuzeigen. [...] Die literarische Beschäftigung mit der Realität ist also immer auch ein Protest gegen bestehende Verhältnisse.*] In: KLUGE, Alexander; COMBRINK, Thomas. **Theorie der Erzählung**. Frankfurter Poetikvorlesung. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2013.

80 Tradução minha do original em língua alemã: *Es geht um Erfahrung. Sie hat eine Heimat. Wenn heute Aleppo bombardiert wird, gehört das zu meiner Erfahrung von 1945. Die Empathie verlagert die Heimat von dem Ort, an dem ich geboren bin, hin auf das, was unsere Gegenwart ist.*] KLUGE, Alexander. In Pluriversum. Ein Interview. [Entrevista concedida a] Hans Ulrich Obrist. In: KLUGE, Alexander. **Pluriversum**. Leipzig: Museum Folkwang; Spector Books, 2017, págs. 41-63.

imaginação científica distinta por seu poder de abstração. Uma renúncia à simplificação, pode-se pensar – e lembrando das palavras de Primo Levi –, ao uso da linguagem e do pensamento conceitual para servirem de esquema em detrimento da experiência humana e da complexidade da realidade que descrevem.

Essa virtude narrativa, antes exploratória do conhecimento sobre o passado e não explicativa de seus conteúdos, Sebald estende similarmente à ideia e ao modelo da História Natural. A experiência da história que aí se encontra potencialmente implicada se aproxima do singular interesse de Sebald em uma imagem abrangente e significativa da experiência da destruição das cidades, na qual a concepção de uma “história natural da destruição” se apresenta como possibilidade de representação de uma realidade histórica e especialmente similar à configuração literária de Alexander Kluge⁸¹.

O escritor compreende que a História Natural não tem em si um sentido, mas sim consiste em algo que simplesmente sucede. Em contraste com qualquer outra forma de História, que contém em si a tentativa de promover/provocar sentido, o curso da História Natural seria, por definição, algo completamente neutro, no qual nenhum sentido se deixa introjetar, pelo menos não do ponto de vista de hoje⁸². A compreensão de Sebald de História Natural é particularmente contígua ao seu entendimento – que retomo parcialmente de menção anterior – de que a história não acontece “[...] de acordo com alguma lógica ditada por pessoas maiores, de acordo com qualquer lógica”, mas sim constitui “algo como uma deriva, desvios/correntes, de modelos/padrões de história

81 A ideia de História Natural, que serve a Sebald para pensar o tratamento literário da destruição em sua crítica à Literatura dos Escombros, teria partido de uma insinuação de Solly Zuckerman após sua visita a então destruída cidade de Colônia no pós-guerra imediato. Segundo Sebald, Zuckerman teria intencionado, quando de seu retorno a Londres, escrever uma reportagem à revista *Horizon* com o título “Sobre a história natural da destruição”. Reportagem que jamais fora escrita (SEBALD, 2014, p. 36), mas cuja temática parece tê-lo intrigado a ponto de o escritor ter perguntado a lorde Zuckerman a respeito. Este, no entanto, diz Sebald, respondera não mais se lembrar “em pormenores do que gostaria de ter escrito naquela época” (SEBALD, 2014, p. 36). No primeiro ensaio dedicado à Literatura dos Escombros, o intitulado *Entre História e História Natural. Sobre a descrição literária da destruição total* (1982), Sebald sugere a ideia de História Natural sem contudo delinea-la com nitidez, fazendo referência a Zuckerman em nota. Já em *Guerra Área e Literatura* (1999), o escritor discorre um pouco a respeito da proposição conceitual de Zuckerman e intenta por si conjecturar sobre “como deveria ter começado uma história natural da destruição [?]”. A isto dedica Sebald a maior parte de sua escrita, deixando indícios do desenvolvimento de uma concepção particular que acaba por encontrar, justamente e novamente, a poética de Alexander Kluge.

82 W. G. Sebald em entrevista a Andrea Köhler (1997). In: SEBALD, W. G. *Op. cit.*, 2012, p. 161. A partir do original em língua alemã: [...] *weil Naturgeschichte keinen Sinn hat. Das ist nur etwas, was sich abspielt. Jede andere Form von Geschichte birgt in sich irgendwie den Versuch, Sinn zu stiften. Aber der naturgeschichtliche Ablauf ist ja per definitionem etwas, was völlig neutral ist, in das sich keinerlei Sinn hineinprojizieren läßt, wenigstens von der heutigen Warte aus nicht.* Na mesma entrevista, Sebald expõe sua “ambição” em articular discursivamente, na instância do narrador em suas prosas de ficção, certa “tentativa de descrever as coisas da maneira mais neutra possível” – o que não significa, ressalta Sebald, uma postura indiferente ou desinteressada [*unbeteiligt*] diante das coisas, dos fatos que se pretende contar.

natural, de coisas caóticas que em algum momento coincidem e voltam a divergir”.

“Complicados modelos caóticos”, afinal, que obliteram alguma pretensa uniformidade e resistem aos fundamentos epistêmicos e ontológicos de uma representação racionalista da história. A libertação da incumbência do sentido significa também, nesse sentido, a liberação da narração do “ônus da explicação verificável” ao qual o historiador se vê submetido, como diz Walter Benjamin (1994, p. 209)⁸³, e de certo “encadeamento exato de fatos determinados” em direção à “exegese” dos acontecimentos, a sua leitura levada ao pormenor, no intento de sua “inserção no fluxo insondável das coisas”. E justamente esse fluxo das coisas escapa, por sua natureza e com efeito, “a qualquer categoria verdadeiramente histórica” (BENJAMIN, 1994, p. 210). Por isso essa forma de narrar a história é observada por Benjamin no espectro da crônica, que diverge sensivelmente da forma escrita da história pelo historiador. O cronista é aquele que renuncia a algumas hierarquias, renuncia, possivelmente, a uma lógica ditada por pessoas maiores, e “narra os acontecimentos em cadeia sem distinguir entre grandes e pequenos” como se só assim pudesse fazer “jus à verdade, na medida em que nada do que aconteceu pode ser dado como perdido para a história” (BENJAMIN, 2013a, p. 10)⁸⁴. Ela é assim tributária do tempo e do mover próprio da “memória breve do narrador”, que atribui notoriedade a “*muitos* fatos difusos” (BENJAMIN, 1994, p. 211, grifo do autor) e prescinde de uma razão teleológica, em contraste com uma “memória perpetradora” que consagra narrativamente o decurso dos grandes feitos.

A qualidade dos textos de Alexander Kluge é o que permite, para Sebald (2011, p. 74), tratar de “refletir sobre todas as nossas modalidades de entendimento do mundo”. O escritor entende que os textos de Kluge escapam tanto do “modelo de uma historiografia retrospectiva” quanto de uma “narrativa ficcional”, bem como se desviam de qualquer tentativa de “fornecer uma filosofia da história”. Essa reflexão que o texto instaura, apontada por Sebald, se concentra nas vias da “montagem constelativa”, na proposição de meios de legibilidade e inteligibilidade dos conteúdos do passado os quais inevitavelmente transcorrem pela configuração, pela narratividade e pela imagem como dissolução de categorias epistêmicas reconhecidas por seu meios – a linguagem, o método e o lugar de

83 Em *O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1936). In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7ª Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, págs. 197-221.

84 Em *Sobre o conceito da História*. In: BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. 2. Edição. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013a, págs. 7-20.

realização e legitimação de um saber –, a exemplo da historiografia e da escrita da ficção, a ciência e a arte literária.

Essa qualidade concorre à extensão, ou ao peso, que Kluge destina à forma através da qual os conteúdos históricos imperiosamente se realizam como conhecimento e experiência da história. Como ele escreve no prefácio de suas *Novas Histórias*, a relação entre forma e conteúdo não acontece ao ser humano de forma harmônica, orgânica, tal como uma poça d'água se permite, pois “o conteúdo é um instantâneo (160 anos ou um segundo) e a forma o todo restante, a lacuna”, ou seja, “o que a história não conta justo agora” (KLUGE, 1977, p. 9)⁸⁵. Na exploração dessa lacuna do não-dito que é a forma presente de uma história encontra-se a abertura ao irrealizado do passado e ao realizável da (escrita da) história. O que se lê nessa concepção de Kluge é primeiramente a constatação da condição amorfa e inconclusiva da realidade histórica; depois, e conseqüentemente, uma potencialidade que cede à história o sentido primeiro da ficção – e recorro à etimologia da palavra *fictio*, do latim –, ou seja, algo que é construído, criado, formado ou modelado. Esse sentido não faz nenhuma solicitação às substâncias do verdadeiro ou do falso, do preciso ou do impreciso do que é moldado, apenas reivindica conscientemente seu aspecto ou condição de artefato, a possibilidade de elaboração, criação, de uma versão da realidade histórica.

A primordialidade do sentido da ficção, na aproximação com o sentido incerto e inconclusivo da história, alude a toda e qualquer possibilidade de conhecimento sobre o passado cuja existência é condicionada pela palavra e dependente de uma formalização pela escrita. Uma forma que, nessa aproximação, não renuncia às substâncias do verdadeiro – a que podemos atribuir a factualidade documentada e recordada – e ao mesmo tempo não é em si uma reivindicação do falso. É mais ou menos com esses termos que o escritor e ensaísta Juan José Saer (2012)⁸⁶ propõe que se pense num conceito de ficção, e que julgo

85 Segundo Alexander Kluge no prefácio: “A poça de chuva, que não é necessária a ninguém, que não é aterrorizada para que se comporte, pode se permitir assumir a forma clássica: concordância de forma e conteúdo. Nós humanos somos determinados pelo fato de que forma e conteúdo estão em guerra um com o outro. Pois o conteúdo é um instantâneo (160 anos ou um segundo) e a forma o todo restante, a lacuna, aquilo que a história não conta neste momento”. Tradução minha do original em língua alemã: *Die Regenpfütze, die von niemand gebraucht wird, die nicht terrorisiert wird, damit sie sich “verhält”, kann sich die klassische Form leisten: Übereinstimmung von Form und Inhalt. Wir Menschen sind dadurch bestimmt, daß Form und Inhalt miteinander Krieg führen. Wenn nämlich der Inhalt eine Momentaufnahme (160 Jahre oder eine Sekunde lang) und die Form das übrige Ganze, die Lücke, ist, das, was die Geschichte gerade jetzt nicht erzählt.*

86 Em ensaio intitulado *O conceito de Ficção* (1989). Tradução de Luís Eduardo Wexell Machado. In: **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 8, julho de 2012, págs. 1-6. Disponível em <<https://www.pucsp.br/revistafronteiraz/download/pdf/TraducaoSaer-versaofinal.pdf>>. Acesso em: 11 março 2014.

apropriado para pensar a poética de Alexander Kluge e também a de W. G. Sebald no inevitável debate que ambas instauram entre a escrita literária e a escrita da história pela manifestação de seus substratos factuais e imaginativos. Saer (2012, p. 3) entende a ficção como uma forma que reivindica a si “um tratamento específico do mundo”, mostrando-se com isso “inseparável da matéria de que trata”. Como uma possibilidade de tratamento da realidade que expõe a complexidade da relação entre o verdadeiro e o falso (SAER, 2012, p. 5) e a fragilidade dos critérios de verdade pautados discursivamente na realidade objetiva e na suposta abstenção da expressão subjetiva, da criação e da invenção. A realidade histórica que potencialmente se esboça na forma estética da ficção talvez possa ser compreendida, por meio das reflexões de Saer, como uma busca por uma “ética da verdade”, mas de um tipo “menos rudimentar” do que a que concebe a categoria da verdade na substancial associação com a realidade objetiva. Pois a ficção reconhece os rigores que o tratamento da verdade exige não para obliterá-la, diz Saer (2012, p. 3), mas sim para evidenciar a complexidade de uma realidade também pelo reconhecimento de que seu “tratamento limitado ao verificável” tende a implicar “uma redução abusiva e um empobrecimento”. A ficção, portanto, é um recurso capaz de multiplicar “ao infinito as possibilidades de tratamento” da realidade ao se orientar também ao não verificável e acolher como verdade o que extrai de sua própria essencialidade, que se estabelece, segundo Saer (2012, p. 3), na mescla do “empírico e do imaginário”.

Essas reflexões refletem o discurso ficcional, em vista das críticas de Sebald à Literatura dos Escombros, como uma condensação das premissas do “olhar sinóptico” e do “ideal do verdadeiro”. O primeiro enquanto perspectiva artificiosa de síntese e complementação do que se mostra insuficiente ao conhecimento da realidade; o segundo como legitimação da prática literária em que se destaca o recurso ao documental e se questiona, na mesma medida, o predomínio da ficção no intento a uma “escrita da verdade” e “à tentativa de se fazer uma memória”. O sentido da ficção talvez corresponda, assim, a certa intuição de Sebald acerca do passado, quando diz que “o pacotinho passado que nós temos é muito magro, não há muito nele. É esporádico, muito perfurado, muito pouco confiável. Não se sabe exatamente o que é: foi realmente assim ou se imagina o que foi? Tudo é muito pouco claro”⁸⁷.

87 W. G. Sebald em entrevista a Jean-Pierre Rondas (2001). In: SEBALD, W. G. *Op. cit.*, 2012, p. 223. Tradução minha do original em língua alemã: [...] *Das Päckchen Vergangenheit, was wir haben, ist sehr mager, es ist nicht viel drin. Es ist sporadisch, sehr perforiert, sehr unzuverlässig. Man weiss nicht genau, was es ist: War es wirklich so, oder stellt man es sich vor? Alles sehr unklar.*

Como forma presente da história e ficção, a forma estética que Kluge concebe para pensar e narrar a experiência do ataque aéreo a Halberstadt em 8 de abril de 1945, a respeito do que mobiliza de matéria factual e material autêntico, é ainda representativa de certo “trabalho arqueológico” envolvido nos “montes de entulhos de nossa existência coletiva” (SEBALD, 2011, p. 59). Essas imagens que Sebald utiliza para particularizar a poética de Alexander Kluge retomam os meios pelos quais, na visão do escritor, a reconstrução de certa totalidade de um acontecimento passado se torna possível à imaginação.

Os entulhos da nossa existência coletiva configuram a imagem de uma espécie de “memória cumulativa”, como distingue Aleida Assmann (2011, p. 150), que oscila entre o lixo e o arquivo. Uma “massa amorfa” de reminiscências em dispersão no espaço e no tempo, o “saber objetivo” e “neutro” da factualidade, mas igualmente um “repertório de possibilidades”, potencialmente propício de se transfigurar em recordação viva, em uma memória dita assim “funcional”, que toma forma do que desse amontoado se seleciona como significativo no presente num ato construtivo e constitutivo de sentido. O trabalho arqueológico que perscruta esses montes se revela, dessa maneira, nos termos de uma anamnese. Um meio de sondar e explorar o passado que não se limita a um inventário dos fatos, mas sim procede escavando e revolvendo suas camadas espalhadas, como diz Walter Benjamin (2009, p. 239)⁸⁸, para dali extrair as imagens fecundas ao “nosso entendimento tardio”, a uma ressignificação virtuosa ao (re)conhecimento também do presente. Entendimento como o que Sebald identifica nas linhas mestras “da tendência fatal até agora seguidas pela história”, que revelam na escrita de Kluge as condições da nossa existência presente bem como perspectivas possíveis do futuro, e delineiam no olhar do escritor o aspecto prático do passado e a forma da rememoração, bem como a função heurística que atribui à concepção literária de Kluge. Didi-Huberman (2013, p. 211) faz uma leitura dessa arqueologia material como um trabalho propenso a designar-se com os distintivos da montagem e da imaginação. Inclinado a colocar em justaposição objetos “separados” e “desunidos por lacunas”, tendo em vista suas proveniências disjuntivas no espaço e no tempo, uma co-presença que impele a pôr em relação “traços de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas”.

88 Em *Escavando e Recordando*. In: BENJAMIN, Walter. **Rua de Mão Única**. Obras Escolhidas Volume II. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 2009, págs. 239-240.

Os montes de entulhos e o trabalho arqueológico convergem ao procedimento da montagem como possibilidade construtiva da história, uma criação configurativa com o resíduo material do tempo, com o que resistiu à aniquilação e sobrevive nos arquivos ou fora deles. A “montagem constelativa” de Alexander Kluge sem dúvida dialoga com a ideia da “montagem literária” de Walter Benjamin (2018), cujos princípios a circunscrevem conjuntamente como método de conhecimento e forma de saber históricos. Princípios que se tramam profícuos para Kluge na potencialidade que concede à forma presente de uma história, justamente a lacuna do não-dito, e a partir dos entulhos da nossa existência coletiva, compreendidos também pelos restos deixados à margem da historiografia. Kluge reivindica a esses elementos marginais, assim como Walter Benjamin, suas importâncias como objetos de conhecimento histórico. A poética de Kluge se assemelha, desse modo, ao trabalho de um *Lumpensammler*, que recolhe os resíduos da História e empreende assim um trabalho de memória que tem o objetivo de desmontar a História, destruir o *continuum* linear da factualidade para (re)montá-la segundo um outro arranjo significativo, conferindo a esses objetos que recolhe uma possibilidade (outra) de visibilidade e, por conseguinte, de legibilidade da história.

Com os caracteres configurativos dessa montagem historiográfica, penso que Kluge soube utilizar com propósitos um material incomensurável para a estética tradicional, do qual fala Sebald, ao concentrar sua poética no que resta do passado. Kluge assim o faz tal como aqueles que recorrem ao arquivo, mas não propriamente ao arquivo como lugar, e sim, antes, como prática essencial da coleção. Se “ir aos arquivos” enuncia uma “lei tácita da história” (CERTEAU, 1982, p. 85), não deve consistir alguma casualidade que o poético signifique propriamente, para Alexander Kluge, colecionar⁸⁹. Uma criação que se vale da memória cumulativa, mas que desvirtua ou se desvia da coleção institucionalizada da cultura, que consiste a factualidade material da história acumulada nos arquivos, para constituir, num outro espaço, também uma forma de memória a partir do que reúne e destina como *o que* do passado pode ou deve ser salvaguardado e transmitido. Talvez esse poético possa ser entendido como “uma forma de recordação prática”, como diz Walter Benjamin (2018, p. 348) sobre o gesto de colecionar, que vislumbra o passado como

89 Tradução minha do original em língua alemã: *Das Poetische heißt für mich Sammeln*. KLUGE, Alexander. *Op. cit.*, 2017, p. 53.

tingido de acaso e destino⁹⁰, e a propósito participa da incumbência que delega ao historiador, que é a do colecionador, precisamente a do colecionador de trapos.

Michel de Certeau (1982, p. 81) observa que em história “tudo começa com o gesto de separar, de reunir, de transformar em 'documentos' certos objetos distribuídos de outra maneira”, evidenciando a natureza do trabalho do historiador como uma operação de transformação de um material primário em história. Trata-se, primeiramente, de uma redistribuição cultural, uma operação de deslocamento e ressignificação que consiste, na realidade, em “produzir tais documentos”, modificando os objetos de lugar e de estatuto. Esse gesto funda justamente a “coleção”, segundo Michel de Certeau (1982, p. 81), entendida como a constituição de um “sistema marginal” em que o historiador destitui os objetos de seus usos e práticas para estabelecê-los como peças abstratas de um saber a fim de preencherem as lacunas de um conjunto proposto a priori. Colecionar se traduz, dessa maneira, como o gesto originário do “fazer história”. Não eventualmente a coleção é a premissa do arquivo, lugar dos insumos escritos e visuais ao qual a ciência histórica consagra suas fontes. Antes do historiador, portanto, que transforma as substâncias de sua coleção em objetos de um discurso pelo método científico, o colecionador é o primeiro “ator na cadeia de uma história por fazer (ou por refazer)”, em que a coleção, ao redistribuir as coisas do mundo prático instaura, por si, um “lugar de recomeço”, que torna “possível uma outra [ou uma nova] história” (CERTEAU, 1982, p. 82).

A partir disso, compreendo a poética de Kluge como gesto originário da operação historiográfica, como uma forma de coleção que define, na ficção, uma espécie de escrita arquivística, instauradora de signos, que se estabelece sobretudo pela co-presença de diferentes materialidades. Um espaço de reunião e mobilização de um conjunto factual, que redistribui materiais e conteúdos do passado numa forma através da qual eles podem ser lidos e (re)conhecidos como presença. Que redistribui, ou desloca, esse conjunto também do método científico da História em sua renúncia discursiva pela abstração conceitual, pelo clarividente e pelo explicativo a partir do documento, para conceder à forma narrativa as lacunas interpretativas de um procedimento heurístico e experimental do saber histórico. Em suas similitudes com as premissas da operação historiográfica, a operação literária de

90 Recordo aqui de Walter Benjamin (2009, p. 228) ao desempacotar a sua biblioteca e se deparar com a desordem daqueles livros – nada mais que o caos das lembranças que eles trazem consigo –, e lançar uma imagem do passado que se apresenta diante de seus olhos: como tingido de acaso e destino. Em *Desempacotando minha Biblioteca. Um discurso sobre o colecionador*. In: BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, 2009, págs. 227-235.

Alexander Kluge lança luz à escrita da história, ou ao “fazer história”, nas palavras de Certeau (1982, p. 78), antes de tudo como uma “prática”. Uma prática que tem lugar na construção do conhecimento e do saber sobre o passado, mas que se define primordialmente por seus meios técnicos, sendo este o fundamento que coloca essa prática “ao lado da ciência ou da literatura”.

O que compreendo e destaco na concepção literária de Alexander Kluge, também ao olhar crítico de Sebald, é a maneira como sua autenticidade estética lançada a uma experiência da história alcança o posicionamento do escritor diante da atividade literária, como ela possivelmente cumpre certo “ideal do verdadeiro” como sua razão legítima e assume em si, em sua forma, como meio e fim, o espaço de realização de um saber. Como ela ainda sugere ao gesto da poética de Sebald reflexões correspondentes ao embate subjetivo do escritor com a sua própria memória e com o passado, com o que dele se recorda como experiência dos escombros e do silêncio, em que a literatura participa como constitutiva dessa relação, seja para o Sebald leitor, seja para o ensaísta ou o ficcionista. Ela sugere um trabalho reflexivo sobre a própria memória, um “olhar sinóptico, artificial”, ao passado e à recordação. A poética de Kluge ilumina, em sua postura contestatória dos sistemas do cognoscível e do inteligível, a inquietação intelectual de Sebald referente aos meios através dos quais o passado é observado, pensado e articulado como representação presente na historiografia e na escrita literária. Isso se refere ao modo de tratamento dos seus conteúdos na forma e nas substâncias do texto, na escrita como uma forma de reunião e no documental-literário como recurso à concepção de uma relação com o passado e de uma experiência da história em uma forma de registro que escapa das categorizações do saber, ou as dissolve, e se articula a seu modo com o conhecimento objetivo, o subjetivo e o imaginativo da história.

Presumo que resida nessa articulação o esforço observado por Sebald em “regenerar a memória coletiva dos seus contemporâneos”, um encontro pertinente com sua própria “tentativa de restituição”. Algo que se mostra além de tudo modelar, para Sebald, como um meio de reflexão sobre uma “forma autêntica” na qual a recordação possa existir ou permanecer. Tendo em vista a sua crítica à Literatura dos Escombros, a autenticidade dessa forma não pode ser simplesmente um meio de registro da recordação, de um genuíno relato testemunhal ou de sua ficcionalização, mas sim um meio de construção e elaboração de uma memória. Ou mais especificamente, da construção e elaboração de uma memória

própria. A forma literária de Kluge é expressiva, nesse sentido, como uma tentativa de se fazer uma memória ao assumir o fragmentário da sua própria recordação e da factibilidade das experiências de outras pessoas atingidas pela guerra aérea em relação com o que resta de documentado do acontecimento e com a investigação histórica. Ela é expressiva, também, de uma forma coordenada entre o objetivo e o subjetivo que delinea na poética de Sebald o que pode ser compreendido como uma concepção particular de memória. Entendo essa concepção a partir da leitura de Anne Fuchs (2017, p. 139), que observa na poética de Sebald a particularização de um conceito de memória na conjugação ou coordenação da “investigação positiva dos eventos históricos” e das “tentativas individuais de recuperação desses eventos”. É uma concepção de memória, antes de mais nada, exequível na escrita literária e que parece condizer com as críticas e inquietações de Sebald acerca da realização da experiência e do saber sobre o passado, tanto na literatura do pós-guerra quanto na historiografia. No caráter experimental de suas poéticas, na “montagem constelativa” de Alexander Kluge e na “tentativa de restituição” de W. G. Sebald, as premissas de um meio de elaboração da memória se entrelaçam no amalgamento do literário e do historiográfico como uma forma propositiva de reconstrução do passado e de intervenção na História.

Quando Sebald (1994, p. 142) reitera na poética de Kluge sua forma capaz de expor toda a racionalidade da “complexidade da estrutura organizacional de um desastre histórico” como “a causa da aparente irracionalidade de nosso destino pessoal e coletivo”⁹¹, também reflete sobre essa particularidade uma perspectiva construtiva da memória em correspondência com a escrita literária. O escritor constata, a partir de sua leitura de Kluge, que as “catástrofes que a história tem promovido [...] não têm mais seu correlato preciso em um *Bildungsroman* burguês significativo, mas sim na destruição que a história em particular deixa atrás de si”.

Um contínuo de “destruição bélica, exploração econômica e transformação do outro de uma coletividade histórica em bode expiatório: o inimigo político a ser exterminado”, como sintetiza Susan Buck-Morss (2018, p. 27) numa compreensão idêntica da história como “um incessante amontoado de escombros” (a partir do pensamento de Walter Benjamin), observando que a interrupção desse curso interminável “exige que se lembre do passado através dessas inumanidades”. As mesmas das quais ainda somos cúmplices “neste exato momento”, acrescenta a autora numa percepção convergente aos

91 No ensaio *Eine kleine Traverse. Das poetische Werk Ernst Herbecks*. In: SEBALD, W. G. *Op. cit.*, 1994, págs. 131-148.

termos com os quais Sebald reflete “pra que serve a literatura[?]” e inscreve uma tentativa de restituição.

Ao que tudo indica, uma forma literária correlata a essa compreensão seria, para Sebald, a que designa como sua razão revelar ou trazer ao presente esse curso destrutivo da história. Perceber sua realidade como “condicionada pela história enterrada”, como ele diz a respeito da poética de Kluge (SEBALD, 2014, p. 69). Uma forma que se lembre do passado nos termos das inumanidades, destruições e aniquilações como possibilidade de reflexão e ação presente e futura de interromper esse curso destrutivo.

4 O PASSADO COMO LEGADO

Literatura da Shoah: continuidade e transformação entre gerações • Lembrar e transmitir o passado: esforço consciente da prática literária • Memória coletiva, memória comunicativa e memória cultural • A escrita literária como meio de (re)construção do passado e suporte da memória • O legado de uma geração • Pós-memória • W. G. Sebald e a geração de 68 • Memória cultural e esquecimento • Recordar(-se) • As vias literárias de (re)conhecimento da história • Ética e empatia • Legar e delegar o passado • O passado como presença • Socialização da recordação • Dar, receber, retribuir: o passado na esfera da dádiva.

*Mesmo que seja impossível, cada geração deve tentar olhar de novo para o obscuro.*⁹²

No que reivindicam, soam as palavras do escritor Navid Kermani como um chamado a assumir um compromisso com o passado, e para além do tempo no qual são proferidas repercutem um alerta à responsabilidade do recordar(-se) sobre novas bases relacionais. Elas são decorrentes da experiência do escritor em sua visita ao antigo campo de concentração de Auschwitz e refletem, na factualidade da memória que o espaço conserva, o lugar de um reconhecimento. Tais palavras me ocorreram enquanto visitava a exposição de arte *Die junge Jahre der alten Meister*, ou “Os primeiros anos dos antigos mestres”, em dezembro de 2019 na cidade de Hamburg⁹³, durante o período de pesquisa na Alemanha. Eu estava então imersa em recentes leituras e reflexões sobre o que se convencionou chamar de *Literatura do Holocausto*, por mais incômoda que soe essa designação. Incômodo referente ao uso próprio do termo “holocausto”, tendo em vista as objeções criteriosamente traçadas por Giorgio Agamben (2008)⁹⁴; e, por conseguinte, à sua vinculação ao postulado de um gênero literário enquanto inscrição classificatória que circunscreve parâmetros de entendimento e de análise em torno da representação, e representabilidade [*Darstellbarkeit*], literária do trauma e do genocídio. Devo advertir, no entanto, que a menção a este gênero literário, no termo referido e agora na tese, se insere como parte da memória de meus estudos no contexto da Germanística alemã⁹⁵, no qual o

92 Do escritor Navid Kermani, em artigo intitulado *Auschwitz morgen* [Auschwitz amanhã] e publicado no periódico *Frankfurter Allgemeine Zeitung* em 07.07.2017. Disponível em <<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/auschwitz-morgen-navid-kermani-ueber-die-zukunft-der-erinnerung-15094667.html>>. Acesso em: 20 dez. 2019. Tradução minha do original em língua alemã: *Auch wenn es unmöglich ist, muss jede Generation von neuem versuchen, ins Schwarze zu sehen*.

93 A montagem foi exposta na galeria *Deichtorhallen* no período entre 13.09.2019 e 05.01.2020. Com curadoria do historiador e crítico de arte Götz Adriani, a exposição reuniu obras dos artistas Georg Baselitz, Gerhard Richter, Sigmar Polke e Anselm Kiefer datadas do início de suas produções no campo da arte visual, ou seja, de meados da década de 1960 e início da década de 1970. A respeito dessa exposição eu escrevi um ensaio que foi publicado na revista *Qorpus* (vol.10, 2020, págs. 51-63) com o título “Deflagrações. Anotações sobre a exposição de arte *Die junge Jahre der alten Meister*”. Disponível em <https://qorpuspget.paginas.ufsc.br/files/2020/03/ENSAIO4_Claudia-Peterlini_p%C3%A1ginas_51-63.pdf>.

94 Em *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*, Agamben (2008, págs. 38-40) parte das acepções em torno do termo “holocausto”, desde seus usos e significados no âmbito do sagrado (referente à “doutrina sacrificial da Bíblia”) e religioso cristão, perpassando por suas “migrações semânticas”, das quais decorre o significado de “sacrifício supremo, no marco de uma entrega total a causas sagradas superiores”, até a sua atribuição destinada a singularizar o extermínio de judeus e comunidades judaicas consumado durante o regime nazista. Para o filósofo, a conjunção desses últimos desígnios do termo estabelece uma vinculação “entre a morte nas câmaras de gás” e o sacrifício bíblico, supondo “uma inaceitável equiparação entre fornos crematórios e altares”. Conclui, assim, que quem continua a fazer uso do termo “demonstra ignorância ou insensibilidade (ou uma e outra coisa ao mesmo tempo)”.

95 A menção recorda os meses nos quais participei como ouvinte da disciplina *Transformationen der Holocaustliteratur in der Gegenwart* [Transformações da Literatura do Holocausto no presente] ministrada pela Profa. Dra. Cornelia Blasberg no curso de mestrado *stricto sensu* vinculado ao Instituto de

termo “Literatura do Holocausto”, já difundido e institucionalizado, naturalmente pressupõe e reivindica problematizações acerca de seu próprio postulado, tanto em referência à presença do vocábulo “holocausto” quanto em relação ao conjunto das expressões literárias que encerra. Considera-se “Literatura do Holocausto” um gênero ensaiado a partir e após do que também se convencionou designar *Lagerliteratur* (“Literatura do Lager”), ou seja, as expressões compreendidas por relatos, diários, romances e poemas das testemunhas oculares, vítimas da perseguição e sobreviventes, as quais procuraram narrar os acontecimentos e suas experiências nos campos de concentração nazistas. Das primeiras representações e reflexões da Shoah e da ditadura nazista, outras e distintas expressões literárias foram elaboradas por autores e autoras de diferentes gerações, conformando o gênero atualmente como um conjunto heterogêneo cujas áreas temáticas gravitam em torno da Segunda Guerra Mundial, da ditadura nacional-socialista, da perseguição a minorias e do extermínio perpetrado dentro e fora dos campos de concentração, incluindo textos testemunhais tanto quanto expressões de sujeitos não envolvidos e afetados diretamente pelos acontecimentos.

Eu indagava justamente, vendo aquela exposição de arte e diante de precursoras expressões plásticas representativas de um primeiro olhar sobre esse passado, se sob tal desígnio seria ainda possível qualificar tão distintas expressões, como as experimentadas por W. G. Sebald em *Austerlitz* (2001) e em *Os Emigrantes* (1992), por Katja Petrowskaja em *Talvez Esther* (2014)⁹⁶, por Hans-Ulrich Treichel no romance *O Perdido* (1998)⁹⁷ ou por Bernhard Schlink no conhecido *O Leitor* (1995)⁹⁸, da ensaiada, por exemplo, por Imre Kertész, um sobrevivente do campo de concentração de Buchenwald, em *Sem destino*⁹⁹, escrito em 1975. Diante de tais obras literárias, entendo que as mesmas linhas e formas pelas quais suas dissemelhanças se manifestam encontra-se também o que as vincula: a lembrança que mobilizam, talvez o recordar que avocam ou reivindicam. Suas expressões distintas sugerem o luminar da transformação, e não o da unidade ou conformidade. O

Germanística da *Westfälische Wilhelms-Universität Münster* (WWU-Münster), Alemanha, durante o semestre de inverno de 2019-2020.

96 Traduzido ao português brasileiro por Sergio Tellaroli do original em língua alemã *Vielleicht Esther* (Companhia das Letras, 2019).

97 Traduzido ao português brasileiro por José Marcos Mariani de Macedo do original em língua alemã *Der Verlorene* (Companhia das Letras, 2001).

98 Traduzido ao português brasileiro por Pedro Sussekind do original em língua alemã *Der Vorleser* (Editora Record, 2009).

99 Como traduzido do original em húngaro [*Sorstalanság*] ao português brasileiro por Paulo Schiller (Editora Planeta, 2004).

conjunto que circunscrevem, no entanto, aparenta a forma do que talvez seja apenas uma obviedade: a de que “cada geração se lembra da mesma coisa de maneira diferente” (REITEMEYER, 2006, p. 233)¹⁰⁰.

Essas obras, a meu ver, são assim exemplares de manifestações diversas das maneiras com as quais cada presente encontra no elaborar suas relações com o [próprio] passado, com o que cada geração postula como história e reclama, solicita, como memória. Inscrevem, cada uma a seu modo, seus contextos de realização presente enquanto manifestações estéticas – que são sintomas, presenças, exteriorizações ou materializações – não somente atentas a tais elaborações como também partícipes da construção dessas relações. Manifestações que podem ser compreendidas através do reconhecimento de que no decurso das décadas e na cadeia das gerações, no estreito vínculo biológico e social que as implica mutuamente, o legado de uma geração é sempre acolhido e retrabalhado pela seguinte, de modo que o que para a primeira geração foi experiência concreta, a geração seguinte se ocupa em seu universo imagético e simbólico (BOHLEBER, 1999, p. 256)¹⁰¹. É dessa maneira que certas expressões literárias envolvidas com os legados do passado, com o acolhimento e a elaboração de seus dados, com experiências de gerações antecessoras e à medida que articulam e estabelecem uma relação pretendida com o pretérito, se permitem ler desde uma perspectiva geracional da transmissibilidade, através da qual se molda ou se constrói a recordação e a memória, bem como seus meios e seus modos, entre transformação e continuidade.

A poética de W. G. Sebald, aderente à articulação desses princípios, estrutura e representa a forma de uma relação com o passado cujas configurações tornam-se expressão ao mesmo tempo crítica e propositiva de um tratamento material sobre o legado de experiências e memórias antecessoras. Configurações como as que assumem o seu gesto notadamente em *Austerlitz* (2001) e em *Os Emigrantes* (1992) se inserem, além disso, no contínuo também de um legado literário referente à Shoah, à Guerra e à ditadura nacional-socialista alemã, descendentes, como sequência ou recomeços, pode-se pensar, das reflexões que essas expressões continuamente despertaram quanto à representação e à

100 REITEMEYER, Ursula. *Erinnern ja – aber wie? Erinnerungsarbeit versus Kulturindustrie. Sechs Thesen.* In: BIRKMEYER, Jens; BLASBERG, Cornelia (Orgs.). **Erinnern des Holocaust?** Eine neue Generation sucht Antworten. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2006, págs. 233-237.

101 Tradução minha do original em língua alemã: *Ganz allgemein wird in der Verklammerung der Generationen das Erbe der vorausgehenden von der folgenden aufgenommen und bearbeitet. Was in der ersten Generation konkrete Erfahrung war, beschäftigt die nachfolgende Generation in ihrer Bilder- und Symbolwelt.*

representabilidade do passado, da experiência histórica e da recordação, as quais Sebald notabiliza em sua crítica à literatura do pós-guerra.

*Trata-se também de fazer falar as testemunhas contemporâneas, os verdadeiros sobreviventes dessa insana história de perseguição. Não apenas como um gesto social amigável, mas sim como prolongamento da memória desvanecente ao presente.*¹⁰²

De modo que nas palavras de W. G. Sebald, elucidativas de seu intento em *Os Emigrantes* (1992), ressoam a posterior reflexão de Navid Kermani, citada no início, como parte constitutiva de um *ethos* que trata não apenas da “dialética de um passado que não *pode* desaparecer, mas também trata de um passado que nunca *deve* se repetir, e por isso não *deve*, em circunstância alguma, desvanecer na memória daqueles que se sabem responsáveis” (BIRKMEYER; BLASBERG, 2006, p. 7, grifo dos autores).

Nessa esfera, a prática literária parece ter tomado pra si reiteradamente a responsabilidade da atualidade e da atualização do conhecimento e reconhecimento da história. Em seu estudo *Neuerhandlungen des Holocaust. Mediale Transformationen des Gedächtnisparadigmas* [Renegociações do Holocausto. Transformações mediais do paradigma da memória], Kirsten Frieden (2014, p. 19) interpreta essa prática reiterada da literatura como “esforços conscientes” de sujeitos na abertura a novos modos, ou modelos, de referência ao passado, de apreciação e compreensão de seus conteúdos. Principalmente à medida que sua participação na elaboração desses conteúdos, no estabelecer uma relação com o passado, acontece cada vez mais substancialmente mediada por textos e/ou imagens. Sendo assim, mais distante da autoridade interpretativa e significativa das testemunhas, das perspectivas dos sujeitos que vivenciaram um acontecimento; cada vez mais apartada, portanto, da comunicação direta das lembranças que estes compartilham, em diferentes momentos presentes, com seus contemporâneos. Em uma conjuntura como esta, tais esforços conscientes demarcam gradativamente um “processo ativo de lidar com o passado”, um ato, ou um “agir da recordação” [*Erinnerungshandeln*] que revela tanto a dinamicidade quanto “a incompletude fundamental desse processo” (FRIEDEN, 2014, p. 19).

Esse processo inconclusivo de lidar e se relacionar com o passado, conseqüente do contínuo agir da recordação, descortina um horizonte paralelo ao vislumbrado pela

102 W. G. Sebald em entrevista a Sigrid Löffler (1993). In: SEBALD, W. G. *Op. cit.*, 2012, p. 83. Tradução minha do original em língua alemã: *Es geht auch darum, die Zeitzeugen zum Reden zu bringen, die realen Überlebenden dieser irrwütigen Verfolgungsgeschichte. Nicht nur als freundliche Sozialgeste, sondern als Verlängerung des jeweils aussterbenden Gedächtnisses in die Gegenwart.*

perspectiva da ciência histórica, para a qual, observa Aleida Assmann (2007, p. 11), “nossa imagem da história pode se tornar, em um processo gradual/progressivo, cada vez mais confiável e completa” à medida que a investigação se intensifica, se estende temporalmente e se ramifica em novos eixos. Ao passo que “da perspectiva de indivíduos, gerações, meios de comunicação de massa e representação pública”, a história “se apresenta como um processo permanente de revisão”, sobre a qual o olhar-novamente projeta-se sobretudo ao reconhecimento presente e ao horizonte de expectativas que nele se molda. Para a autora, seria justamente este último processo o modo no qual a história “permanece ‘viva’”, comunicável, podemos dizer, e apreensível no que entende como uma forma de recordação circunscrita no conceito abrangente de “memória coletiva” [*kollektives Gedächtnis*], isto é, uma “sedimentação empiricamente verificável da história na memória”. Conceitualmente, essa sedimentação se desdobra ainda em “memória comunicativa” [*kommunikatives Gedächtnis*] e “memória cultural” [*kulturelles Gedächtnis*] enquanto “dois modos de registro do passado”, ou duas formas de recordação que moldam os quadros de referência do passado compartilhados no âmbito presente de um grupo social.

Fundamentalmente, de acordo com Jan Assmann (1992, p. 50)¹⁰³, a “memória comunicativa” inclui as “recordações [*Erinnerungen*] referentes ao passado recente”, aquelas que “as pessoas compartilham com seus contemporâneos”, legadas oralmente pelas vias da comunicação direta e cotidiana entre interlocutores. Característica dessa forma de recordação seria a “memória geracional” [*Generationen-Gedächtnis*], a qual “cresce historicamente com o grupo” e cuja essência é surgir com o tempo e desaparecer com ele, ou, mais precisamente, com seus portadores. A memória cultural, por sua vez, constitui um “órgão de memória externa do cotidiano” (ASSMANN, J., 1992, p. 59), uma construção social do passado realizada artificialmente e no âmbito institucional (ASSMANN, J., 1992, p. 24). Ela participa do corpo social como uma das “estruturas conectivas” forjadas no interior da cultura que atuam na formulação de um quadro de conhecimentos, experiências, histórias, valores e expectativas compartilhado socialmente (ASSMANN, J., 1992, p. 16-17). A memória cultural coincide, desse modo, “em grande parte com o que circula dentro

103 Em seu estudo *Kulturelles Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* [Memória Cultural. Escrita, recordação e identidade política nas civilizações da antiguidade] (1992), Jan Assmann distingue analiticamente esses dois modos de recordação, a “memória comunicativa” e a “memória cultural”, a partir e no interior do conceito paradigmático de “memória coletiva” formulado anteriormente por Maurice Halbwachs (1968). Essa formulação é também utilizada por Aleida Assmann em estudos subsequentes e com outros desdobramentos, a exemplo do que temos traduzido ao português brasileiro, e referência desta tese, *Espaços da Recordação: formas e transformações da memória cultural* (Editora da Unicamp, 2011).

do grupo em termos de significado” e se realiza sobretudo discursivamente em uma esfera de mediação pelo simbólico, na esfera da transmissão desse significado [*Überlieferung des Sinns*] (ASSMANN, J., 1992, p. 21-22).

A prática literária pode ser compreendida, nesses quadros de memória, como uma manifestação da perspectiva subjetiva, individual e geracional que participa do passado re-constitutivamente, reelaborando seus sedimentos ao reorganiza-los em cada presente segundo novos quadros, ou parâmetros, de referência; por conseguinte, também como meio socializado, ao lado de outras manifestações – políticas, artísticas, institucionais –, de comunicação e circulação de significados, que contribui para que o passado recordado permaneça como história “viva”. Por esse ângulo, a escrita, de um modo geral, se apresenta como meio a uma existência simultânea do passado desaparecido e do presente, fornecendo ao mesmo tempo “a possibilidade de um apelo à posteridade” (ASSMANN, A.; ASSMANN, J., 1993, p. 278) enquanto meio (*medium*) primordial de conservação e suporte da memória (ASSMANN, A., 2011, p. 199). Para além da conservação pela escrita e da “transmissão oral viva”, os dois pólos entre os quais “a memória dos homens se constrói”, segundo identifica Gagnebin (2006, p. 11), à escrita literária se acrescenta, entretanto, o qualitativo da representação no discurso ficcional, do qual se destaca certa autonomia sobre o representado. Algo que em interação com a memória enquanto espaço de ação cede à escrita literária mais do que a concepção de uma inscrição mediadora entre passado e presente, entre recordação viva e a sua ausência, e a caracteriza como gesto deliberado de transposição, ou conversão, medial do significado [*eine absichtvolle mediale Sinn-Umsetzung*] (SCHNEIDER, 2007, p. 270). Para o sociólogo Christoph Schneider (2007, p. 270), ao qual recorro por uma breve, porém indispensável, reflexão, “o conceito de mediação é muito fraco e às vezes enganoso” diante do que a representação comporta como possibilidade de tratamento ao que se dedica, além, acrescento, do que o agir próprio do recordar por si produz. De maneira que “o efeito e o significado da representação” não necessariamente se vinculam “ao efeito e ao significado do que lhe é anterior”. Representar na ficção, nesse sentido e neste caso, implica seu caráter produtivo como prática que cria, implementa e suplementa novas e outras percepções e sentidos ao passado e à memória.

As transformações observadas numa literatura que propositadamente se envolve com os legados da Shoah, da Guerra e da ditadura são sintomáticas desse processo e modelares do horizonte da incompletude e do inacabamento do trabalho de memória. As mesmas transformações manifestam ainda novas qualidades emocionais, afetivas, de lidar com o

passado, possíveis, segundo Blasberg e Birkmeyer (2006, p. 7), “precisamente através do distanciamento racional” pressuposto no distanciamento temporal. Ou seja, “na crescente historicidade do nacional-socialismo” e da Shoah diante da qual essa literatura exhibe justamente a contraparte ao estimar suas atualidades, de forma que “muito mais poderosamente do que antes”, como observam ainda os autores, “as sombras do passado alcançam o presente e até o futuro” e a história é, assim, como que “*sentida* de perto” (grifo dos autores). Elas tornam visíveis e legíveis, desse modo, o que no decurso das gerações talvez seja percebido como novas orientações e mudanças de valores¹⁰⁴, entre rupturas e continuidade, e o que nelas é pautado pela experiência direta, pela recordação individual e pela memória social, enquanto “copresença ‘viva’” do passado e do presente por meio “do que é lembrado como significativo” (ASSMANN, A.; ASSMANN, J., 1993 p. 267). Um decurso, e um processo, em que ocorrem “transferências/transmissões [*Übertragungen*] e delegações inconscientes” (ASSMANN, A., 2007, p. 69), bem como conscientes, inter- e transgeracionais.

*E não será possível imaginar [...] que também temos compromissos para cumprir no passado, no que já se foi e em grande parte está extinto, e lá temos de procurar lugares e pessoas que, quase além do tempo, guardam uma relação conosco?*¹⁰⁵

Talvez seja possível imaginar que certo sentimento de comprometimento ou obrigação com o passado não sobrevém alheio ao sentido do (re)conhecimento e à experiência de uma identificação subjetiva com o que dele conserva-se como presença. Assim percebe o protagonista Austerlitz o destino de seu passado em meio a lápides e inscrições no *Cimetière de Montparnasse*, como se esse tempo anterior propusesse o lugar ausente de um pertencimento. De maneira semelhante, comparável à interrogação assertiva de Austerlitz, Sebald reflete sobre parte de um passado não experienciado conscientemente, do qual não há lembranças e do qual lhe pertence apenas o saber, e saber-se em relação, também o reconhecer-se implicado na aura de sua contextura.

Quando lhe ocorre, por exemplo – e Sebald se estende em estilo bem confessional em seu ensaio *Guerra Aérea e Literatura* (2011, p. 66) –, “ao ver fotografias ou filmes documentários da guerra, de me sentir como se nela, por assim dizer, se encontrasse minha origem, e daí, desses horrores que eu sequer vivi, caísse uma sombra sobre mim e da qual

104 A partir de Aleida Assmann (2007, p. 68), que concebe as gerações como “um meio de marcar limares epocais [*Epochenschwellen*] e de pôr em cena uma nova orientação e mudanças de valores”.

105 W. G. Sebald em *Austerlitz* (2008b, p. 250).

eu jamais escaparei completamente”. Ao ponto de as imagens da destruição sobreporem, ou se fundirem diante de seus olhos, como diz, as vagas imagens de uma paisagem natural pretensamente intacta de Sonthofen, que talvez figurassem como “os idílios da primeira infância”, e se apresentarem assim, “de maneira perversa”, como as que despertam “algo como um sentimento nativo”. Esse olhar ao seu próprio passado, que já dispõe, pode-se pensar, do que chama “de um conceito para a história, de história”¹⁰⁶ daqueles anos, elabora uma relação com ele no recordar sua experiência no entrelaçamento a uma memória que não lhe é própria, mas que se delineou, ainda que no vulto da ausência, como uma presença: um conhecimento partilhado do [próprio] passado por intermédio de textos, imagens, narrativas. O que permite a Sebald (2011, p. 67-68) imaginar-se deitado no “chamado ‘moisés’ na varanda da casa em Seefeld”, com menos de um ano de idade, piscando para um “céu branco-azulado” enquanto “em toda Europa havia nuvens de fumaça suspensas no ar” e milhares de pessoas eram deportadas “para a morte”.

Essa relação de Sebald com o passado é sintomática de uma forma de memória originária do contexto histórico e memorial do passado nacional-socialista, da destruição e do genocídio. É expressiva em sua literatura no que se deixa ler, na forma de uma elaboração histórica particular, como um esforço consciente do recordar(-se).

A pesquisadora Marianne Hirsch sugere a essa forma de memória o conceito *pós-memória*, o qual circunscreve sobretudo “um espaço transgeracional intersubjetivo de lembrança, ligado especificamente ao trauma cultural ou coletivo” (HIRSCH, 2001, p. 10) e que intenta especificar a “diferença temporal e qualitativa da memória sobrevivente”, sublinhar seu caráter de “memória secundária”, “sua base no deslocamento, sua vicariedade e retrasamento” (HIRSCH, 2001, p. 9). Esse espaço da pós-memória reporta assim, primeiramente, à experiência de uma geração com histórias e memórias herdadas da geração anterior, notadamente moldadas pela experiência de eventos traumáticos. Eventos que a precederam, que aconteceram no passado, mas cujos efeitos repercutem no presente e os quais “ainda desafiam a reconstrução narrativa e excedem a compreensão” (HIRSCH, 2008, p. 107). Essa geração observa suas próprias histórias serem “deslocadas pelas

106 A partir do que fala Sebald em entrevista a Christian Scholz (1997) a respeito dos olhares dirigidos aos álbuns de fotografia de família. Primeiro, o olhar inconsciente da criança quando “não se tinha um conceito para história, de história”, e “nada se sabia sobre o Terceiro Reich” e “sobre o papel que os pais possivelmente desempenharam nessa fase histórica, que posições assumiram”. Depois, a leitura do álbum após vinte e cinco ou vinte anos, quando então já “se aprendeu o que é história”. O olhar agora detém “suposições sobre o papel social dos pais e parentes em tudo isso” e as imagens do álbum de família passam a se mostrar como evidências visuais dessas suposições (SEBALD, W. G. *Op. cit.*, 2012, pág. 169).

histórias potentes da geração anterior” (HIRSCH, 2001, p. 12), de que se “lembram” como suas, não como experiência direta dos acontecimentos, mas sim como experiência mediada por “narrativas e imagens com as quais cresceram” (HIRSCH, 2001, p. 09).

Na literatura de Sebald essas mediações são recorrentes, e a consciente relação do escritor com o passado acontece no sentido de uma reconstituição crítica em relação à sua própria memória. Um exemplo disso é a recordação de uma aula no tempo de sua juventude, então com dezessete ou dezoito anos, e segundo o escritor uma experiência partilhada pela maioria das pessoas de sua geração. Quando, em algum momento na aula de história, “esses corpos mortos foram colocados sobre a carteira” e o “filme inglês *Bergen-Belsen*” foi simplesmente mostrado – “sem comentário, como um exercício moral obrigatório”. Desde então, avalia Sebald, “esse assunto tem estado presente em minha mente”¹⁰⁷.

A experiência da pós-memória resulta, desse modo, em uma relação com o passado distinta da conexão através da lembrança, na forma de uma elaboração temporalmente e qualitativamente diversa da memória sobrevivente, mas completamente associada a esta e dependente de seus conteúdos. Ela estabelece sua relação com o passado, segundo a investigação de Hirsch (2001, p. 12; 2008, p. 107), não por meio da lembrança direta, mas sim por intermédio da “representação”, de um “investimento imaginativo”, da “projeção” e da “criação”, ações dentre as quais circula todo “um imaginário coletivo”, “um arquivo compartilhado de histórias e imagens” que acabam por infletir inclusive a transmissão de lembranças individuais e familiares (HIRSCH, 2008, p. 114). Na pós-memória coabita assim esse conteúdo pré-formado de imagens e narrativas, como uma herança indelével armazenada que essa geração mobiliza no elaborar sua relação com o passado, reconstrutivamente, sobre os conteúdos legados na forma de memória.

Na especificidade do enquadramento geracional decorrente da conjuntura da Segunda Guerra Mundial, a experiência da pós-memória atesta, portanto, o esforço, o agir da recordação da segunda geração do pós-guerra no reelaborar o legado histórico e memorial daquela que vivenciou diretamente os acontecimentos. Trata-se de uma elaboração memorialística da geração dos filhos a respeito da memória de seus pais, através da qual se esboça a sua transmissão sobre novas e subjetivas estruturas de mediação,

107 W. G. Sebald em entrevista a Sigrig Löffler (1993). A partir do original em língua alemã: *Mir passiert, was den meisten Leuten meiner Generation passiert ist: Irgendwann im Geschichtsunterricht, so mit siebzehn oder achtzehn, wurden einem diese Leichen auf die Schulbank geschoben, wie Achternbusch sagt. Der englische Bergen-Belsen-Film wurde uns gezeigt – ohne Kommentar, als moralische Pflichtübung. Seit damals ist dieses Thema in meinem Kopf präsent.* In SEBALD, W. G. *Op. cit.*, 2012, p. 82.

reconfigurando este espaço circunscrito “de transmissibilidade inter e transgeracional de conhecimentos e experiências traumáticas” (HIRSCH, 2008, p. 106).

Essa estrutura de transmissibilidade da lembrança, de conhecimentos, experiências e histórias mostra-se singularmente expressiva na consideração do contexto da Alemanha – com o qual identifica e reivindica Sebald sua origem e sua memória –, em função da força com a qual o passado da ditadura nacional-socialista e o acontecimento histórico da Shoah, em especial, participam enquanto memória cultural de certa observância, ou cumprimento, de um dever, uma obrigação social fundamentada na questão: “O que nós não devemos esquecer?” (ASSMANN, J., 1992, p. 30)¹⁰⁸. Um dever ético, em suma, quanto ao reconhecimento presente de um passado sobre o qual certa “dinâmica do esquecimento” é acionada para eliminar o sentimento da vergonha e da culpa (ASSMANN, A., 2007, p. 26). Ao ponto de essa memória ancorada nos fatídicos anos nazistas se tornar, reconhecidamente no âmbito político, uma “herança negativa” [*negative Erbe*] que não pode ser recusada (ASSMANN, A., 2007, p. 18). A mesma que é legada, ou mesmo delegada, às sucessivas gerações e as conecta em uma referência comum do passado. A este respeito, Kirsten Frieden (2014, p. 37) observa que após a Shoah “um ponto zero é determinado” e a “instância fundadora de uma linhagem é definida” [*Gründungsinstanz einer Abstammungslinie*], constituindo fatalmente não apenas uma cesura na civilização, mas também simbolicamente o início de uma nova era. As chamadas “gerações seguintes”, “gerações-após” [*Generationen nach*] ou “gerações do pós-guerra” [*Nachkriegsgenerationen*] são então declaradas como espécies de “comunidades do destino geracionais” [*generationelle Schicksalsgemeinschaften*], cujo acontecimento histórico comum é a experiência da Segunda Guerra e da Shoah.

A pós-memória, na passagem geracional dessa herança, se delinea em primeiro lugar e sintomaticamente em manifestações de uma geração-após que vivenciou uma conjunção

108 A essa observância de uma obrigação social da lembrança, em oposição ao esquecimento, Jan Assmann atribui a consecução de “uma memória que promove, ou cria, comunidade”, uma memória cultural propriamente, da qual dispõe toda cultura como estruturante da conexão entre as dimensões social e temporal de um grupo. Esta disposição cultural de relação com o passado, manifestada na forma de Mito, de Rito e/ou de História, trata-se, segundo J. Assmann, de um fenômeno universal identificado no que denomina “Cultura da Recordação” [*Erinnerungskultur*]. No contexto da Alemanha, a utilização do termo e, pode-se dizer, o surgimento de uma Cultura da Recordação estão profundamente atrelados ao século XX e essencialmente à referência ao passado nacional-socialista e à Shoah. Apontam, dessa maneira, menos para o sentido da identidade e da coesão de um grupo cultural e mais ao sentido ético da recordação.

social, cultural, histórica e política referente ao embate com o passado e à (re)elaboração simbólica da memória e do trauma.

Pela característica e histórica geração de 68 [*68-Generation*], essas manifestações configuram fenômenos correlatos e condensam o início de um processo de entendimento sobre o passado em direção a um (re)conhecimento da história e à adoção de um olhar crítico em relação à própria memória. Os representantes dessa geração, nascidos entre 1940 e 1950, segundo delimita Aleida Assmann (2007, p. 62), cresceram durante ou depois da guerra trazendo consigo a ambivalência dos seus anos de formação e socialização, que se revela, de um lado, pela “reeducação” democrática no período do pós-guerra e, de outro lado, pela convivência com os pais na qual essa reorientação não teria ocorrido. Ainda segundo A. Assmann (2007, p. 54), “a reação a esse duplo-vínculo” teria sido “uma virada agressiva contra os pais e a sociedade que eles representavam”, desencadeando o conflito geracional como a força motriz das mobilizações estudantis dos anos 1968 e 1969. Força expressa sobretudo pelo confronto e pelo desejo de ruptura com o passado nacional-socialista, vivenciado pela geração dos pais também como cumplicidade no presente e observado na continuidade institucional subliminarmente persistente. Desse confronto decorreu a ruptura identitária dessa geração com a anterior por meio de uma postura acusatória, pelo afastamento da consciência de vítima de seus pais e pela identificação com as vítimas judias do regime nazista (ASSMANN, A., 2007, p. 62). Em meio a esse processo conflitivo e de ruptura, na mesma década de 1960 eram publicados na então República Federal da Alemanha a primeira tradução em língua alemã, em 1961, de *É isto um homem?*, relato de 1947 de Primo Levi¹⁰⁹, e, cinco anos mais tarde, o livro de ensaios de Jean Améry *Além do Crime e Castigo*¹¹⁰. Ambos escritos que expõem tentativas de lidar com o indissociável traumático de suas memórias e que conseguem, nas mesmas linhas, extrair dos seus testemunhos dos campos de concentração reflexões do modo operatório da racionalidade e do regime nazistas.

Nesse contexto, a inquietude da geração de 68 logrou assim dar eloquência ao “então prevalecente meio de ‘silêncio comunicativo’” (ASSMANN, A., 2007, p. 55) no qual cresceram seus representantes – como bem lembra em diferentes ocasiões W. G. Sebald e Hans-Ulrich Treichel –, reorientando a dialética da lembrança e do esquecimento de então

109 Como traduzido ao português brasileiro por Luigi Del Re (Rocco, 1988) do original em língua italiana *Se questo è un uomo*.

110 Como traduzido ao português brasileiro por Marijane Lisboa (Contraponto Editora, 2013) do original em língua alemã *Jenseits von Schuld und Sühne*.

pelas vias de uma rebelião manifesta contra os mecanismos de recalçamento da memória traumática dos anos da guerra, da ditadura e do genocídio; bem como logrou reivindicar respostas concretas e ações políticas às deflagrações presentes de seu próprio passado, as quais emergiam, paralelamente ao silêncio, dos relatos dos agentes do estado nacional-socialista nos tribunais de Jerusalém e de Frankfurt naquela década de 1960 – em 1961 e 1962 e entre os anos 1963 e 1965, respectivamente –, desvelando publicamente as dimensões de seus crimes e impulsionando a sociedade alemã forçosamente ao embate com o passado e com a memória.

As expressões plásticas reunidas naquela exposição de arte mencionada no início deste capítulo caracterizam as reações prementes nas artes visuais, respostas a tais deflagrações do passado nessa década de 1960 e uma insurgência contra o bem-estar da sociedade alemã do pós-guerra. Elas mostram um revolver precursor nos traumas da Guerra e da ditadura como questionamento incisivo de seus realizadores quanto à sua própria identidade, enquanto sujeitos nascidos numa “ordem destruída, numa paisagem destruída, num povo destruído, numa sociedade destruída” – e aqui considero as palavras do pintor Georg Baselitz, que abriam a montagem¹¹¹. O olhar de Baselitz à sua origem e o que o seu manifesto artístico alcança logo em 1965 são indicativos dos primeiros esforços ao impulso que tomaria a geração de 68 no embate com o passado. Aleida Assmann (2007, p. 62) considera esses esforços como sintomáticos de uma “geração intermediária”, cujos representantes figurariam assim como “os irmãos e irmãs mais velhos dos da geração de 68”. Nesta geração de nascidos entre os anos 1930 e 1945, nomeada por A. Assmann de “Crianças da Guerra” [*Kriegskinder*] estão, além de Baselitz, também Alexander Kluge, por exemplo, e todos aqueles que tiveram como primeiras experiências de suas vidas uma “variedade de traumatizações”, como a vivência em acampamentos infantis, em noites de bombardeios, fugas e expulsões, e que se tornariam, nos anos 1980 e 1990, “pioneiros de novas formas artísticas do trabalho de recordação [*Erinnerungsarbeit*]” (ASSMANN, 2007, p. 62). A descrição do ataque aéreo a Halberstadt de Alexander Kluge, ainda no final da década de 1970, é sem dúvida uma dessas novas formas, resultante de um trabalho de memória que envolve uma intelectualização e complementação sobre a própria experiência recordada.

111 Citação retirada do texto de apresentação da exposição *Die junge Jahre der alten Meister* durante visita em 30.12.2019. Trata-se de um trecho de entrevista do pintor concedida ao crítico de arte Donald Kuspit, em 1995.

Da parte de W. G. Sebald, o escritor se lembra criticamente daquela década de 1960 de que os julgamentos de Auschwitz foram “o primeiro reconhecimento público de que existia uma coisa como um passado alemão não resolvido”. E como recorda ainda: “Havia boletins diários de uma página sobre esse julgamento no *Frankfurter Allgemeine Zeitung* durante muitos meses. Eu lia esses relatórios todos os dias e de repente eles mudaram minha visão. Eu percebi que havia assuntos de muito maior urgência do que os escritos dos românticos alemães. Entendi que eu tinha que encontrar meu próprio caminho através daquele labirinto do passado alemão e não ser guiado por aqueles que estavam em posições de ensino naquela época”¹¹².

Essa lembrança de Sebald revisita o período de dezembro de 1963 a agosto de 1965 durante o qual os julgamentos em Frankfurt expuseram cotidianamente a complexidade da máquina genocida e evoca integralmente, como observa Uwe Schütte, os anos de estudos do escritor em literatura alemã e inglesa na Universidade de Freiburg, Alemanha. Sobre a lembrança de Sebald, Schütte (2014, p. 14) avalia o ponto de inflexão decisivo no exercício posterior de sua atividade intelectual como pesquisador e crítico literário, principalmente no sentido de que a própria universidade, “com sua estrutura autoritária e sua vontade de ocultar o envolvimento pessoal no nacional-socialismo”, passaria a representar para Sebald justamente “uma extensão do que caracterizou a sociedade alemã ocidental do pós-guerra [...]”, o que teria impulsionado uma “postura de enfrentamento”, e mesmo uma recusa, contra a Germanística praticada na universidade, como uma reação moral ao presumível envolvimento de seus professores e pesquisadores no nacional-socialismo (SCHÜTTE, 2014, p. 12). Schütte (2017, p. 2)¹¹³ sugere ainda que a transferência dos estudos de Sebald da Universidade de Freiburg para a *Université de Fribourg*, na Suíça, justamente em 1965, pode ser compreendida como expressão de seu protesto particular, como manifestação dessa reação moral. Assim como sua subsequente mudança para a Inglaterra, onde Sebald daria continuidade a sua formação acadêmica e de onde passaria a exercer sua atividade

112 W. G. Sebald em entrevista ao crítico e escritor literário Christopher Bigsby “In Conversation with W. G. Sebald”, integrante do livro *Writers in Conversation* (Norwich: The Arthur Miller Centre for American Studies, 2000 and 2001), volume 2, 2001, p. 147. Este trecho da entrevista aqui presente foi retirada do estudo de Uwe Schütte (2014, p. 14), que o cita em nota de rodapé, e traduzido por mim do original em língua inglesa: *[The Auschwitz trials were] the first public acknowledgement that there was such a thing as an unresolved German past. There were daily one-page reports about that trial in the Frankfurter Allgemeine Zeitung for many months. I read this reports every day and they suddenly shifted my vision. I realized that there were subjects of much greater urgency than the writings of the German Romantics. I understood that I had to find my own way through that maze of the German past and not be guided by those in teaching positions at that time.*

113 SCHÜTTE, Uwe. Wissenschaftliche Biographie. In: ÖHLSCHLÄGER, Claudia; NIEHAUS, Michael (Orgs.). *Op. cit.*, 2017, págs. 2-5.

como professor e crítico literário, com uma perspectiva distante – e refletidamente distanciada –, portanto, da praticada e ensinada nas instituições alemãs.

Essa plausível postura de Sebald e o que sua lembrança sugere delineiam ainda o ânimo de sua geração e o rumo que tomaram outros de seus contemporâneos correspondente a uma revolta contra a autoridade e a legitimidade intelectual dos representantes daquela geração, os quais haviam sido, como seus pais, responsáveis pela continuidade pessoal nas instituições após 1945 e pela atmosfera restauradora dos anos 1950 (ASSMANN, 2007, p. 61). A insubordinação da geração de 68 à intelectualidade que aparentasse qualquer vínculo ou continuidade com o passado nazista orientou-se, segundo Aleida Assmann (2007, p. 37), a uma busca por modelos entre pensadores judeus que haviam sido expulsos ou afugentados da Alemanha.

Sebald (1998, p. 12) reflete, em nome de sua geração, dizendo que a “nossa compreensão da literatura” talvez tivesse ficado “turva e mendaz” se “os escritos de Benjamin e da Escola de Frankfurt”, “que estavam aparecendo gradualmente” naquela época, “não tivessem aberto a nós outras perspectivas”¹¹⁴. O percurso intelectual de Sebald por perspectivas críticas alheias às desenhadas no âmbito acadêmico alemão incide primordialmente numa disposição, ou esforço, em revisar os princípios conceituais e metodológicos da Germanística, da crítica e historiografia literárias, contemplando expressões estranhas à memória literária e cultural do cânone instituído e/ou autores até então desprezados pela crítica, ou mesmo obras continuamente mortificadas por ela¹¹⁵ –

114 Em ensaio intitulado *Es steht ein Komet am Himmel. Kalenderbeitrag zu Ehren des rheinischen Hausfreunds*. In: SEBALD, W. G. *Op. cit.*, 1998, págs. 09-41. Traduzido por mim do trecho original em língua alemã: *Als ich 1963 in Freiburg mit dem Studium begann, war das alles noch kaum unter den Teppich gekehrt, und nicht selten habe ich mich seither gefragt, wie grün und verlogen unser Literaturverständnis wohl geblieben wäre, hätten uns die damals nach und nach erscheinenden Schriften Benjamins und der Frankfurter Schule, die ja eine jüdische Schule zur Erforschung der bürgerlichen Sozial- und Geistesgeschichte gewesen ist, nicht andere Perspektiven eröffnen.*

115 Embora eu contemple nesta tese as obras ensaísticas de W. G. Sebald no gesto de sua poética, não me ocupo de seu conjunto como objeto de apreciação, por isso destaco em nota, a este respeito, dois artigos publicados no Brasil especialmente para o “Dossiê W. G. Sebald” da Revista Cadernos Benjaminianos (UFMG, 2017). O artigo de Uwe Schütte, professor e pesquisador da Aston University (Birmingham-Inglaterra), intitulado *Por uma germanística “menor”: W. G. Sebald e a “pequena” literatura da periferia austríaca, e de outros lugares* (traduzido por Cristiane G. Bachmann e Ruth Bohunovsky), em que o autor destaca o interesse de Sebald por expressões literárias não apenas marginais ao cânone da literatura em língua alemã como também, ou antes, “abaixo dele” ou mesmo “fora do âmbito do que se costuma chamar de literatura” (p. 11). Desse interesse primordial de Sebald, Schütte observa a tentativa do escritor em propor uma germanística que consiga pensar tais expressões a partir do desvio que elas mesmas impõem, ou sugerem, à reflexão sobre a escrita literária, uma tentativa, enfim, por uma forma de crítica literária “menor”. E também o artigo da pesquisadora e professora Ruth Bohunovsky (Universidade Federal do Paraná) intitulado *Sebald como leitor de Ernst Herbeck*. Nesse artigo, antes de adentrar na leitura de Sebald desse escritor austríaco, a pesquisadora apresenta um exame da obra ensaística de Sebald em estreito diálogo com o estudo de Uwe Schütte, destacando o “ímpeto” do escritor “de pôr em questão conceitos e premissas teóricas tidos como certos pela germanística considerada *mainstream*” (p. 30) a partir de certo envolvimento, ou predileção, de Sebald pela literatura

segundo acepção oportuna de Walter Benjamin (2013b, p. 194) condizente ao que insinua Sebald (2014, p. 144-145), por exemplo, a respeito do academicismo das teses dirigidas à literatura de Franz Kafka¹¹⁶.

A revisão que experimenta Sebald é então interpretada por Uwe Schütte nos termos benjaminianos de uma crítica de resgate ou salvação [*rettender Kritik*]. Como um gesto reabilitador, ou restaurador, de intervenção, que intercede na crítica e na historiografia literárias e simultaneamente interfere – rompe – com os modos de fazer e pensar praticados nessas áreas do conhecimento, sublinhando que seus ensaios “representam uma mistura subjetiva de análise filológica e um relato pessoal sobre uma experiência de leitura, incluindo o processo de pensamento desencadeado por ela” (SCHÜTTE, 2014, p. 52). Esta tese reconhece e reafirma a interpretação de Uwe Schütte sobre a obra crítica de Sebald, e acrescenta a leitura de que a intervenção que o escritor ensaia em suas críticas se revela nesse gesto ambivalente também como indicativo de uma busca, uma tentativa, que assim se reconhece no saber presente como incompletude e inacabamento. Um ímpeto comparável àquele “esforço consciente” de apreciação e compreensão dos conteúdos do passado, igualmente um agir da recordação, cuja forma daí decorrente talvez se assemelhe a uma poética destinada, como a sua prática literária, e assim também entende Uwe Schütte (2014, p. 36), a “entremear o fugidio e o dissociado na memória cultural”.

Suponho então ser possível imaginar que em algum momento também se perguntaram W. G. Sebald e Hans-Ulrich Treichel, por exemplo, “o que devia e deve minha geração realmente fazer com as informações sobre os horrores do extermínio dos judeus”, como se pergunta genuinamente o personagem Michael Berg no romance de Bernhard Schlink¹¹⁷, ou sobre as atrocidades continuamente e progressivamente desnudadas da perseguição e da guerra. Suas expressões literárias são marcas dessa geração de não-testemunhas, que adotou deliberadamente o olhar inquiridor ao passado e à memória e assumiu para si a incumbência da ação presente sobre esse legado.

austriaca e expressões consideradas “menores”, desenvolvidas em língua alemã às margens das convenções da língua e da literatura ensaiadas no contexto da Alemanha.

116 Em ensaio intitulado *Kafka no cinema* (1997) sobre o estudo de Hanns Zischler *Kafka geht ins Kino* (1996), ou “Kafka vai ao cinema” (Jorge Zahar Ed., 2005 – tradução de Vera Ribeiro). SEBALD, W. G., *Op. cit.*, 2014, págs. 143-154.

117 Em *Der Vorleser* [O Leitor] (1995, p. 100). Tradução minha do original e língua alemã: *Was sollte und soll meine Generation der Nachlebenden eigentlich mit den Informationen über die Furchtbarkeiten der Vernichtung der Juden anfangen?*

Elas demarcam ainda, praticamente cinquenta anos após o fim da guerra, simetrias e respostas ao período em que a história do nacional-socialismo e da Shoah adquiriam uma crescente urgência junto às suas exigentes perguntas do “Por quê?” e “Quem?” (ASSMANN, 2007, p. 16). São correlatas à certa “reorientação histórica” [*historische Umorientierung*] que essa mesma geração motivou em torno da memória desse passado e que na década de 1980 ganhou impulso no limiar epocal da iminência da morte dos contemporâneos da experiência do regime, da guerra, da destruição e do testemunho da perseguição e da aniquilação.

A este limiar histórico concorrem a crescente historicização do nacional-socialismo, da pesquisa e esclarecimento de sua política e de seus crimes, e as posteriores verificações sobre certa “virulência dos temas *Memória e Recordação*” (ASSMANN, J., 1992, p. 11), uma “intensificação do problema da memória” (ASSMANN, A., 2011, p. 19) ou uma aceleração dos “discursos de memória” (HUYSEN, 2000, p. 10) em torno desse passado. Quando “o olhar voltou para um abismo obscuro do passado e avançou para um futuro incerto e obscuro”, como expressava o então presidente da república alemã em maio de 1985, na ocasião da lembrança comemorativa dos quarenta anos de libertação do campo de concentração de Auschwitz, num apelo às novas gerações a aceitar, ou receber [*annehmen*], o passado, a reconhecer suas consequências e as responsabilidades por elas¹¹⁸. Sobre este umbral da morte revela-se a “experiência original” da ruptura entre ontem e hoje (ASSMANN, J., 1992, p. 33), da descontinuação súbita da presença, que impõe a decisão entre desaparecimento e preservação, entre lembrar e esquecer; um limiar existencial e pessoal, como sublinha Jan Assmann (1992, p. 11), que se converte, no âmbito social ou coletivo, na constatação de uma conjuntura em que “a memória viva ameaça de ocaso e as formas de memória cultural tornam-se problema”. Questão que se refere essencialmente à forma que assume a construção dos conteúdos da memória, ou as formas de uma elaboração histórica e seus meios de recordação.

Museus, monumentos, memoriais, bibliotecas e arquivos são exemplares dessas formas assumidas pela construção dos conteúdos da memória, os quais principalmente a partir da década de 1990, após a reunificação alemã (1989-1990), constituem produções e efeitos da prática política e institucional que articula e delibera sobre a lembrança e o

118 Tradução minha do original em língua alemã: *Der Blick ging zurück in einen dunklen Abgrund der Vergangenheit und nach vorn in eine ungewisse dunkle Zukunft*. Segundo discurso de Richard von Weizsäcker, presidente da então República Federal da Alemanha, em 8 de maio de 1985. Disponível integralmente em <https://www.bundespraesident.de/SharedDocs/Reden/DE/Richard-von-Weizsaecker/Reden/1985/05/19850508_Rede.html>. Acesso em 23 fev 2021.

esquecimento. Uma prática que assim investe de significação os quadros de referência do passado e conta com o amparo de uma memória externa, uma forma de recordação da história mediada narrativamente e por seus suportes materiais, nos quais se encontram tanto a factualidade da recordação na existência material, ou física, da história depositada nos arquivos e exposta no museu, quanto o significado atribuído à recordação representado pelo monumento ou memorial na essência afetiva de seu propósito material. Em contrapartida, nas mesmas materialidades com as quais a construção dessa memória se faz visível e legível – a linguagem, a imagem, o objeto-vestígio ou o concreto da arquitetura – descobre-se na lógica dessa ética do recordar(-se) também uma “ética do esquecimento”, um silêncio, uma reclusão ou um apagamento de substâncias da história.

Andreas Huyssen (2014, p. 31-32)¹¹⁹ analisa a maneira como o “esquecimento público” no caso da Alemanha concentrou-se “na experiência dos bombardeamentos das cidades alemãs”. Algo que teria sido “necessário ‘esquecer’” para que se admitisse a Shoah como o acontecimento “central da história nacional”, se reconhecesse assim a índole criminosa do regime nazista e se aceitasse a culpa pela guerra (HUYSSSEN, 2014, p. 36). A manifestação da recordação da experiência traumática da destruição das cidades vivenciada coletivamente tornava-se um impedimento alinhado ao sentido da vitimização da sociedade perante os efeitos da guerra, uma memória evocada convenientemente em discursos nacionalistas que, de igual modo, deveriam ser combatidos em prol de um “consenso” em relação ao passado (HUYSSSEN, 2014, p. 39). Embora reivindicada como memória na emergência do conflito geracional da década de 1960, falar da guerra aérea passou a significar, durante décadas, o mesmo que “relativizar os crimes” do estado nacional-socialista, sobretudo os praticados nos campos de concentração (HUYSSSEN, 2014, p. 39). Um debate consciencioso dessa memória traumática apenas teria emergido com vigor, segundo apreciação de Huyssen, justamente em torno da publicação de *Guerra Aérea e Literatura* de W. G. Sebald, em 1999. Não sem trazer de volta o desconforto que acompanha essa recordação desde o período do pós-guerra – algo que entende o próprio escritor ao perceber, pelas correspondências que recebera após as conferências de Zurique (das quais trata no terceiro capítulo de *Guerra Aérea e Literatura*), que suas “tentativas atingiram um local sensível na economia anímica da nação alemã”. Tentativas que compreendem, “mesmo na sua forma imperfeita”, segundo o próprio juízo de Sebald (2011, p. 73), numa abertura a “certas perspectivas para a maneira como a memória

119 HUYSSSEN, Andreas. Usos e Abusos do Esquecimento. In: HUYSSSEN, Andreas. **Políticas de Memória no Nosso Tempo**. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2014, págs. 52-86.

individual, coletiva e cultural lidam com experiências que extrapolam o limite do suportável”, lançando luz, possivelmente, a uma propensão anímica em relação ao passado que trata sempre “de um olhar e desviar de olhos simultâneos” (SEBALD, 2011, p. 8).

Esse fator de “esquecimento”, que perdura pressuposto ao sentido de uma memória cultural e desponta de quanto em vez de sua faceta obscurecida, é significativo como memória tácita igualmente legada, ainda que por meio do silêncio, ou, antes, da renúncia à palavra, tanto quanto a memória expressa, comunicada e mediatizada nas várias formas que assume. Exemplar de uma latência que resiste, ou sobrevive na sombra do sentido, como uma reminiscência que persiste ao presente ainda que “em uma terra de ninguém, entre presença e ausência” (ASSMANN, 2011, p. 26).

Como a que tematiza Treichel em seu romance *O Perdido*, uma reminiscência muda de seus pais da experiência violenta da fuga de sua propriedade rural em Rakowiec durante o avanço do exército vermelho em janeiro de 1945. Assim como Sebald em suas prosas *Os Emigrantes* e *Austerlitz*, envolventes com a história e com a memória da ditadura nazista, da perseguição à etnia judaica e consequente extermínio de seus membros e comunidades, mas aderentes, antes, a acontecimentos e memórias individuais de certo modo periféricos às construções em torno desse passado. Experiências, por exemplo, que não se moldam nos campos de concentração, mas sim testemunham outras nuances incorporadas nas fraturas daqueles que de algum modo tiveram seus destinos afetados, seja com o exílio, com a perda, com a morte, com o esquecimento. Histórias por vezes soterradas sob os fundamentos construtivos da própria memória cultural, como talvez sintetize Sebald em *Austerlitz* na imagem da imponente Bibliothèque Nacional da França, cuja racionalidade construtiva comporta os próprios termos de sua contradição. Um monumental depositário de *toda a memória do mundo*¹²⁰, edificado no mesmo lugar onde antes os livros e outros bens expropriados dos judeus de Paris foram depositados enquanto seus proprietários eram deportados ao campo de concentração de Drancy. Ainda que soterradas, expressamente ou mesmo pelo não-dito ou pelo indizível, essas histórias chegam a nós, presentes, porque algo do passado ainda tem uma vida.

A mobilização, reivindicação ou ativação desses conteúdos reminiscentes na escrita literária manifesta o agir da recordação atuante entre os domínios da memória individual, comunicativa e cultural, nas transmissões de histórias e delegações inconscientes e

120 Em referência ao filme curta-metragem *Toute la mémoire du monde*, de Alain Resnais (1956), mencionado em *Austerlitz* (2008b, p. 254).

conscientes de sentidos de experiências passadas que repercutem no presente. Uma ação que recai sobre a escrita literária para implicá-la numa razão de reciprocidade, e num propósito, como prática envolvida e produtiva na dialética da lembrança e do esquecimento, como construtiva e reconstrutiva de espaços e estruturas de mediação entre passado e presente, de modos de transmissibilidade e articulação de co-presenças.

A poética que se encaminha pelo “labirinto do passado” e tem de lidar inevitavelmente com o legado do trauma, não acolhe a experiência do passado em depurada factualidade, mas sobretudo os sentidos que a tornam presente ou ausente, mais ou menos imbricados em narrativas e imagens circulantes. Ao entretecer uma relação presente com o pretérito ela se coloca também em relação com as formas de memória cultural, com suas mídias, com um imaginário continuamente constituído, um conjunto de “imagens já pré-definidas” que balizam a relação de um presente com o passado, de sujeitos com a história. A experiência da pós-memória, que particulariza a relação das gerações seguintes à guerra e à Shoah com esse passado, talvez imponha, junto ao agir da recordação, certa habilidade e obrigação de lidar também com a herança indelével e irrecusável como um “mundo de formas dos valores expressivos pré-formados,” como diria Warburg (2015, p. 369), “quer provenham do passado, quer do presente”. O trabalho de memória que a partir daí se realiza supõe ao gesto da escrita, no espaço intermediário entre potência e realização, o acionamento mnêmico desse mundo de formas, de imagens pré-definidas, e talvez reivindique, a este mesmo gesto, uma exigência quanto à concepção de formas de legibilidade e inteligibilidade do passado recordado distintas das postuladas pela memória cultural, o que transfigura suas sobrevivências na materialidade que perfaz de continuidade e transformação.



A fotografia aérea de algum antigo bairro operário na cidade de Manchester mobilizada em *Os Emigrantes* (2002, p. 157), participante da descrição do trajeto que antecipa o encontro do narrador com Max Aurach, é possivelmente ilustrativa desse acionamento ao precipitar-se oportunamente ao imaginário da Shoah pela semelhança que desperta com as imagens também aéreas amplamente difundidas dos campos de concentração. Ela se combina com as descrições de um caminhar que encontra “uma usina de gás há muito desativada”, “um depósito de carvão”, “um moinho de ossos” (SEBALD, 2002, p. 158). Imagens que tocam a memória do genocídio e terminam tacitamente a escrita das cartas de Luisa Lanzberg, circunscrevendo o que dali se particulariza da recordação como percepção subjetiva do passado iluminada pelo presente, de onde desponta seu significado e sua realização.

A memória escrita da mãe de Max Aurach conforma nessa moldura a experiência da fratura, do recordar(-se) como forma de resistência a uma realidade presente já esquiva à compreensão, e que talvez represente o passado como única realidade passível de uma identificação com a vida, para o qual se lança a escrita como inscrição de sua presença e intento de permanência. Ela talvez conforme ainda uma síntese, uma condensação – ao lado da experiência do exílio, da violência, da perda e da iminência da morte – das experiências e memórias de milhares de pessoas, judeus e judias em famílias ou comunidades ditas “assimiladas”. Suas lembranças descrevem a continuidade, como o narrador ilumina diante do escrito, de uma família que “desde o fim do século XVII” era presença em Steinach, segundo os registros consultados do povoado cujos moradores, lembra ainda o narrador, “eram um terço judeus há muito ali estabelecidos” (SEBALD, 2002, p. 192).

São esses sedimentos esparsos de histórias documentadas e de lembranças que realizam narrativamente os conteúdos do passado. Um fragmentário que contorna também o destino ausente do passado de Aurach como imagens veladas que perfazem a experiência de seu presente, seu desviar de olhos ou sua imunidade contra o sofrimento dos pais e o seu próprio (SEBALD, 2002, p. 190), agitando-se no lugar “onde as coisas podiam ficar imperturbadas e abafadas sob a cobertura de veludo cinza [...]” (SEBALD, 2002, p. 161).

Uma descrição metafórica, esta, também do deliberado esquecimento ou encobrimento da história, de um desviar de olhos individual e coletivo mensurável pelo que o narrador considera “indispensável dizer”. Que hoje já “não existem mais judeus em Steinach”, por exemplo, na mesma medida em que apenas “com muita dificuldade, ou

nunca, a população local” da cidade “consegue recordar os antigos conterrâneos cujas casas e propriedades ela mesma assumiu” (SEBALD, 2002, p. 192).

Esse embate com imagens pré-definidas, com o qual a experiência literária pós-memorial inevitavelmente se envolve, sugere assim também um desvio do olhar, mas justamente em direção ao encoberto, às zonas silenciosas, ou silenciadas, ao não realizado do passado e ao que mantém ainda a forma do esquecimento. A determinados vestígios como os que ainda podem ser encontrados nos campos periféricos dos *Lager*, os que não ostentam um aspecto de museu. Para Sebald, é precisamente “nessa forma quase passada /desaparecida [*in dieser fast schon vergangenen Form*] que se pode imaginar as coisas”¹²¹.

Nesse desvio, pelo qual perpassa o (re)conhecimento da história, também se encontra a representação de uma nova experiência testemunhal que desperta essas histórias como presenças. Como se o narrador estivesse posicionado diante da história e dispusesse de chapas-fotográficas do passado que somente através do seu olhar são reveladas no presente. Também seu envolvimento com os personagens e com suas memórias enquanto ouvinte, interlocutor ou testemunho do testemunho é representativo dessa experiência. Essa posição é reveladora da condição inevitável da mediação sem a qual a construção do passado e a reconstrução dessas memórias não seria possível. Mediação que preserva seu significado também de intervenção, essencialmente pela forma rememorativa através da qual essa (re)construção acontece. Na representação dessa interposição, no entanto, Sebald parece asseverar essa condição ao dissolver pelos artifícios discursivos os lugares demarcados da testemunha e do ouvinte, do sujeito que fala, ou da vítima, daquele que escuta, vê, investiga e descreve.

Exploro a imagem que abre a narrativa sobre Paul Bereyter em *Os Emigrantes* como persuasiva dessa nova experiência testemunhal da história. E apoio o argumento na leitura que faz o pesquisador Douglas Pompeu (2012, p. 23), a respeito das imagens na poética de Sebald, ao observar que as fotografias permitem ao leitor “não apenas lançar um olhar sobre os personagens” como também permitem “acessar o olhar do personagem”. Essa sutileza na variação da perspectiva nas imagens também se mostra textualmente no recurso

121 Segundo W. G. Sebald em entrevista a Jean-Pierre Rondas (2001). O escritor se refere a campos de trabalho [*Außenlager*] produzidos ao redor dos campos de concentração “onde eram fabricados pregos e outras coisas”, e onde também “pessoas eram maltratadas e pereciam”. Esses campos, segundo o escritor, “são em grande parte ainda inexplorados” e ainda é possível encontrar, quando se vai até eles, “certos vestígios” daquela época. In: SEBALD, W. G. *Op. cit.*, 2012, p. 211.

ao discurso indireto livre, que mescla a voz do narrador ao de seus interlocutores, bem como na “tentativa”, nesse mesmo recurso, “de descrever as coisas da maneira mais neutra possível” – para utilizar as palavras de Sebald –, que pretende se esquivar não de um envolvimento com os acontecimentos, mas sim de uma forma de mediação que se entende interpretativa ou explicativa deles. Pela via das imagens, entretanto, essa sutileza intercede nas palavras ou fornece eloquência ao não-dito ou ao indizível.



A imagem acima mostra o ponto de vista do personagem no instante de sua morte. Deitado “na frente de um trem [...] exatamente onde a estrada de ferro surge de uma curva dentro do pequeno bosque de salgueiros para sair em campo aberto” (SEBALD, 2002, p. 33). Para Pompeu (2012, p. 24), essa fotografia, que representa a visão do personagem “ao colocar a cabeça nos trilhos”, permite ao leitor testemunhar a mesma visão. Mas esse testemunho do olhar no umbral da morte, acrescento, é também o testemunhar de uma experiência que a própria narrativa desenvolve. Ela representa a tentativa de reconstituir uma história em torno da morte do personagem na forma de uma busca ao que está ausente, ao desconhecido para além de toda a vida documentada de Paul “em fotos e anotações de seu próprio punho” (SEBALD, 2002, p. 50) que a narrativa mobiliza e torna presente. Uma tentativa que não visa ao preenchimento de lacunas, se não a uma possibilidade de realização através delas. Uma experiência da história assim elaborada, e estendo a leitura à interpretação de Anne Fuchs (2017, p. 140), na confluência do “rastreamento daquilo que aconteceu” e do “doloroso e sofrido trabalho de rememoração”. De maneira que a imagem dos trilhos na narrativa e o testemunho que ela representa abre margens à interpretação como constitutiva do material documental do personagem que o narrador tem em mãos para (re)construir sua história, de um lado; mas também, de outro lado, ilustrativa de sua busca investigativa e de seu próprio envolvimento, participando,

nesse sentido, da construção da história da perseguição à etnia judaica na associação do factual com o “sentido profundo” que o trem tinha para Paul, segundo a hipótese que lança o narrador de que “provavelmente sempre lhe parecerá que trens seguiam para a morte” (SEBALD, 2001, p. 65).

Essa perspectiva testemunhal elaborada pela escrita em sua representação sugere, especialmente em relação à temática da Shoah trabalhada por Sebald, uma premissa de tratamento do lugar, da voz e da palavra do Outro, dos sujeitos afetados pelos acontecimentos. Uma premissa que na conceituação da pós-memória é observada no acolhimento do legado do passado como espécie de adesão voluntária às experiências e lembranças alheias. Essa adesão descreve uma forma de apropriação do sujeito que recebe essas experiências e lembranças para inscrevê-las em si, associando-as à sua própria memória, subjetividade e identidade, a “sua própria história de vida”. E paralelamente constitui uma espécie de “testemunho retrospectivo por adoção”, segundo Marianne Hirsch (2001, p. 10), que assume uma postura empática e ética notadamente com “os oprimidos ou perseguidos”.

Tal “postura empática e ética” com as vítimas é observada por Anne Fuchs (2004, p. 28) nas prosas de Sebald nos termos de uma “ética da recordação” fortemente atrelada a um “conceito de vítima histórica”. Um conceito, por sua vez, fundamentado por Sebald em sua leitura dos ensaios autobiográficos de Jean Améry, os quais distingue dos “relatos abstratos das vítimas do nacional-socialismo” pela perspectiva que lança da “situação irreparável” da vítima, do sobrevivente – até certo ponto – da experiência traumática (SEBALD, 2014, p. 111)¹²². Sebald acentua essa situação com o entendimento sobre a condição psíquica e social da vítima que desvela a impossibilidade da compensação pelo que lhe fizeram, a impossibilidade, portanto, da reparação histórica. “Vítima foi, vítima será”, afirma Sebald (2014, p. 111) ao atentar que “a História continua a operar dentro dessa condição”. Com isso abstrai da relação que observa entre o “ressentimento” e a escrita de Améry o esforço dirigido a uma “verdade moral”, situando a condição de conflito que sua memória lhe impõe e da qual sua escrita se precipita “não como desejo de reconciliação” com o passado, mas sim, antes, “como denúncia incansável da injustiça” (SEBALD, 2014, p. 118) pela compreensão do que em definitivo “significa ser marcado como vítima, excluído, perseguido e assassinado” (SEBALD, 2014, p. 112).

122 Em ensaio intitulado *Com os olhos da ave noturna – Sobre Jean Améry* (1988). In: SEBALD, W. G. *Op. cit.*, 2014, págs.110-125.

De tal fundamento, Fuchs (2017, p. 140) fixa o propósito da atividade literária de Sebald na “recuperação do sofrimento da vida individual”, numa tentativa, pode-se entender, de restituir à história a “experiência emocional” obliterada nas narrativas historiográficas e experimentada por suas vítimas. Uma tese que encontra respaldo no olhar metafísico de Austerlitz aos espaços arquitetônicos da modernidade européia, nos quais podia observar “as marcas de sofrimento que [...] atravessam a história com inúmeras linhas delgadas”, embora elas e as emoções que despertam obviamente não façam parte da história da arquitetura (SEBALD, 2008b, p. 18). As palavras de Austerlitz ainda delineiam na própria narrativa certo “*páthos* da proximidade”¹²³ com o qual a história é contada, em oposição à configuração abstrata do decurso histórico do saber científico, numa escala mais mensurável à vida humana, por assim dizer, em que o passado pode ser compreendido, ou sentido, empaticamente como experiência compartilhada.

Por entre essas linhas, trata-se de conceder voz aos “verdadeiros sobreviventes”, como diz Sebald, da “insana história de perseguição” em face do esquecimento que as envolve, como lapso ou omissão na memória cultural e na historiográfica, enquanto viventes de experiências marginais às consumadas nos campos de concentração, mas que inevitavelmente trazem consigo esse centro experiencial e memorial do qual se lançam as circunstâncias de sua condição igualmente de vítimas históricas. Seu agir da recordação, ou a forma da rememoração na escrita literária, que se responsabiliza com o “prolongamento da memória desvanecente ao presente”, assume portanto o pressuposto do inacabamento da história – e retomo a concepção de Walter Benjamin da história como forma de rememoração –, ou seja, o que assegura aos fatos consumados no passado, em si irreversíveis, sua ausência, presença ou permanência no presente. É como “transformar o inacabado (a felicidade) em algo acabado”, diz Walter Benjamin (2018, p. 781), mas principalmente, transformar “o acabado (o sofrimento) em algo inacabado”.

Essas reflexões sugerem pensar a estética literária pós-memorial como espaço de transmissibilidade de conhecimentos e experiências históricas, no qual o investimento criativo e produtivo intervém nas formas de memória como proposição de tratamento material e literário sobre o legado do passado, uma proposição que é ao mesmo tempo um ensaio sobre legar e delegar seus conteúdos, um ensaio em *como* transmitir a lembrança. Um ensaio também sobre *o que* lembrar. Ela intervém também para rearranjar o presente dos

123 A partir de Walter Benjamin (2018, p. 895), que se refere ao *páthos da proximidade* como qualidade da anedota, em oposição à narrativa histórica científica.

sedimentos da história, (re)construir os conteúdos da memória, numa forma que ao mesmo tempo em que entretece uma relação com o passado, um vínculo, tematiza e problematiza em si mesma os modos e os meios da construção dessa relação. Uma estética que porta sobre si o agir próprio, como atribuo ao gesto poético de Sebald – ou, antes, à poética de Sebald enquanto *gesto* –, constituindo-se na esfera ética como prática criativa em interação com os modos de construção da memória social, cujo compromisso com a transmissão da lembrança e suas formas a insere no corpo da socialização do agir da recordação como campo de sua ação presente.

Na poética de W. G. Sebald, tendo em vista a contextura geracional e a experiência pós-memorial que a conecta à herança indelével da Shoah, é manifesta a representação dessa experiência da recordação na circunstância do presente reconhecido como trespassado ou permeado por substâncias do passado, material e imaterialmente. Como “simultaneidade do não-simultâneo” [*Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen*], pode-se entender, sobretudo pela coexistência de diferentes gerações que favorece o presente de um universo de histórias compartilhadas e o caracteriza por uma “irreduzível polifonia” (ASSMANN, 2007, p. 68-69). Também nos objetos materiais, em suas presenças ou sobrevivências, que afetam o presente com suas historicidades – “os estranhos vestígios que chegam até nós” – como um aceno a experiências e acontecimentos passados. Nessa circunstância, a experiência da recordação se faz propriamente na maneira como as histórias são contadas, como simultaneidades deflagradas pelo recordar do sujeito que escreve, um fio desencadeado à medida que lhe é confiado algo referente ao passado, um legado, um presente(?), às vezes na forma da oralidade através do encontro, em que se torna o narrador interlocutor e ao mesmo tempo mediador da lembrança; às vezes na forma de objetos – um diário, cartas, uma coleção de fotografias, um álbum de família. Essas presenças sensíveis da palavra e do objeto, junto ao ato da transmissão, manifestam e igualmente estabelecem a instância simbólica de um vínculo, uma relação com o passado, com a pessoa portadora da lembrança, com quem pertenceu o objeto. Coisas que esse narrador aceita, recebe e acolhe, possivelmente “não apenas como um gesto social amigável” de quem não se sente livre para recusar um presente, mas sim como responsabilidade e comprometimento com seus conteúdos, como uma tarefa da recordação, ou mesmo, antes, uma exigência à recordação.

Durante os meses de inverno de 1990/1991, no pouco tempo de que dispunha [...], trabalhei na história aqui relatada de Max Aurach. Era um trabalho muito laborioso, que muitas vezes empacava no mesmo ponto durante horas ou dias, e não raro voltando atrás, quando eu era constantemente atormentado

*por escrúpulos cada vez mais perceptíveis, que me paralisavam cada vez mais. Esses escrúpulos provavelmente tinham a ver com o objeto de minha narrativa, a que eu pensava não conseguir fazer justiça [...]. Mesmo aquilo que salvei como a forma ‘definitiva’ me pareceu um fracasso. Portanto eu excitava em enviar a Aurach a versão abreviada de sua vida [...].*¹²⁴

Como se seu esquecimento significasse a conseqüente perda desses conteúdos. Conteúdos que constituem os objetos das narrativas, de maneira que elas resultam do que é legado ao narrador e do que as palavras e objetos ensinam ao seu agir presente da recordação. Não se sabe se as imagens fotográficas da família de Max Aurach, que ilustram uma narrativa possível sobre sua vida, figuravam entre “algumas fotografias” e as “cem páginas manuscritas” de Luisa Lanzberg no “pacote em papel pardo e barbante” que Max Aurach entregara ao narrador em seu último encontro em Manchester (SEBALD, 2002, p. 191), ou se figuram fragmentos do muito pouco sobre a história da família Lanzberg que o narrador encontraria em sua passagem por Kissingen e Steinach, viagem motivada pelo registro legado da mãe de Aurach.

Similar ao modo como Max Aurach conta sobre seu passado e entrega ao narrador as memórias escritas de sua mãe, no primeiro encontro com Austerlitz, em junho 1967, durante uma viagem à Bélgica, o narrador indicia em princípio que Austerlitz lhe confiaria “centenas de fotos, a maioria delas sem classificação”, logo depois de seu reencontro no inverno de 1996 (SEBALD, 2008b, p. 11-12), ocasião em que Austerlitz começa a lhe contar a sua história, ou o que ele havia descoberto sobre si e sobre seu passado. O relato de Austerlitz se desenrola ao longo de mais três encontros com o narrador neste mesmo ano, em Paris, quando então lhe confia a chave de sua casa em Londres, onde ele poderia “pernoitar sempre quisesse, e estudar as fotos em preto e branco que seriam”, segundo Austerlitz, “as últimas que restariam da sua vida” (SEBALD, 2008b, p. 282). Dentre as imagens que o personagem concede ao narrador entende-se que estariam, entre outras, as poucas fotos de sua infância e as numerosas de seus registros arquitetônicos, por meio das quais o delineamento de sua história e sua imagem se faz possível, conformando a prosa que temos em mãos como expressão (re)construtiva da memória de Austerlitz e configurativa de uma possibilidade com os fragmentos de seu passado, com o que resta de sua vida.

Essa particularidade da poética de Sebald, essencialmente nas prosas *Os Emigrantes e Austerlitz*, narrativas que substancialmente se envolvem com os acontecimentos e reminiscências referentes à Segunda Guerra e à Shoah, mostra-se significativa enquanto

124 Em *Max Aurach*, última das quatro narrativas do tomo *Os Emigrantes* (SEBALD, 2002, p. 228-229).

representação de uma feição da transmissão e do tratamento dos conteúdos do passado circunscrita pelo gesto da entrega, que impele, ou reivindica, o correspondente da devolutiva. Sobretudo diante da morte, ou da iminência desta, e do que esta experiência primordial de ruptura impõe sobre o desvanecimento da presença e da memória. Esse gesto de transmissibilidade da lembrança é de forma análoga identificado por Amir Eshel (2012, p. 93) como um recurso narrativo em poéticas que se ocupam da matéria do passado como legado, como uma “metáfora da troca” que particulariza e conceitualiza o “passado como dádiva”¹²⁵. Uma observação profícua à poética de Sebald como perspectiva sobre um gesto que, ao assumir em si a incumbência da transmissão da lembrança na mobilização e elaboração dos conteúdos legados do passado, também observa seu desígnio como um gesto de delegação, um chamado ao reconhecimento e à responsabilidade sobre esses conteúdos.

Nessa dimensão da “troca”, a partir do que o primordial estudo do etnólogo Marcel Mauss (2003)¹²⁶ reflete sobre o fato social da dádiva, importa pensar fundamentalmente a significação do objeto, ou o que constitui propriamente a esfera da dádiva. Ela se desdobra, de um lado, como elemento fundamental da estruturação de relações de sociabilidade na contratualidade moral e silenciosa que inter-relaciona os gestos de dar, receber e retribuir; de outro lado, enquanto matéria dotada de certa potência e virtude vinculativa, materialidade que, neste caso, perfaz o estabelecimento de uma relação objetiva e subjetiva com o passado e obriga, ainda que implicitamente, um agir sobre ele. Desdobramentos que desvelam, sob o gesto aparentemente voluntário da dádiva, um comprometimento e uma obrigatoriedade mobilizados nos atos próprios de dar, de receber e de retribuir, o que concede simbolicamente à materialidade uma animosidade intrínseca que precipita seu seguimento na cadeia do fazer e refazer das relações sociais, segundo o entendimento de que se o que se recebe, de algum modo obriga, é porque esse objeto não é inerte (MAUSS, 2003, p. 198). Segundo Mauss (2003, p. 248), nesse âmbito do comprometimento e da obrigatoriedade recebe-se uma dádiva, na verdade, como “um peso nas costas”. E nessa esfera simbólica que realiza o vínculo com o objeto, tratando-se do passado e da memória da guerra e da Shoah, talvez ostente esse “peso” a forma da recordação.

125 Em *Die Vergangenheit als Gabe* [O passado como Dádiva], capítulo de seu estudo intitulado *Zukünftigkeit: Die zeitgenössische Literatur und die Vergangenheit* [Futuridade: a literatura contemporânea e o passado] (Suhrkamp Verlag, 2012), Eshel empreende um diálogo com as contribuições teóricas de Marcel Mauss e Jacques Derrida para conceituar o passado como dádiva e para refletir sobre o que chama de “metáfora da troca” presente na estética literária pós-memorialista.

126 Em *Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas*, publicado originalmente em 1925.

A potência e a virtude que animam simbolicamente o objeto dado alinham-se aqui, para pensar o gesto da poética de W. G. Sebald, com algo que talvez pareça mais uma obviedade: “o fato de que o passado nunca nos é dado inteiro”, paradoxalmente a todos os esforços de preservação de seus materiais em sua “tarefa de prestar testemunho à verdade” (BUCK-MORSS, 2018, p. 17), delineando a potência produtora daquilo que se apresenta apenas fragmentário, como dispersas reminiscências. Tal qualidade de fragmento da dádiva recebida, na animosidade que o potencializa também na esfera da troca existente na poética de Sebald, talvez reivindique, obrigue, não a uma completude, mas sim, essencialmente, a uma realização, numa abertura ao especulativo e ao imaginativo. A uma existência, a uma forma, às quais o recordar-se através do ato da escrita constitui simbolicamente e materialmente o gesto da devolutiva, da retribuição ao presente, uma forma de restituição que explora sua continuidade como artefato, artifício. Possivelmente não sem ponderar “a misteriosa sobrevivência da palavra escrita”, como escreve Sebald em *Os Anéis de Saturno* (2010a, p. 101), que permite que algo há muito desaparecido “permaneça visível no papel”. E ainda certa “vantagem” da ficção, para lembrar do que fala Sebald, como forma apropriada a alcançar um amplo círculo de leitores. Um artefato que assim, posto em circulação, dispersa sentidos no mundo. Um artifício que realiza uma elaboração do passado e acena a um modo de seu (re)conhecimento na simultaneidade do presente, como presença material e força anímica que se oferece como uma dádiva aos leitores.

Amir Eshel (2012, p. 113) entende o dever da retribuição para aqueles aos quais a história é assim oferecida como dádiva, nós mesmos, os leitores, no produzir associações próprias, narrativas e reflexões, e sobretudo no agir sobre esse “legado oneroso e potente”. Para o autor, em razão de que o passado produzido no artifício literário, na medida em que é “considerado sob o aspecto ‘prático’”, visa e baliza o presente, “ele torna possível um novo começo” para além do (re)conhecimento do passado que oferece. Torna possível uma sequência ou recomeços, entendendo, dando início a uma nova corrente nessa esfera do dar, do receber e do retribuir. Pois Sebald não nos (de)lega *apenas* o conteúdo oneroso do passado na forma de sua escrita, mas também, e talvez principalmente, a maneira reflexiva e questionadora de pensá-lo, de tratá-lo, de recordá-lo e de transmiti-lo. As proposições de seu agir da recordação constituem igualmente o ânimo do artefato literário que chega a nós, uma força que em si se torna um ponto legível, interpretativo, da travessia de sua literatura nessa esfera da socialização do recordar(-se) como ação presente.

5 *DISPERSAS REMINISCÊNCIAS OU A POÉTICA DE UM ARQUIVO*

Materiais de arquivo: um olhar sobre o espólio de W. G. Sebald • O residual e o fragmentário • As coisas reais: assimilação documental e legitimação na escrita da ficção • Premissas de uma busca através do passado • Pesquisa difusa e provocações do acaso • A figura do bricoleur • Razão mítica ou uma forma de bricolage intelectual • O “pendor arcaico” de uma atividade colecionista • A figura do colecionador e a coleção como uma forma de recordação e de conhecimento histórico • O arquivo como caixa tipográfica das coisas esquecidas • A vitrine do Antikos Bazar: contornos metaficcional de uma perspectiva literária da história • A “natureza-morta”, nature morte ou Stilleben: o passado como imagem e a dimensão da alegoria • A bricolage como princípio configurativo da realidade do passado • As coisas representadas são lembranças • A razão associativa e imaginativa da correspondência e da semelhança • Pensar e recordar com as cifras do inacabamento.

“Quando nos despedimos uns dos outros há 5 anos, não pensávamos e prevíamos uma separação tão longa. Mesmo que ainda conseguimos nos informar por cartas por um curto período de tempo sobre nossas ocupações e pensamentos, não soubemos nada uns dos outros durante anos. É um pensamento doloroso para mim que vocês talvez nunca possam saber sobre nosso destino, e por isso tento, em intervalos mais curtos ou mais longos, escrever um breve esboço sobre nossas vivências pessoais em todos esses anos passados, esperando que estas linhas, de alguma forma, cheguem em suas mãos. Eu me esforçarei em ser bastante objetiva e relatar cronologicamente os efeitos exteriores: [...]” – Assim começa Hedwig Ostwald, a 21 de maio de 1944, a carta destinada a seus filhos. A redação se estende por meses, tornando-se não mais um relato dos anos passados desde, supõe-se, a última carta recebida ou enviada, mas sim a escrita de acometimentos, entre lembranças, reflexões, sobretudo contínuas mortes. Ao ponto de não mais conseguir, diz Hedwig, construir completamente seu relato de maneira lógica e cronológica, pois sempre lhe ocorre repetidamente coisas que acredita dever dizer a eles. As últimas linhas do relato, datadas a 18 de outubro do mesmo ano, apenas ensaiam uma nova despedida – “Queridos filhos, hoje deixo Theresienstadt com destino desconhecido. Meu único desejo é um reencontro com vocês” –, e que possivelmente não vislumbraram um nunca mais. Sabe-se que Hedwig Ostwald foi levada a Auschwitz e que muitos de seus parentes e amigos, conforme seu próprio relato, padeceram ali mesmo no gueto de Theresienstadt em decorrência de doenças contraídas e desenvolvidas nas condições inumanas sob as quais viviam¹²⁷.

127 Os trechos da carta foram selecionados, transcritos e traduzidos por mim. Insiro nesta nota as partes citadas do original em língua alemã: “Meine innigstgeliebten Kinder, Als wir vor 5 Jahren von einander Abschied nahmen, dachten und ahnten wir nicht eine solch lange Trennung voraus. Wenn wir uns dann auch eine kurze Zeitlang noch brieflich über unser gegenseitiges Tun und Denken unterrichten konnten, so wissen wir doch Jahrelang nichts mehr voneinander. Mir ist es ein schmerzlicher Gedanke, dass Ihr vielleicht nie etwas ueber unser Geschick erfahren koenntet und deshalb versuche ich, in kuerzeren oder laengeren Zeitabstaenden einen kurzen Abriss ueber unser persoenliches Erleben in all den Jahren in Nachstehendem niederzulegen, hoffend, dass diese Zeilen auf irgend eine Weise in Eure Haende gelangen werden. Ich will mich bemuehen, ganz sachlich zu sein und aeussere Einwirkungen chronologisch zu berichten: [...]”

“Geliebte, gute Kinder! Ich kann meinen Bericht nicht ganz logisch und chronologisch aufbauen, weil mir immer wieder Dinge einfallen, die ich Euch mitteilen zu muessen glaube. [...]”

“Geliebte Kinder! Heute verlasse ich Theresienstadt mit unbekanntem Ziel. Mein einziger Wunsch ist ein Wiedersehen mit Euch!

Gott segne euch!

Eure Mama.

(Gezeichnet): Hedwig Ostwald”.



Encontrei essa carta na pasta de número 15 da quarta caixa organizada referente à prosa *Austerlitz*, de W. G. Sebald, no que se costuma chamar o espólio do escritor [*Nachlass*]¹²⁸. Antes, em outra pasta, havia me deparado com o recorte solto de uma matéria de jornal sobre a família Ostwald. Na ocasião, li o envelhecido documento de Hedwig e transcrevi os trechos citados, pensando se se tratavam de páginas autênticas – especificamente quanto à origem, procedência –, pois o escrito à máquina me fizera imaginar se tinham aquelas pessoas, à época e em tais condições, acesso a instrumentos como esse. Apenas hoje pude constatar, ao buscar pelo nome da autora, que o documento encontrado na pasta 15 consiste em uma cópia de transcrição posterior do relato de Hedwig Ostwald, que originalmente fora escrito à mão, e se encontra no arquivo do *Leo Baeck Institute*, atualmente digitalizado e disponível para consulta pública¹²⁹.

Nessa mesma pasta do arquivo de Sebald, cuja classificação genérica como *Material, Notizen* acusa de antemão – talvez na renúncia por um delineamento mais preciso – a heterogeneidade do “material, notícias/anotações” de seu conteúdo, havia ainda páginas de livros, que me pareceram espécies de enciclopédias ou compilações, sobre a história dos judeus e sobre o gueto de Terezín. Também havia um artigo do *Die Zeit Magazin*, de 24 de janeiro de 1997, intitulado *Die Türme des Schweigens. Wo heute Frankreichs Nationalbibliothek steht, wurden einst die Büc her deportierter Juden gesammelt* [As Torres do Silêncio. Onde hoje fica a Biblioteca Nacional da França, antigamente foram reunidos os livros dos judeus deportados], escrito por Alexander Smolcyk com fotografias de Maurice Weiss, cujas informações ali reportadas estão em parte nas palavras de Lemoine, em *Austerlitz*, e em sua meditação conclusiva sobre ter sido a história “sepultada no sentido mais literal do termo sob os fundamentos da Grande Bibliothèque” (SEBALD, 2008b, p. 279); além de um informativo, datado de 1999, para os banhistas de Marienbad ao lado de uma matéria de jornal sobre a presença, cada um a seu tempo, de Goethe e Kafka no balneário, da qual

128 Aos cuidados, após a morte de W. G. Sebald em dezembro de 2001, do *Deutsches Literaturarchiv Marbach* (DLA-Marbach), ou “Arquivo de Literatura Alemã”, localizado na cidade de Marbach am Neckar - Alemanha. Tal espólio compõe-se de parte da biblioteca pessoal do escritor, dos manuscritos de suas prosas, alguns objetos pessoais e do conjunto de materiais acumulados por ele, por vezes também organizados pelo próprio, referentes à escrita e construção de suas prosas literárias. A pesquisa no material arquivado de W. G. Sebald foi realizada por mim entre os dias 03 e 11 de março de 2020. Observo que a pesquisa obviamente se deteve no material do escritor que se encontra disponível para consulta, mas sobretudo se ateu nos conjuntos referentes às obras literárias *Os Emigrantes* e *Austerlitz*, que incluem os manuscritos das prosas bem como os materiais de pesquisa e fotográficos utilizados pelo escritor em seu processo de criação e escrita.

129 Encontrei o documento através do site do *Center for Jewish History*. No arquivo digitalizado constam as imagens da carta original de Hedwig Ostwald, a transcrição feita à máquina e uma versão traduzida em língua inglesa com notas explicativas. Disponível em <https://archives.cjh.org/repositories/5/archival_objects/1008136>. Acesso em 27.out.2020.

destaca Sebald principalmente as datas de suas visitas – Kafka, por exemplo, teria estado em Marienbad com Felice Bauer entre os dias 3 e 13 de julho de 1916; também imagens dos teatros de Praga, uma do *Neues Deutscher Theater* e outra, um postal, do *Nationaltheater*, com anotações do escritor no verso a respeito das datas de construção de cada um e se neles as peças eram encenadas exclusivamente em língua alemã ou em tcheco.

Deutsches Literaturarchiv		Archiv
HS eingeschränkt ,BF eingeschränkt benutzbar. - Mappe 17: z.T. gesperrt		A: Sebald, Winfried Georg L1Mo
Manuskripte Prosa		HS.2004.0001.00021
SEBALD, WINFRIED GEORG AUSTERLITZ		
17 Mappen [= 4 Kästen]		
Unteraufnahmen: 20		Kasten 4 = 4mp
		
HS0002277561		*LF000172794*
Bestellt am: 03.03.2020	Erhalten am: (Datum)	Peterlini, Claudia (Unterschrift)

Revisitando minhas *notas sobre o arquivo*, vejo que justamente enquanto me debruçava sobre essa pasta refletia, diante do que me pareceu uma coleção de conhecimentos, textos, imagens, pensamentos e memórias esparsos do mundo, sobre a natureza daqueles objetos – e por natureza entendo agora menos no sentido da qualidade material e mais como condição originária. São diversas fotografias, cartões-postais, catálogos, folders, fotocópias de livros, cartas enviadas e recebidas por Sebald e muitos recortes de matérias e artigos de jornais, materiais reproduzidos ou reconhecíveis em suas prosas literárias. No conjunto que encerram como arquivo, não se pode saber exatamente quando constituem esses materiais partes resultantes do “longo e complicado processo de pesquisa” que diz Sebald empreender como pré-requisito fundamental na escrita de suas prosas¹³⁰, ou quando constituem aqueles objetos que, como Sebald faz entender, trazia de suas viagens e que compunham, junto a outros, o conteúdo das caixas que acumulava em casa de coisas que se pode guardar no bolso¹³¹. Objetos de “existências nômades”, tais

130 W. G. Sebald em entrevista a Jean-Pierre Rondas (2001). In: SEBALD, W. G. *Op. it.*, 2012, p. 212.

131 Idem, p. 214.

como livros antigos e em especial fotografias, que o escritor costumava encontrar “de forma não-sistemática” em sebos e antiquários¹³². Possivelmente exemplares daqueles “estranhos vestígios” do passado que alcançam o presente. São essas naturezas que se confundem, se sobrepõem umas às outras.

Na “espera de serem reutilizados”, talvez esses materiais figurassem também em algum momento ao escritor como “naturezas-mortas” criadas por sua própria mão, “que adora conservar coisas sem valor” (SEBALD, 2010a, p. 185).

Assim que pensava aqueles objetos em suas naturezas concretas de fragmentos e de resíduos, como qualidades que não necessariamente contemplam suas substâncias materiais – de texto ou imagem, de livro ou de jornal, de fotografia autoral ou cartão-postal –, mas sim enquanto materialidades primordiais, exórdios de uma história por vir da qual participam como vestígios do acaso e do desígnio. Vestígios de suas próprias realidades e pré-existências autônomas, e conjuntamente desígnios na constelação que assumem no gesto da poética de W. G. Sebald.

Observo esses materiais sem qualquer intuito a um inventário dos aportes documentais da poética de Sebald, tampouco me preocupo com um suposto saber sobre sua gênese pelo que ali pode haver de realidade extraliterária que o procedimento do escritor dissolve no teor da ficção¹³³. Mas sim atento à natureza *residual* e *fragmentária* desses materiais, segundo a leitura de que constituem tais qualidades os elementares insumos poético-intelectuais à sua concepção literária.

Analiticamente, entende-se por residual certa materialidade que sobra, resta, que fica ou se deixa para trás. É na presença do resíduo, ou na existência presente do que se apresenta como residual, que a historicidade se desdobra como indissociável da matéria, como espessura mensurável ao saber histórico e à experiência do tempo. Ele contém em si,

132 W. G. Sebald em entrevista a Christian Scholz (1997). Idem, p. 165.

133 E determino primeiramente o que meu olhar ao conjunto do arquivo não contempla, porque o que não desejo ver é passível de observação, é também sedutor e instigante. Do mesmo modo como é possível, na observação de grifos e notas marginais nos títulos da coleção de livros de Sebald, distingui-los enquanto indícios das formulações críticas e teóricas pressupostas na concepção de suas prosas – que o já mencionado estudo de Ben Hutchinson (2009) exemplarmente buscou percorrer –, e que Sebald, similarmente, dissolve como técnica e instância narrativas. Indícios pelos quais eu mesma, durante a pesquisa e a escrita desta tese, percorri. E aqui cabe uma nota oportuna. A exemplo da epígrafe desta tese, que consiste num trecho de uma carta de Franz Kafka a Max Brod, datada de 22 de janeiro de 1918. Trata-se de um trecho sublinhado que observei e transcrevi enquanto folheava num único dia os poucos livros que elegi da biblioteca de Sebald durante a pesquisa no arquivo literário de Marbach, no dia 06 de março de 2020. Presumi ter sido um destaque feito pelo próprio Sebald, pois vi nesse grifo sobre as palavras de Kafka um traço significativo também para a sua própria escrita literária. A carta de Kafka consta numa compilação intitulada *Über das Schreiben* [Sobre o escrever ou Sobre a escrita], organizada por Erich Heller e Joachim Beug (Fischer Taschenbuch Verlag, 1983, p. 146).

em sua substância material, a realidade de suas circunstâncias, tanto no que se refere ao contexto que o originou enquanto material quanto ao decurso que o produziu como resto. O resíduo é também a fisionomia daquilo que perece no tempo, que vai do nascimento à morte, da criação à destruição. Ao passo que a natureza do fragmento – pedaço, resto ou remanescente – qualifica o produto resultante de um processo de quebra e destruição, uma materialidade desprendida, desconjuntada ou desassociada, invariavelmente sempre precedente de algo. O fragmento porta em si a virtualidade de uma presumível completude concreta que preencheria, material e temporal. Sua presença indicia algo, assim como um vestígio.

Essas qualidades materiais abstraídas talvez se assemelhem à constituição substancial dos *anéis de saturno*, tal como descrita na epígrafe do livro homônimo de Sebald, como “cristais de gelo e talvez partículas de meteorito que descrevem órbitas circulares ao redor do equador do planeta”. São provavelmente “fragmentos de uma antiga lua que, muito próxima ao planeta, foi destruída pelo seu efeito de maré”¹³⁴. Uma metáfora ou alegoria da razão construtiva de sua prosa.

Sebald aparenta se valer tanto das qualidades materiais e virtuais do resíduo e do fragmento, enquanto sobrevivências em cujas espessuras temporais encontra algo como histórias mudas e silenciosas condensadas, como também produzir o fragmento – a respeito do próprio excerto sobre os anéis de saturno – por um processo de recorte, de quebra ou destruição de seus contextos, usos e significações primordiais, para que eles se tornem dimensionáveis à sua poética. Como se desmembrasse “o orgânico” de vidas passadas “para recolher dos seus estilhaços a sua verdadeira significação” (BENJAMIN, 2013b, p. 234), e então gravitarem, como em saturno, em torno de um centro invisível sem jamais aderir completamente a ele, enquanto essa força atrativa os mantém reunidos e simultaneamente dispersos.

Em seus contornos de semelhança e diferença, o residual e o fragmentário circunscrevem a relação de W. G. Sebald com o conjunto de materiais de que dispõe na realização de suas prosas. Relação presumida no olhar que lança o escritor sobre as coisas do mundo, através do qual explora suas realidades e verdades com as nuances da descoberta e da invenção, no manuseio que mobiliza e envolve esses materiais em novas configurações e no que deles se precipita e se projeta como experiência da história, como factualidade, recordação e imaginação que Sebald articula no entretecer de sua escrita

134 Epígrafe de *Os Anéis de Saturno* (SEBALD, W. G., 2010a).

literária na escrita da história.

*Die Realien sind für mich von Bedeutung.*¹³⁵

O manuscrito de Hedwig Ostwald é certamente uma dessas realidades significativas para Sebald. Um material que deve ter servido à sua compreensão na descrição da vida no gueto em *Austerlitz*, em contraponto, como relato irrefletido ou desprezioso, ao extenso escrito analítico de Hans Günther Adler¹³⁶, ao qual se reporta expressamente grande parte dos conteúdos históricos e sociológicos sobre Theresienstadt movimentados na narrativa.

Também um outro escrito à máquina, uma “Carta/Anotações de Lazarus Frank” – segundo anotação à caneta ao lado do texto – datada de 9 de agosto de 1936 e destinada aos filhos, na qual anuncia que começaria a escrever “todos os acontecimentos de nossa família que se tornaram conhecidos para mim e que vivenciei, sua origem e descendência”. Essas anotações datam do mesmo ano do suicídio de Clara Frank, sua esposa. O autor morreu alguns anos depois, em 19 de outubro de 1942, em Theresienstadt – como consta na fotografia de seus túmulos distanciada por algumas pastas do relato no arquivo de Sebald referente à prosa *Os Emigrantes*. Os acontecimentos da família Frank, legados ao que parece no escrito de Lazarus Frank, figuram na prosa sobre Max Aurach nas cartas de Luisa Lanzberg.

São esses materiais textos da realidade, fragmentos ou resíduos de vidas precedentes que se reconhece como substanciais na construção literária de Sebald. Genuínos documentos, materiais que mostram, atestam ou evidenciam algo, e ensinam ao mesmo tempo – em uma oportuna acepção da palavra proveniente do verbo *docere*, em latim. No gesto poético de Sebald, essas duas intensidades do documento coexistem na consciência de que não é preciso que eles necessariamente sejam apresentados em sua forma bruta, crua, para que se consume a história e o saber, mas sim se pode assimilá-los narrativamente¹³⁷.

No que Sebald chama de assimilação reside entretanto a complexidade de seu procedimento com esses documentos na escrita da história. Complexidade disposta pelo

135 “As realidades/as coisas reais/os fatos reais são importantes para mim”. W. G. Sebald em entrevista a Jean-Pierre Rondas (2001) In: SEBALD, W.G. *Op. cit.*, 2012, p. 214.

136 Trata-se da obra *Theresienstadt 1941-1945: das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft* [Theresienstadt 1941-1945: a face de uma comunidade forçada], publicada em 1955.

137 Segundo o próprio escritor em entrevista a Volker Hage (2000). In: SEBALD, W. G. *Op. cit.*, 2012, p. 181.

manuseio que cria uma relação ambivalente entre a inserção e a representação, a exposição e o ocultamento, numa linguagem textual e imagética que descreve e ao mesmo tempo dissimula sua realidade. Dessa leitura, Niehaus (2017, p. 131)¹³⁸ observa que Sebald tensiona a relação entre o documental e o ficcional na medida em que expõe seu aporte, reproduzindo parcial ou integralmente sua materialidade, de um lado, e, de outro lado, reserva à invisibilidade sua elaboração, tratamento ou processamento com esse aporte. Essa relação encontra a sutileza do tratamento literário de Sebald com os materiais e conteúdos do passado no ponto preciso do “segredo da ficção”, como diz o escritor, em que “nunca se sabe exatamente onde está a linha divisória” entre o texto (do) real e o ficcional¹³⁹.

Sebald manifesta certa dependência em sua atividade literária das coisas reais, concretas, do material “mais exato e autêntico possível” para poder fazer uma “boa história”. Para o escritor, somente é possível “trabalhar bem” com o tipo de material que “tenha uma base de legitimação” [*Legitimationsbasis*], comparando assim seu procedimento literário com o trabalho de um alfaiate, em que “o fictício é o corte do vestido, mas o bom corte é inútil se o tecido, o material, for fraco”¹⁴⁰. Esses princípios partiram da expressão de Sebald, já mencionada, de que seu “meio é a prosa, não o romance”, como se se esquivasse do lugar demarcado à possibilidade do não-verdadeiro na escrita de uma história e especificasse, na forma, o meio de experimentação imaginativa da história, um ensaio através da legitimidade de seus materiais e da autenticidade de sua escrita.

No espólio de Sebald havia ainda uma carta do escritor, datada de 25 de novembro de 1998 e endereçada ao *Jewish Refugees Committee*, na qual se apresenta como professor de Literatura da Universidade de East Anglia e autor de alguns livros, entre eles *Os Anéis de Saturno* e *Os Emigrantes*. Ressalta que neste último “explora, de um modo semi-ficcional e semi-documental, os efeitos a longo prazo da perseguição entre aqueles que sobreviveram ao holocausto”¹⁴¹. Sebald comunica estar trabalhando, no momento, em um projeto “relacionado com as questões de memória e de lembrança [*recollection*] levantadas em *Os*

138 NIEHAUS, Michael. Fiktion - Dokument. In: ÖHLSCHLÄGER, Claudia; NIEHAUS, Michael (Orgs.). *Op. cit.*, 2017, págs. 130-142.

139 W. G. Sebald em entrevista a Volker Hage (2000). In: SEBALD, W. G. *Op. cit.*, 2012, p. 181.

140 W. G. Sebald em entrevista a Sigrid Löffler (1993). In: SEBALD, W. G. *Op. cit.*, 2012, p.85. Tradução minha do original de língua alemã: *Man braucht möglichst genauer, möglichst authentisches Material, um eine gute Geschichte machen zu können. Ich sehe das fast wie das Schneidermetier. Das Fiktive ist der Schnitt es Kleides, aber der gute Schnitt nützt nichts, wenn der Stoff, das Material schäbig ist. Man kann nur mit solchen Material gut arbeiten, das selbst eine Legitimationsbasis hat.*

141 Os trechos entre aspas a seguir se referem à carta de W. G. Sebald enviada ao *Jewish Refugees Committee* e, logo na sequência, à carta de resposta do *Committee* ao escritor. Tais excertos foram transcritos por mim e traduzidos do original em língua inglesa.

Emigrantes” e que gostaria de algumas informações da entidade a respeito das crianças que vieram parar na Grã-Bretanha em 1939 vindas da então Tchecoslováquia, Áustria e Alemanha na operação chamada de *Kindertransport*. O escritor pergunta se os registros das crianças mantidos pelo *Committee* estão completos ou se haveria casos de registros parciais ou até de nenhum registro, o que eventualmente resultaria na impossibilidade de reconhecimento de uma verdadeira identidade, escreve Sebald. A resposta do *Committee* chega na primeira semana de dezembro, trazendo as circunstâncias legítimas e plausíveis de uma vida que Sebald (re)constrói em *Austerlitz*. Parece que em muitos casos, segundo a carta, os pais adotivos destruíram os documentos de identidade originais da criança adotada, algo “perfeitamente legal” na época e “considerado no melhor interesse da criança”, de maneira que quando muitas delas, já adultas, quiseram saber sobre suas identidades originais e sobre os pais biológicos “a busca foi longa e nem sempre bem sucedida”.

Complementar a essas informações oficiais sobre presenças e ausências ocasionais de registros, possivelmente Sebald explorou, também em torno da construção da história do personagem Jacques Austerlitz, os relatos de experiência, recordações e esquecimentos da infância de alguns desses adultos judeus e judias exilados na Inglaterra. De uma matéria do jornal *Die Zeit*, de julho de 1989, intitulada *I am a Kind. 50 Jahre nach der Flucht* [I am a Kind. 50 anos depois da fuga] e escrita por Susanne Mayer, é possível saber que depois da chamada “Noite dos Cristais” em 1938 quase 10.000 crianças judias foram enviadas a Inglaterra em fuga da Alemanha nazista. A matéria do jornal se referia ao encontro, ou reencontro, de centenas dessas crianças pela primeira vez em Londres. Desse texto Sebald destaca com grifo o relato de uma delas sobre sua memória de infância alcançar apenas os sete anos de idade, sendo o tempo anterior “intermináveis dias obscuros” pela impossibilidade de alguma imagem se lançar à lembrança.

Entendo agora aquele conjunto fragmentário e residual que conforma o espólio de Sebald, a coleção de remanescentes e reminiscências esparsos do mundo, como registro de uma poética. As premissas de uma *recherche*, penso, do encontro com os tempos e da busca *através* do passado, a circunstância de uma experiência histórica.

As mesmas que delineiam, na heterogeneidade daqueles materiais, a feição decorrente também da natureza errática do movimento que Sebald realiza no processo de investigação – “[...] exatamente como um cão procura, para cá e para lá, para cima e para

baixo, às vezes lentamente e às vezes rapidamente”¹⁴² – e que envolve os resultados de sua exploração com a aura do achado, da manifestação ou da revelação.

“É preciso pesquisar de uma maneira difusa”, diz Sebald, “dessa maneira encontra-se sempre coisas raras/estranhas, com as quais nunca se havia contado”, algo que “nunca se pode encontrar de uma forma racional, isto é, quando se investiga como se aprendeu na universidade”¹⁴³. São assim “provocações do acaso” os achados de sua investigação – entre acidentes ou mera casualidade e propósitos refletidos, intencionalidade. Como a que encontrou certa vez no *National Union Catalog*, conta o escritor, no registro de um médico com o nome de Théodore Sebald, que por acaso na época da Primeira Guerra Mundial escreveu um livro sobre o desenvolvimento do tratamento de feridas de guerra. Figura esse achado ao acaso um dos mais concretos vestígios, ou rastros, que instigam Sebald e os quais naturalmente ele deseja seguir, como diz¹⁴⁴. Um achado que se parece com uma notação do semelhante, comparável, talvez, à sutileza da distinção que descreve Walter Benjamin entre a capacidade humana de perceber as semelhanças do mundo sensível e a suprema capacidade de produzi-las. Já que “é preciso também provocar o acaso”, segundo Sebald¹⁴⁵. De um ou de outro modo, essas chamadas provocações são inferências do encontro e da relação, da correspondência e da analogia.

Em contraste com o método acadêmico, científico, Sebald diz seguir muito mais “um instinto difuso” através do qual a pesquisa se desenha em uma “forma pré-técnica”, correspondente a uma “forma primitiva de ofício” e identificada pelo escritor com o trabalho manual e intelectual da *Bricolage*¹⁴⁶. Sebald julga o seu próprio procedimento poético como uma forma de “trabalho selvagem”, de “pensamento pré-racional”, reconhecendo-se por meio da figura de um *bricoleur* na compreensão de sua dupla faculdade, implicada num plano prático e num plano intelectual. Em seu entendimento, o *bricoleur* é aquele que “rumina em torno de casuais achados acumulados aleatoriamente até que eles de algum modo se combinem”¹⁴⁷ – analogamente ao movimento difuso de sua

142 W. G. Sebald em entrevista a Jean-Pierre Rondas (2001) Idem, p. 213.

143 Ibidem, p. 214. Tradução minha do original em língua alemã: [...] *Auf diese Art und Weise findet man immer sehr eigenartige Dinge, mit denen man nie gerechnet hat, ja, die Sie auf eine rationale Weise nie vorfinden können, das heißt, wenn man recherchieren, so wie Sie es an der Universität gelernt haben, immer geradeaus, rechts, links, rechte Winkel und so weiter. Man muß auf eine diffuse Weise recherchieren. Es soll ein Fund sein, also genau wie ein Hund sucht, hin und her, rauf und runter, manchmal langsam und manchmal schnell.*

144 Ibidem.

145 Ibidem.

146 W. G. Sebald em entrevista a Sven Boedecker (1995). Idem, p. 118.

147 W. G. Sebald em entrevista a Sigrid Löffler (1993). Idem, p. 84. Tradução minha do original em língua alemã: *Ich arbeite nach dem System der Bricolage – im Sinne von Lévi-Strauss. Das ist eine Form von wildem Arbeiten,*

pesquisa e ao manuseio com o seu conjunto fragmentário e residual de textos e imagens.

A forma de conhecimento que aí se trama constitui a imagem homóloga do arquivo ou espólio de Sebald, em que a conjugação do instinto difuso da investigação, do encontro fortuito com substâncias do passado e do instinto apurado à legitimidade, ao objetivo e ao pormenor dos acontecimentos esboçam igualmente o aspecto de sua escrita literária.

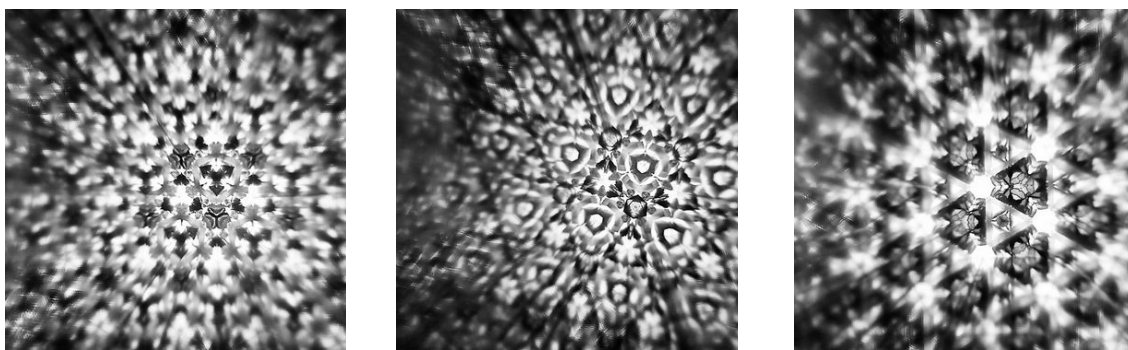
O *bricoleur* é sobretudo “aquele que trabalha com as suas mãos” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 33), não sem carregar consigo a acepção antiga do verbo que lhe garantiu as circunstâncias de seu nome e o aspecto de seu fazer – o verbo *bricoler*, que se aplica a um movimento sempre para evocar certo feito incidental. Ainda mais condizente com o trabalho de um *bricoleur*, a escrita literária de Sebald pode ser lida como uma forma expressiva “auxiliada por um repertório cuja composição é heteróclita” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 51) – e por “heteróclita” se entende dessa composição não tão somente a sinonímia do heterogêneo, do que é constituído por elementos variados, mas também o incomum, o excêntrico, aquilo que se afasta de regras convencionadas, se desvia do normativo. Características de uma *bricolage* material e intelectual que sobretudo se vale do resíduo e do fragmento, de materiais preexistentes ou já elaborados, sejam eles objetos, imagens, textos, conceitos. Em relação ao método acadêmico ou científico, que Sebald insiste em consumir, essa *bricolage* se define por sua instrumentalidade, por seus meios de elaboração de estruturas inteligíveis do mundo e da realidade distintas das da ciência. Assim, enquanto a razão científica “cria seus meios e seus resultados sob a forma de fatos” por intermédio das estruturas hipotéticas e teóricas que “fabrica”, o pensamento mítico – ou pré-racional, como Sebald denomina – se utiliza desses fatos ou dos “resíduos dos fatos”, compreendidos nos “testemunhos fósseis da história de um indivíduo ou de uma sociedade”, e opera na lógica do ordenamento ou reordenamento deles, no arranjo ou rearranjo com materiais de segunda-mão ou de ocasião (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 38).

Um método principiado no gesto originário de um *bricoleur* que recolhe e conserva materialidades diversas apenas pela intuição de que “isso sempre pode servir”, configurando a partir disso uma “coleção de resíduos de obras humanas”, “um subconjunto da cultura”, como qualifica Lévi-Strauss (2012, p. 34), cujos elementos portam um duplo critério: “eles *serviram*, como palavras de um discurso que a reflexão mítica ‘desmonta’ [...] e eles *ainda podem servir* para o mesmo uso ou para um uso diferente, por pouco que sejam desviados de sua função primeira” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 52, grifo

von vorrationalem Denken, wo man in zufällig akkumulierten Fundstücken so lange herumwühlt, bis sie sich irgendwie zusammenreimen.

do autor). É possível imaginar que, como um *bricoleur*, Sebald dê aquele primeiro passo retrospectivo em direção ao conjunto da coleção que dispõe, ao seu inventário de resíduos e fragmentos, e proceda interrogando cada objeto em busca de suas histórias condensadas e significados subjacentes, tentando antever que tipos de relações eles poderiam constituir a fim de perceber que novas ou outras significações poderiam lhes ser atribuídas, construídas ou mesmo restituídas. Tendo em vista, possivelmente, que as possibilidades relacionais e significativas entre seus objetos figuram no entanto “limitadas”, como os materiais dos quais se serve o pensamento selvagem, sobretudo “pela história particular de cada peça e por aquilo que nela subsiste de predeterminado”, a isso se refere o “uso original para o qual foi concebida” ou as “adaptações que sofreu em virtude de outros empregos” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 35). Resultando dessas possibilidades exploratórias concretas e virtuais a configuração para a qual destina o seu aporte, particularizada, dessa maneira, no arranjo interno das partes, no conjunto relacional que encerram literariamente numa forma estética.

A razão mítica se particulariza, dessa maneira, pelo modo operatório expresso na instrumentalidade com elementos preexistentes, no envolvimento com suas existências anteriores e desígnios. Tal singularidade mostra-se ao olhar de Lévi-Strauss (2012, p. 53) semelhante à de um caleidoscópio, segundo a observação de que se trata de um instrumento que “também contém sobras e pedaços por meios dos quais se realizam arranjos estruturais”. Fragmentos, propriamente, obtidos num processo de quebra e destruição. Esse processo, embora contingente, ressalta o etnólogo, obedece no entanto à condição de que os produtos resultantes apresentem certas homologias, a fim de participarem “de maneira útil da formação de um ser de tipo novo”. Esse ser de tipo novo equivale, nessa lógica, aos “arranjos” engendrados no instrumento pelo “encontro” do movimento que realiza o observador (o giro do instrumento – um fato em si contingente, como ressalta Lévi-Strauss) e da “lei” que “preside a construção do caleidoscópio” (insinuada na fixidez formal e organizacional dos espelhos no interior do objeto). Desse encontro resulta que tais arranjos “projetam modelos de inteligibilidade de algum modo provisórios”, pois cada um “se exprime sob a forma de relações rigorosas entre as suas partes e essas relações têm como conteúdo apenas o próprio arranjo [...]” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 52-53), as próprias configurações visuais no interior do instrumento, diferentes a cada vez.



Com a imagem do caleidoscópio, Lévi-Strauss sintetiza o particular da matéria mítica na racionalidade própria da instrumentalidade da *bricolage*, ilustrando uma lógica de construção cujo produto consiste em uma realidade instável ou provisória, um objeto narrativo que em si redonda como imagem homóloga do pensamento que o constrói. Também sintetiza a particularidade do pensamento mítico ou o caráter mitopoético da *bricolage*, orientado por aproximações e analogias, e a razão dialética que o caracteriza, um procedimento balizado no intrínseco da relação entre destruição e (re)construção. Um contínuo fazer e refazer novos arranjos como uma “incessante reconstrução com o auxílio dos mesmos materiais” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 37), de maneira que os objetos ou imagens resultantes de um arranjo estão sujeitos a serem prontamente desmontados para que seus fragmentos possam servir como meios a outros novos arranjos. No movimento de um arranjo a outro, em que se opera a destruição e a (re)construção, assim conclui Lévi-Strauss (2012, p. 37), “os significados se transformam em significantes, e vice-versa”, continuamente, sempre sujeitos à instrumentalidade característica dessa racionalidade particular.

A *bricolage* alinha-se com o procedimento poético de Sebald no contingente de seu gesto, nos usos dos materiais preexistentes que constituem o conjunto de seu aporte, na razão associativa e imaginativa que engendra relações, no movimento que se observa entre suas prosas referente às repetições de elementos – imagéticos e factuais – e as reelaborações em torno de conceitos e imagens. Ela se alinha, dessa maneira, ao modo como mobiliza em cada uma de suas configurações os elementos constitutivos de uma tentativa de restituição, que assim se define como um fazer sempre por refazer, um incessante ensaio que experimenta continuamente seus objetos de apreciação e suas suposições, reexaminando-os e reconsiderando-os a cada vez.

Como um procedimento distintivo do científico, a *bricolage* participa na poética de

Sebald – e assim entendo em consonância com o estudo de Stephan Seitz (2011)¹⁴⁸ – como uma racionalidade adotada pelo escritor que lhe serve na consecução de uma perspectiva histórica na forma literária. Como um meio, um modo-de-pensar que permite a Sebald se apropriar de um conjunto heterogêneo de materiais preexistentes e pré-elaborados, de realidades do passado, de objetos, de imagens, textos, conceitos e articulá-los pelo mesmo processo de quebra e destruição – do qual fala Lévi-Strauss –, procedendo (re)construtivamente por analogias e aproximações com vistas à elaboração de uma estrutura inteligível do mundo, ou de um quadro mental, que compreenda a complexidade com a qual vislumbra a realidade histórica.

Essa complexidade é observada por Sebald como fenômenos erráticos que sobretudo moldam uma percepção da realidade presente implicada na história. Uma realidade que se desvia, ao olhar do escritor, de qualquer lógica. E que desvirtua qualquer tentativa sistemática de compreendê-la que implique simplificá-la, exigindo uma outra concepção, uma outra racionalidade que ao menos evidencie os “complicados modelos caóticos” com os quais o escritor entende se constituir essa realidade. A *bricolage* se apresenta, assim, como um meio à construção de um modelo inteligível, propriamente de realização de uma realidade, que renuncia a uma tese “que nos diz que é mais fácil compreender os problemas complexos de um modo reducionista do que fazer deles um quadro mental”, segundo Sebald (2010b, p. 138) interpreta o meio da *bricolage* na poética de Gerhard Roth. Na elaboração desse quadro mental, o caráter heteróclito de sua composição acusa, também à imagem de seu arquivo, o desvirtuamento de uma forma sistemática de saber, um desvio da forma da ciência e um desvio, também, da forma da ficção literária, para se permitir constituir-se possivelmente por entre distintas modalidades de entendimento do mundo – à maneira como Sebald reflete a poética de Alexander Kluge. Configurando sua escrita numa forma que escapa tanto de um modelo da historiografia retrospectiva, como diz Sebald (2011, p. 74) ainda a respeito de Kluge, quanto de uma narrativa ficcional, sem, no entanto, pretender conceber uma filosofia da história. Na autoconsciência teórica que sua escrita manifesta acerca dos construtos da razão humana, expressa-se a “natureza indeterminada” sobre a qual deliberadamente se assenta¹⁴⁹.

Os caracteres da *bricolage* condensam na poética de Sebald, conceitualmente, as

148 Refiro-me ao estudo intitulado *Geschichte als bricolage - W. G. Sebald und die Poetik des Bastelns* [História como bricolage – W. G. Sebald e a Poética da Bricolagem], já mencionado em nota anterior.

149 A partir do que Sebald exprime acerca de *Austerlitz*, dispensando o gênero literário do romance e firmando-o como “um livro em prosa de natureza indeterminada” [*Es ist eine ProsaBuch unbestimmter Art*], em entrevista a Martin Doerry e Volker Hage (2001). In: SEBALD, W. G. *Op. cit.*, 2012, p. 199.

proposições de uma busca exploratória capaz de suscitar a descoberta, ou a invenção, de outros meios de pensar historicamente, num alargamento do “pensamento normal” a outros aspectos da realidade histórica. Talvez um desvio disruptivo da nossa relação com a história com imagens já pré-definidas, como possibilidade epistêmica através do fragmentário dessas mesmas imagens e do residual da História.

Essa poética experimental do pensamento histórico, delineada nos materiais de seu arquivo e que acontece através do que resta de substâncias do passado, possui ainda o mesmo “pendor arcaico” que Sebald (2010b, p. 137) observa em sua interpretação do princípio da *bricolage* na poética de Gerhard Roth: o pendor “determinado por uma atividade colecionista”, indiciando de algum modo as feições do seu próprio procedimento. Uma índole compreendida, ainda segundo a leitura de Sebald do “método mitopoético” de G. Roth, num procedimento em “que cada objeto encontrado, cada fragmento de natureza e cada pedaço de história desfeita a que o autor deitasse a mão serviria de matéria-prima no processo de reconstrução de uma vida cada vez mais em vias de desaparecer”.

Subentende-se também ao pendor arcaico da arte de colecionar a enunciação de uma poética fundamentada numa “forma de recordação prática” – retomando a significação de Walter Benjamin (2018, p. 348) –, inclinada, assim, a um feito (re)construtivo da história diante do que resta, do disperso e da iminência do desaparecimento e do esquecimento. Inclinada a evocar o passado, considerando o ato de colecionar uma “manifestação profana da proximidade” – ainda na esteira das observações de Walter Benjamin –, que chama ao presente o passado obsoleto através de seus testemunhos fósseis e que talvez dissolva, ou desfaça em sua compleição, certa “contradição de um passado terminado e de um presente no qual ele sobrevive” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 283)¹⁵⁰. Tal como no espaço arquivístico que observo, o ato de colecionar se afigura no gesto da poética de Sebald como um movimento programático à consecução literária de uma perspectiva de conhecimento histórico.

Um recurso conscientemente poético que desenvolve a disposição espiritual do colecionador, da maneira como Walter Benjamin firmou, em se tornar um “descobridor de novas fontes” (BENJAMIN, 2013a, p. 161)¹⁵¹ e segundo sua índole mais recôndita, que é a de empreender a “luta contra a dispersão” (BENJAMIN, 2018, p. 358). Virtudes que se

150 Aproprio-me livremente aqui da reflexão de Lévi-Strauss acerca do espaço do arquivo.

151 Em *Eduard Fuchs, colecionador e historiador*. In: BENJAMIN, Walter. **O Anjo da História**. Organização e Tradução de João Barrento. 2ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, págs. 123-164.

estendem à integração dos objetos que recolhe a “um sistema histórico novo” (BENJAMIN, 2018, p. 348). A coleção é esse sistema, uma “completude” artificiosa pautada na singularidade da relação que o ato de colecionar inevitavelmente instaura entre os elementos, atendendo a premissa de que “o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante” (BENJAMIN, 2018, p. 347). A instauração desse sistema histórico novo sob o signo da completude e da semelhança seria assim uma “tentativa de superar o caráter totalmente irracional” da existência, ou sobrevivência, dos objetos. Propriamente a instauração de um princípio de ordem, de ordenamento do mundo, que subscreve a particularidade de uma racionalidade incorporada sobretudo no olhar aos “objetos desprezados e apócrifos”, às formas menores de existência, e instigada “a olhar através deles” e alcançar “seus passados remotos” (BENJAMIN, 2009, p. 228).

Nada se parece mais ilustrativo desse olhar do que a imagem de um selo postal de Theresienstadt que Sebald mobiliza em *Austerlitz*. Em meio à longa exposição do protagonista sobre a história desse “lugar extraterritorial”, como diz (SEBALD, 2008b, p. 229), o selo agita-se em sua aparente insignificância como matéria sobrevivente novamente posta em circulação. Um objeto diminuto que ao olhar apurado acaba por dizer mais que dúzias de páginas lidas¹⁵². Todo um universo referente ao seu surgimento e sua vida social são trazidos à apreciação presente, consonante com a narrativa que expõe as ilusões inculcadas nas pessoas acerca da realidade da vida que as esperava no gueto de Terezín, levadas por rumores sobre um certo “balneário aprazível na Boêmia chamado Theresienbad” (SEBALD, 2008b, p. 233). Os selos são aqueles objetos de “existências nômades” por excelência, destinados desde sempre à viagem – o carimbo que se vê na imagem atesta ao menos uma –, e mais especificamente, eles são essencialmente imagens, imagens designadas a circular. Certamente os nazistas sabiam disso quando escolheram estampar a paisagem idílica, como uma das realidades encobridoras sistematicamente construídas e propagadas. Uma imagem em total oposição às realidades testemunhadas por Hedwig Ostwald e por H. G. Adler, por exemplo, convergente na percepção de Austerlitz de certa irrealidade do sistema do gueto enquanto “deformação quase futurista da vida social” (SEBALD, 2008b, p. 228).

Talvez o ruminar de Sebald sobre seus casuais achados acumulados porte esse olhar

152 A partir de Walter Benjamin (2009, p. 57) que destaca o olhar do colecionador de selos: “Quem examina pilhas de cartas antigas, a ele, um selo, que há muito tempo está fora de curso, sobre um envelope frágil, diz mais que dúzias de páginas relidas”. Em *Comércio de Selos*. In: BENJAMIN, Walter. Op. cit., 2009, págs. 57-60.

através, que vislumbra cada objeto recolhido como uma “completa enciclopédia mágica”, um esboço do “*destino* de seu objeto”, uma ordem subjacente ou preestabelecida que apenas ao colecionador dá a ver, e que permanece invisível ou incompreensível a uma “mente profana” (BENJAMIN, 2018, p. 352-352, grifo do autor).

À semelhança de seu procedimento e do conjunto residual e fragmentário que compõe o seu arquivo, presumo que esse olhar/ruminar de Sebald sobre os objetos do passado os contemple como “[...] verdadeiros símbolos e letras da caixa tipográfica das coisas esquecidas” (SEBALD, 2008b, p. 151). Uma imagem, esta, que lança Austerlitz sobre seu próprio olhar, assim retido nos pormenores das existências materiais dos quais fiapos de memória podiam despontar como cifras de um passado enigmático – numa “grade de janela forjada com arte”, na “maçaneta de ferro de um puxador de campainha”, na “ramada de uma amendoeirazinha que crescia sobre um muro de jardim”, na “caixa de metal do relógio de eletricidade embutida no muro”, na “flor de mosaico com oito pétalas, cinzas-pombo e branco-neve, no piso sarapintado de pedra artificial” –, como se esses objetos aleatórios inventariados pelo olhar representassem os “hieróglifos de uma história adormecida” (SEBALD, 2010b, p. 142)¹⁵³.

Essa “caixa tipográfica” constitui uma metáfora correlata e expressiva à imagem que tenho do espólio de Sebald. À primeira vista como agrupamento de materiais diversos, objetos de existências autônomas que, embora reunidos, mantém-se ali separados por vazios. Depois como registro de uma busca através do passado, circunstancial de um meio de saber histórico e do gesto de sua poética. Uma coleção constituída do que resta de tempos anteriores, formas quase passadas ou desaparecidas justamente nas quais “se pode imaginar as coisas” – para lembrar de algumas palavras de Sebald. As “coisas esquecidas” apresentam-se assim como potencialidades imaginativas a um gesto construtivo da história. Objetos concretos procedentes de existências e significados anteriores, resíduos ou fragmentos de textos ou de palavras que ali pairam, como letras e símbolos, na condição de significantes. São existências autônomas e incompletudes, tais como os elementos que compõem uma caixa tipográfica: o conjunto finito de elementos dotados de potência gráfica através dos quais se vislumbra o texto infinito do passado. Disponíveis, dessa maneira, a uma instrumentalidade que instaura a sintaxe das relações e das correspondências com o propósito de que dali se construa um novo ser, um outro ou um novo texto, num movimento que transfere esses objetos a uma nova existência ao mesmo

153 Assimilo aqui oportunamente uma imagem que Sebald cria para caracterizar o “trabalho de bricolage” de Gerhard Roth.

tempo em que os restitui à presença. São insumos, enfim, esses resíduos e fragmentos, ao gesto construtivo de uma forma possível e legível da história, os mesmos que participam poeticamente, como letras e símbolos, da codificação de uma realidade.

Essa relação de Sebald com as coisas reais que coleciona, à imagem de seu arquivo e da “caixa tipográfica das coisas esquecidas”, aparece como imagem refletida na vitrine do antiquário em *Austerlitz*. Imagem que abre espaço a um inventário de objetos do passado, dissemelhantes em suas feições e origens, ali reunidos com seus destinos comuns no *Antikos Bazar* de Terezín. Ao olhar que os contempla, esses objetos eram

[...] todos tão intemporais quanto esse instante de resgate, eternizado e que ocorre sempre agora, aqueles ornamentos, utensílios e souvenirs encalhados no bazar de Terezín, objetos que em razão de circunstâncias inescrutáveis sobreviveram aos seus antigos proprietários e ao processo de destruição, de modo que agora eu podia ver, de forma vaga e mal perceptível, o meu próprio reflexo entre eles (SEBALD, 2008b, p. 193).

Nesse universo das coisas sobreviventes, os objetos dispostos “inteiramente ao acaso” na vitrine do antiquário conformavam-se ao olhar de Austerlitz como “naturezas-mortas”, de maneira que diante deles indagava sobre o insondável de seu passado, como se algum desses objetos “ou de sua relação mútua fosse possível deduzir uma resposta inequívoca para as várias perguntas que me agitavam e não me era dado formular” (SEBALD, 2008b, p. 187-188).

“Qual o sentido da toalha de mesa de renda branca para dias de festa pendurada no encosto da otomana, e da poltrona com a sua capa de brocado descorado?” (SEBALD, 2008b, p. 193).

Correspondente com os aspectos que Sebald observa nas naturezas-mortas de Jan Peter Tripp, essas composições aleatórias de objetos em *Austerlitz* se manifestam como verdadeiras “imagens do passado”, ou o que pode haver de mais enigmático em uma vida humana (SEBALD, 1998, p. 173-174)¹⁵⁴.

“Quais segredos ocultavam os três almofarizes de latão de diversos tamanhos, que tinham algo de uma sentença oracular, as taças de cristal, os vasos de cerâmica e os jarros de barro, o cartaz publicitário de folha de flandres com os dizeres *Theresienstädter Wasser*, a caixinha de conchas do mar, o realejo em miniatura, os pesa-papéis em forma de globo, em cujas esferas de vidro oscilavam maravilhosas flores marinhas, o modelo de navio (uma

154 Do já citado ensaio sobre as imagens de Jan Peter Tripp *Wie Tag und Nacht. Über die Bilder Jan Peter Tripps*. Leitura a partir do texto original em língua alemã: *Bilder von der Vergangenheit, von Rätselhaftesten an einem Menschenleben*.

espécie de corveta sob velas enfunadas), a blusa tradicional da região, feita de um tecido estival de linho claro, os botões de chifre de veado, o desmedido quepe de oficial russo e a farda verde-oliva com as dragonas douradas que com ele faziam par, a vara de pescar, o bornal de caça, o leque japonês, a paisagem infinita pintada à volta de um abajur com pinceladas finas, na qual um rio flui sereno através da Boêmia ou talvez do Brasil?” (SEBALD, 2008b, p. 193)



E embora as interrogações de Austerlitz diante desses objetos tenham permanecido como tais, distantes de alcançarem uma resposta unívoca sobre seu próprio passado, o olhar que busca pelo sentido entre as coisas, e através delas, é o que se aproxima do “instante de resgate”.

Destinado ao tempo do agora, esse instante é o momento em que uma imagem do passado se realiza como objeto de (re)conhecimento histórico. Uma irrupção, ao modo da “imagem dialética” de Walter Benjamin, que aparece do mover do pensamento como instante em que ele se imobiliza numa “constelação”, assim formada do encontro, ou do choque, do ocorrido com o agora, esse tempo de uma determinada cognoscibilidade (BENJAMIN, 2018, p. 768). Ao se interpor entre os objetos que observa na vitrine do antiquário, Austerlitz se coloca como integrante do mesmo destino, como quem antevê, ainda que substancialmente apartado de suas realidades, que da mesma maneira que aqueles objetos, e “em razão de circunstâncias inescrutáveis”, também é sobrevivente de um “processo de destruição”¹⁵⁵. Sua presença como imagem refletida, numa forma espectral que paira entre o real e o irreal, entre presença e ausência, fora e dentro o destino daqueles

155 A partir de POMPEU, Douglas (2012, p. 108).

objetos, é demonstrativa de uma perspectiva de envolvimento subjetivo e simultaneamente objetivo com o passado. Essa perspectiva, que assim se cristaliza no instante de resgate, constitui uma forma de rememoração modelada pela razão associativa de quem indaga e busca por correspondências entre as substâncias do passado e através delas. A mesma que revela esse momento de (re)conhecimento no gesto da poética de Sebald como instante interruptivo que mobiliza e emoldura, como imagem do passado, o fluxo vivo dos acontecimentos, pressuposto nas coisas dispersas e no movimento relacional e associativo fundado no sentido da correspondência.

Essa leitura reforça, na imagem refletida de Austerlitz, a silhueta de Sebald como o reflexo dessa subjetividade, que sugestivamente se insinua na imagem fotográfica¹⁵⁶. A presumível presença de Sebald na imagem da vitrine do *Antikos Bazar* não acontece sem uma ponderação anterior sobre “o caráter enigmático das imagens refletidas” (SEBALD, 2008b, p. 121), conformando a sutileza com que Sebald se interpõe na história que constrói, como uma presença espectral, ou a sutileza com a qual se inscreve em suas prosas como parte constitutiva delas. Nela transparece o seu agir da recordação como deliberado envolvimento subjetivo nos percursos coletivos da história, bem como sua adesão voluntária às experiências e lembranças alheias. Ela é significativa da relação do escritor com os conteúdos do passado, de uma relação vinculativa de quem se reconhece destinatário dos estranhos vestígios que nos chegam ao presente. Mas sobretudo significativa da densidade que o sentido associativo da correspondência tende a adquirir também na constituição dessa relação. Seu reflexo envolvido com os objetos do passado e com a história de Austerlitz na vitrine do antiquário em Terezín porta uma natureza semelhante à menção autorreferencial ao final da prosa, quando o narrador cita o escrito de

156 A figura do escritor como a imagem refletida na vitrine é reconhecida de maneiras semelhantes pelos pesquisadores Ben Hutchinson (2009, p. 92), Michael Niehaus (2017, p. 141) e Douglas Pompeu (2021, p. 108), por exemplo, cujos estudos são citados nesta tese. Suas leituras compartilham da hesitação em afirmar de forma contundente que o reflexo que aparece na fotografia da vitrine do antiquário é o de W. G. Sebald, parte das incertezas e sugestões que a literatura de Sebald nos coloca pela ambiguidade do determinado e do indeterminado através da qual se movimenta. A indeterminação sobre o reflexo da fotografia também recai sobre a figura de Austerlitz, na indeterminação do personagem, que aqui se inscreve, sob o manuseio do escritor, igualmente na dissolução das arestas do documental e do ficcional, na imagem do real que a fotografia representa e na alegorização com que é representada. Tal reconhecimento da imagem de Sebald na mencionada fotografia, dado sobretudo pela leitura da fortuna crítica sobre a poética de Sebald, é oportuno nesta tese enquanto complementar a outras camadas de reconhecimento que conformam na minha interpretação outros reflexos do escritor na ficção, os quais venho delineando no decurso desta escrita em apontamentos sobre o envolvimento de Sebald com a matéria de sua literatura. Nesta parte da pesquisa, a imagem da vitrine se insere como significativa no propósito de conjecturar a respeito da relação do escritor com os materiais e conteúdos do passado e o que essa relação sugere ao gesto de sua poética.

Dan Jacobson¹⁵⁷ – porventura um presente de Austerlitz ao narrador – e a descrição de sua busca num Forte na Lituânia apropriado pelos nazistas durante a guerra. Sebald mobiliza algumas das inscrições encontradas por Jacobson nas paredes do Forte e notabiliza a que se lê “Max Stern, Paris, 18.5.44” (SEBALD, 2008b, p. 287), na qual se reconhece, na semelhança do nome, também a precisa data de nascimento de W. G. Sebald. Nessa citação se desenha a identificação subjetiva do escritor no instante em que o então prisioneiro dos nazistas inscrevia nas paredes de um Forte na Lituânia sua existência e destino, tanto quanto no instante presente em que a lê e se vê implicado na história. Figurado na prosa quando “sentado junto ao fosso da fortaleza de Breendonk” (SEBALD, 2008b, p. 287), esse instante ainda traça a comunhão com o destino do escritor Jean Améry, do qual Sebald lembra na narrativa como prisioneiro na fortificação belga igualmente ocupada pelos nazistas durante a guerra, trazendo à lembrança as torturas sofridas por Améry na memória do prisioneiro da Lituânia e na sua própria. Essas correspondências despertadas são como uma convocação à recordação. Para Sebald, talvez representem um chamado, “uma sucção da história”¹⁵⁸.

O olhar de Sebald às coisas dispersas do passado como constitutivas de “algo como uma história muda e silenciosa condensada” é uma implicação inerente à construção dessa forma de rememoração. Florian Stegmaier (2017, p. 205) observa com perspicácia que tal compreensão de Sebald não atribui a essas coisas um papel estático, e sim espera entre elas o choque do momento presente de reconhecimento a partir de sua correspondência dinâmica-relacional¹⁵⁹. Esse caráter não-inerte das coisas materiais está também subentendido na leitura de Sebald sobre as naturezas-mortas de Jan Peter Tripp – que retomo agora de menção anterior –, em que reforça no aspecto das imagens as existências autônomas das coisas. Sebald (1998, p. 173) sublinha, na consideração de suas sobrevivências para além dos homens, as experiências que tiveram conosco e certa espessura metafísica que ostentam, através da qual elas se mostram, ao olhar do escritor,

157 Trata-se da narrativa autobiográfica *Hershel's Kingdom*, publicada em 1998.

158 “Como uma sucção, uma sucção da história” [*Wie ein Sog, ein Sog der Geschichte*] – W. G. Sebald, em entrevista a Volker Hage (2000), se refere ao acaso do encontro com lugares que incitam o olhar ao passado e à história. Na ocasião da entrevista, refere-se especialmente aos campos aeroportuários abandonados na Inglaterra, nos quais esbarrou por causalidade – e que descreve em *Os Anéis de Saturno* –, de onde, durante a guerra, partiam os bombardeiros em direção à Alemanha. In: SEBALD, W. G. *Op. cit.*, 2012, p. 193.

159 STEGMAIER, Florian. Melancholie. In: ÖHLSCHLÄGER, Claudia; NIEHAUS, Michael (Orgs.). *Op. cit.*, 2017, págs. 200-206. Tradução minha do original em língua alemã: [...] *Allerdings muss betont werden, dass Sebalds Verständnis der Dinge als kondensierte Geschichte [...] diesen keine statische Rolle zumisst, sich vielmehr aus ihrer dynamisch-beziehungstiftenden Korrespondenz untereinander einen schockhaft zu erlebenden Moment der Erkenntnis erhofft.*

como o livro da nossa história que se abre diante de nós.

Julgo ser apropriado atribuir à relação de Sebald com os objetos de seu arquivo a percepção de seu narrador em *Vertigem. Sensações* ao adentrar no sótão da antiga casa em Wertach. Ali imagina como se aquela “coleção das coisas mais variadas estivesse em movimento, em uma espécie de evolução, até o momento em que entramos, e agora, apenas em razão da nossa presença, se pusera quieta como se nada tivesse acontecido” (SEBALD, 2008a, p. 171). Como se portassem uma imobilidade apenas aparente e momentânea que a imaginação desveste e elucida. Através daqueles objetos e do espaço do sótão Sebald também evoca os caracteres da reminiscência, do que resta do passado na condição de presença-ausência, um outrora latente à espera desse instante de resgate que demove as coisas a uma significação com o presente, propriamente o gesto da rememoração que inaugura a historicidade do objeto e o (re)conhecimento histórico.

A imagem do passado assim se delineia, para Sebald e em *Austerlitz*, à semelhança de uma “natureza-morta”, em que o pintor resgata as coisas para a eternidade no gesto que instaura uma suposta relação entre elas, trazendo-as a uma interface presente que as mantém com a espessura de seu passado. Como se interceptasse as coisas no movimento contínuo que elas sinalizam e as removesse do tempo transcorrido na forma de “momentos efêmeros e constelações” para envolvê-las, na figuração presente, com a “aura da recordação” (SEBALD, 1998, p. 183). Dessa maneira, a *nature morte* possivelmente também representa, para Sebald, o “paradigma de nosso legado” [*das Paradigma unserer Hinterlassenschaft*] (SEBALD, 1998, p. 174)¹⁶⁰.

Nos próprios termos denominativos que o escritor utiliza para pensar a poética das imagens de Jan Peter Tripp – ora *nature morte*, como em francês; ora *Stilleben*, como se denomina o gênero da pintura em alemão –, parece haver um âmbito de significação movente, um espaço que desperta a ambiguidade e acaba por lançar luz aos caracteres também de sua poética na relação com os objetos do passado¹⁶¹. Enquanto *nature morte*

160 Essa significação da “natureza-morta” Sebald atribui à imagens de Jan Peter Tripp. Penso então essa nota ensaística de Sebald da poética de Tripp como referencial à sua própria.

161 Baseio essa leitura no estudo de Rebekka Schnell (2016) intitulado *Natures Mortes. Zur Arbeit des Bildes bei Proust, Musil, W. G. Sebald und Claude Simon* [*Natures Mortes. Sobre o emprego da imagem em Proust, Musil, W. G. Sebald e Claude Simon*], em que ressalta a diferença entre os termos para delinear o que designa de “campo de tensão metafórico” entre as significações, fundamentando nisso seu argumento acerca das naturezas-mortas (no plural) na literatura como recursos figurativos e imagéticos que instauram a relação entre o material e o simbólico, desdobrando-se em camadas alegóricas entre detalhe e todo, imagem e texto, estabilidade e movimento, materialidade e significado (SCHNELL, 2016, p. 19). Sigo, nas próximas linhas, a partir da leitura dessa obra de crítica literária, parafraseando alguns trechos e interpretando pontos relevantes ao argumento aqui proposto.

delega sentido à forma do mortificado, do aparentemente morto, remetendo o objeto à natureza e à essência perecível do orgânico, à sua transitoriedade, a expressão em língua alemã – *still* [quieto; parado] + *Leben* [vida] – evoca o sentido das coisas no aspecto da matéria imóvel, muda, o inanimado, mas destituído da morte, como figuração do que (ainda) tem vida, do objeto viável e duradouro (SCHNELL, 2016, p. 16). O termo em francês, como sublinha Schnell (2016, p. 16), mantém a memória da “dimensão alegórica” da transitoriedade” da vida terrena e “da onipresença da morte”, disposta nos fundamentos da origem do gênero, quando a natureza-morta servia como representação acessória e subordinada a figuras religiosas. Ela era relegada às margens da figura, delimitada como em nichos, onde as coisas mundanas eram arranjadas na composição. As coisas ali representadas adquiriam, “junto ao seu significado literal” – ao que ilustram da instância da realidade da vida terrena –, “um significado figurado”, desdobrado sobre a transitoriedade [*Vergänglichkeit*] de tudo o que é terreno [*Irdischen*], de um lado, e, de outro lado, sobre a dimensão sagrada cristã cristalizada no motivo principal religioso da pintura (SCHNELL, 2016, p. 21)¹⁶². A expressão alemã, em contrapartida, representa o desenvolvimento secular da natureza-morta como gênero da pintura figurativa¹⁶³, ressalta em seus termos da vida imóvel a temática do cotidiano na representação de objetos triviais. Desde então, trata-se da escolha livre do pintor de quaisquer objetos e de dispô-los sobre uma superfície.

Mas esse gesto supostamente trivial trouxe consigo, no desenvolvimento do gênero, um questionamento inerente acerca do tema da pintura¹⁶⁴, como um ensaio do olhar e da realização artística sobre as coisas menores, sobre os detalhes e sobre a (in)significância do universo material que envolve a vida ordinária, instalando sua autonomia em oposição aos temas considerados significativos, como os religiosos e, notadamente, os temas históricos dos grandes feitos e acontecimentos. A natureza-morta renuncia assim a um grande tema para encenar os objetos em uma disposição aparentemente aleatória, inscrevendo tacitamente em sua circunstancialidade e aleatoriedade a artificialidade do arranjo, o gesto performativo do pintor atrás das coisas e da realidade representada. Por meio dessa encenação e da composição que assumem, habilmente forjada pelas mãos do artista, as coisas conquistam suas grandezas e autonomias, desenvolvendo uma espécie de “vida própria” (SCHNELL, 2016, p. 17). Elas tensionam ainda o pensamento de quem as

162 A autora se baseia no estudo *Das selbstbewußte Bild: Der Ursprung der Metamalerei* [A imagem autoconsciente: a origem da meta-pintura] do historiador da arte Victor I. Stoichita (1998).

163 Principalmente a partir do século XVII.

164 A partir de uma leitura *en passant* de *A História da Arte*, de Ernst Gombrich (1999, p. 430).

observa a um desdobramento entre suas pormenorizações individualizadas e o conjunto da composição. É por essas vias que a natureza-morta pode ser observada particularmente como recurso discursivo, seja como imagem ou como texto. Precisamente enquanto representação das coisas menores e do diminuto, ela desdobra, segundo interpreta ainda Rebekka Schnell (2016, p. 15), “um potencial subversivo que trabalha na inversão das hierarquias entre o grande e o pequeno, o significativo e o trivial”.

No âmbito em que as duas significações aqui esboçadas coexistem – e penso na interpretação de Sebald da natureza-morta como “imagens do passado” e “paradigma do nosso legado” –, elas tensionam a materialidade que perdura com a transitoriedade da vida que ela representa. Como escolha e descrição minuciosa de objetos, a natureza-morta se apresenta, na poética de Sebald, como imagem performativa que a vincula a uma dimensão alegórica. A representação das coisas é assim um meio de vivificação que ainda possibilita que algo do passado sobreviva como latência na imagem. A alegoria se insinua como uma forma viável dessa sobrevivência¹⁶⁵, que mobiliza a reminiscência na forma descritiva do inanimado. Do mesmo modo que a escolha por objetos sem valor, de um cotidiano não mais presente, observa-os como representantes da experiência ordinária da qual eles participaram como suporte, numa presentificação que é ao mesmo tempo uma evocação da ausência, da morte e do esquecimento. Algo que o inventário dos objetos a que se estende a narração no antiquário em Terezín também inscreve como vida imóvel, em suspensão, como representação da “corrente do tempo que se retarda no campo gravitacional das coisas esquecidas” (SEBALD, 2008b, p. 250). A natureza-morta / *Stilleben* que essa imagem da vitrine sintetiza da poética de Sebald também permite refletir sua configuração literária, à imagem de seu arquivo com o residual e o fragmentário, nos termos de um “catálogo das últimas coisas” – à maneira como Sebald (1994, p. 23) observa a *nature morte* na prosa de Adalbert Stifter, em que “tudo aparece nela sob o aspecto da morte e da eternidade”¹⁶⁶. As coisas representadas dessa maneira, mobilizadas entre a vida e a morte, o perecível e o duradouro, a realidade e o artifício, inauguram a poética da recordação como a metafísica profana, em que os objetos figuram como sobreviventes esparsos, testemunhos de uma vida extinta e de um passado terminado.

165 A partir de Walter Benjamin (2018, p. 605), que observa a alegoria como “a forma viável” que garantiu a sobrevivência das formas da antiguidade.

166 Em ensaio intitulado *Bis an den Rand der Natur. Versuch über Stifter* [Até o limite da natureza. Ensaio sobre Stifter]. In: SEBALD, W. G. **Die Beschreibung des Unglücks**. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1994, págs. 15-37. Tradução minha a partir do trecho original em língua alemã: [...] *Die Prosa Nachsommer liest sich wie ein Katalog letzter Dinge, denn alles erscheint in ihr unterm Aspect des Todes beziehungsweise der Ewigkeit.*

A compreensão de Sebald da natureza-morta e seus princípios (con)figurativos reporta à sua escrita literária como espécie de imagem paradigmática que serve ao seu procedimento poético, ao gesto da tentativa de restituição, precisamente para a elaboração literária de um modo de (re)conhecimento da história na forma da rememoração. Na vitrine do antiquário em *Austerlitz* essa referência assume, portanto, os contornos da metaficcionalidade, como imagem alegórica de um arranjo particular das formas e conteúdos do passado, “uma forma de rememoração que traz à tona a vida das coisas precisamente na combinatória fortuita/aleatória entre elas”, como bem observa Anne Fuchs (2004, p. 61).

Essa forma de rememoração remete, na poética de Sebald, também ao gestual do *bricoleur* em sua busca por correspondências. Essa busca significa, nesse sentido, um meio intelectual e poético que permite a Sebald um tipo de exploração memorialística das substâncias do passado que prescinde de um ordenamento linear do tempo e de níveis hierárquicos dos acontecimentos, tornando possível dispô-los numa forma ideal de co-presença, numa combinatória por justaposição. Uma disposição em que vigoram as premissas da reunião e da contiguidade como conformação significativa traçada com os fios invisíveis da correspondência e da analogia, à maneira como se mostram os objetos ao olhar de Austerlitz na vitrine do *Antikos Bazar*.

É mais ou menos com esses termos, inclusive, que Sebald (1994, p. 145) interpreta a *bricolage* na poética de Ernst Herbeck ao distinguir em sua escrita o procedimento pelo “princípio da combinação” [*Prinzip der Kombination*] do modo de “subordinação ou superordenamento” [*Nachordnung oder Überordnung*] exigido, segundo Sebald, pelo “regime de uma ideia” que geralmente se encontra na literatura. Essa arte da combinatória em Herbeck exprime uma lógica que não reconhece “palavras secundárias”, segundo a observação de Sebald, mas sim executa um outro ordenamento destituído de hierarquias em que cada palavra se encontra como que “equidistante do centro imaginário”, mantendo qualidades equivalentes entre si em relação ao centro da composição.

Por essa perspectiva, Fuchs (2004, p. 59-60) observa a *bricolage* na poética de Sebald também como um recurso a uma forma de rememoração [*Eingedenken*]. A autora entende que a *bricolage*, na medida em que “substitui” certo princípio de “superordenamento e subordinação” [*Über- und Unterordnung*] pelo princípio da justaposição, da correspondência e da analogia, apresenta intrinsecamente uma espécie de “mnemotécnica” que é

“essencialmente metonímica” [*eine wesentliche metonymisch Mnemotechnik*], manifestando-se na escrita de Sebald, dessa maneira, como proposição de um “novo ordenamento da memória” [*Gedächtnisordnung*], um reordenamento das formas do passado dimensionado precisamente na loja de velharias da história [*Trödelladen der Geschichte*]. Na vitrine do antiquário, a justaposição e essa essencialidade metonímica respondem por uma racionalidade que substitui com um objeto um texto ausente do passado. Isso se refere ao que na imagem da vitrine é ainda exposto na matéria descritiva, um inventário minucioso de objetos através do qual eles são apresentados “como cifras fantasmáticas de uma vida anterior extinta em Austerlitz” (FUCHS, 2004, p. 61). Fuchs atenta para o fato de que as velharias representadas, em sua maioria “objetos festivos e ornamentais”, podem ser compreendidas como fragmentos, escombros ou resíduos de uma “cultura liberal-burguesa com a qual os judeus ocidentais assimilados haviam se identificado desde o século XIX”.

Objetos que talvez se assemelhem, de forma complementar ainda em *Austerlitz*, aos “talheres de prata” dispostos “ao lado de peles de raposa e pelerines de cordeiro persa” que Věra se recorda de ter visto sobre uma mesa na ocasião da deportação de Agáta ao gueto de Theresienstadt (SEBALD, 2008b, p. 177). Objetos que certamente sobreviveram aos seus antigos proprietários e à destruição, em um primeiro momento nos mais de cinquenta depósitos para os quais eram levados os bens expropriados de judeus e judias durante a ocupação alemã em partes da Tchecoslováquia. Pompeu (2012, p. 108) observa, nesse sentido, que nos objetos na vitrine do antiquário também figuram o “destino incerto e improvável que tiveram seus donos”, remetendo à própria história de vida de Austerlitz.

A descrição dos objetos no *Bazar* seria, assim, uma forma de “presentificação de uma cultura que se extinguiu com Austerlitz”, uma “ruptura com uma tradição”, portanto, “que não pode ser compensada/reparada por nenhum procedimento narrativo, por mais escrupuloso que seja” (FUCHS, 2004, p. 61-62).

As leituras que Anne Fuchs (2004) e Douglas Pompeu (2012) lançam sobre esses objetos sugerem a interpretação de que o que se esboça descritivamente na vitrine do antiquário como uma natureza-morta, longe de ser uma composição “contingente” – como destaca ainda Fuchs –, é antes a expressão do gesto deliberado e cuidadoso de um escritor na realização de uma imagem do passado como objeto de (re)conhecimento. Sebald marca a descontinuidade que a sobrevivência desses objetos representa ao assimilar, na linguagem descritiva e realista que lhes dá forma, a fratura, o extinto e o aniquilado como constitutivos ocultos da narração e da história. Como um ponto central, um “centro imaginário” ou um

núcleo não-explicito em torno do qual gravitam os objetos materialmente representados como as substâncias ainda visíveis dessa realidade destruída do passado. Talvez as poucas que restam de histórias e experiências.

Essa combinatória descritiva com os objetos do antiquário em *Austerlitz* se assemelha ao que Sebald (1994, p. 139) atribui à *bricolage* na poética de Ernst Herbeck como o meio a uma “descrição lírica do mundo”, um princípio de ordenamento particular da realidade, propriamente um manuseio com a linguagem que consiste antes em cifrar a realidade do que em decifrá-la. Ben Hutchinson (2009, p. 55) observa nesse entendimento de Sebald a ênfase no papel do “*bricoleur* como autor”, que não estaria passivamente subordinado ao acaso e à realidade – em decifrá-la –, “mas sim muito mais ativo em organizar e moldar os acontecimentos aleatórios/casuais de seu mundo”. Lembrando, com isso, que essa premissa da racionalidade de sua poética se mostra contígua à compreensão da escrita literária como meio à elaboração de uma “metáfora ou alegoria de um transcurso histórico coletivo”, como possibilidade discursiva de tornar a história “empaticamente acessível a nós”¹⁶⁷. Na postura ativa em moldar ou reordenar os dados da realidade, como uma elaboração de uma estrutura inteligível do mundo, Sebald constata ainda certa renúncia do *bricoleur* “ao exercício da dominação” para assumir uma disposição simbiótica com os elementos dos quais se serve. Essa simbiose, que Sebald atenta na poética de Herbeck aos elementos da realidade linguística, leio em sua poética também uma disposição correspondente com os objetos e os conteúdos do passado que mobiliza na escrita literária, em que a metáfora e a alegoria participam como recursos enunciativos de suas realidades moldadas na ambivalência da exposição e do ocultamento, da descrição e da dissimulação, do real e do ficcional, do texto e da imagem. Recursos que lhe servem, assim, à renúncia a uma “descrição definitiva da realidade”, renúncia também aos meios interpretativos dos acontecimentos, a uma significação unívoca e definitiva da história, esquivando-se de conceber qualquer imagem permanente do passado e da realidade histórica para assegurar, por meio da configuração que assume na linguagem literária, “um compromisso sempre contínuo com ela” (SEBALD, 1994, p. 134).

A natureza-morta na vitrine do antiquário, disposta em sua permanência no artefato literário pela fotografia e pela materialidade descritiva, conforma-se assim como uma imagem do passado mas cuja compleição, em contrapartida, se mantém enigmática, velada ou ambígua, como saber na forma da alegoria.

167 W. G. Sebald em entrevista a Sigrid Löffler (1993). In: SEBALD, W. G. *Op. cit.*, 2012, p. 85.

Na imagem alegórica de um arranjo das formas e conteúdos do passado, as substâncias ali representadas são exemplares das reminiscências em dispersão que a escrita de Sebald reúne, traçando com fios mais ou menos visíveis os nexos e interseções que as significam na construção da história e na realidade da ficção. Configuram, em sua representação realista que lhe consagra a alegoria, uma espécie de “santuário memorial” – em acordo com a leitura de Sebald (1998, p. 185) sobre as imagens de Jan Peter Tripp –, em que “o tempo perdido, a dor da recordação e a figura da morte” figuram como “citações da própria vida”, latentes e intangíveis atrás das coisas representadas e de suas existências autônomas. A natureza-morta talvez constitua, nesse sentido memorial, “o centro afetivo” da imaginação poética de Sebald com os materiais do passado¹⁶⁸ – um centro que demarca subjetividades e do qual uma experiência emocional se precipita como experiência da história. Experiência que a circunstância própria de seu arquivo e de sua atividade colecionista possibilita em consonância com a razão associativa de seu procedimento poético.

Em sua razão configurativa, a natureza-morta na escrita literária de Sebald ensaia descritivamente também um “*páthos* da proximidade”, como um meio de tornar as coisas presentes representando-as em nosso espaço – segundo Walter Benjamin (2018, p. 350) identifica em correspondência com a atividade colecionista e também com a anedota. Práticas que reúnem nas matérias residuais de um objeto ou da linguagem o desprezado e o apócrifo, as formas menores que existem, ou sobre-existem, às margens do uso, do saber ou do sentido. À margem da História ou da escrita dos grandes acontecimentos e feitos do passado, considerando, pelas similitudes que Benjamin sugere, as acepções que a anedota propõe como narrativa breve e marginal atenta a desimportâncias em torno e em relação ao que se julga relevante num fato ou acontecimento; mas também no sentido daquilo que não é publicado, ou publicável, do que não foi e não é trazido ao conhecimento, ao que remonta a uma história discreta, furtiva, não oficializada ou não legitimada. Qualidades que a coleção também manifesta enquanto gesto rememorativo que tem seu correlato intelectual no comércio do antiquário. Um modo de recordação que tem a virtude de sacudir “o kitsch do século anterior” (BENJAMIN, 2018, p. 348), na medida em que opera reunindo os restos de vidas passadas num presente em que suas substâncias adquirem significações, constituindo, em sua forma e método, um “despertador” – como metáfora de

168 Analogamente à interpretação de Sebald (1994, p. 23) desse recurso na escrita de Adalbert Stifter, em que se refere à *nature morte* como a quintessência da técnica figurativa desse escritor e na qual residiria o centro afetivo da fantasia stifteriana [*das affektive Zentrum der Stifterschen Phantasie*].

um instrumento que incita à rememoração, ao despertar, cujo momento coincide com um presente reminescente ou com o “agora da cognoscibilidade”. Como perspectivas históricas e historiográficas, a “natureza-morta”, a “anedota” e a “coleção” são formas de vivificação ou presentificação da história, representações que em suas maneiras prescindem, portanto, de uma mediação “a partir de ‘grandes contextos’” (BENJAMIN, 2018, p. 350) para contemplar os fenômenos micrológicos da história e a realidade ordinária.

Assim as coisas representadas se apresentam como lembranças – pensando que a lembrança [*Andenken*], também para Sebald (1998, p. 185), “nada mais é do que uma citação”. Cada um daqueles objetos na vitrine do *Antikos Bazar* em Terezín, por exemplo, sugere então sua leitura como “uma citação montada em um texto”, uma lembrança que remonta a uma vida perdida, de um lado; e, de outro, ao mesmo tempo também obriga o leitor a um “olhar-através”, a dirigir a atenção ao seu conhecimento de outros textos e imagens e ao seu conhecimento do mundo¹⁶⁹. Como uma convocação a mobilizar nossa memória a um (re)conhecimento; um estímulo a traçar com nossos meios os sentidos entre as coisas e através delas, a construir as disposições e a traçar as correspondências que a escrita incita. Uma convocação que se estende também a um “instante de resgate”, que dessa maneira só pode ocorrer sempre (no) agora, num presente reminescente ou no presente de uma determinada cognoscibilidade daquele que lê e recorda.

Essa escrita literária que mobiliza lembranças e convoca à recordação constitui a forma expressiva de uma poética pautada por um gesto que reúne as coisas em vias de desaparecer junto com as histórias que lhes são constitutivas e as que lhes são possíveis delegar, seja pelo manuseio do *bricoleur*, seja pelo olhar do alegorista, insinuando-se em sua *tentativa* como meio de as salvar para a eternidade, uma forma de salvaguarda que ao mesmo tempo ensaia a forma de sua transmissibilidade. Ou um meio de reordenar e reelaborar as formas e os conteúdos do passado. Uma escrita que reúne e inscreve o disperso, mas com o signo da reminiscência.

Seria o caso de ponderar, nesse instante de resgate, *ao longo de que distância no tempo vigoram as afinidades eletivas e as correspondências?*

Nessa pergunta retórica que lança o narrador em *Os Anéis de Saturno* (2010a, p. 183),

169 A partir do texto original em língua alemã: *Die eingebüßte Zeit, der Schmerz der Erinnerung und die Figur des Todes sind hier in einem Andenkenschein versammelt als Zitate aus dem eigenen Leben. Das Andenken ist ja im Grunde nichts anderes als ein Zitat. Und das in einen Text (oder in ein Bild) einmontierte Zitat zwingt uns, wie Eco schreibt, zur Durchsicht unserer Kenntnisse anderer Texte und Bilder und unserer Kenntnisse der Welt. [...]*

a menção à medida espacial do tempo parece servir para lembrar de que as elaborações mentais a que nos acostumamos são apenas recursos, meios ou ferramentas que organizam as nossas percepções da realidade na forma de um entendimento, são constructos com os quais forjamos seus sentidos e sua imagem. Ela nos lembra ainda do aspecto de artifício dos nexos que condicionam e qualificam a compreensão da história, sua escrita e experiência.

Enquanto dúvida e reflexão, ela circunscreve na prosa uma digressão envolvida com a história da vida do escritor e tradutor Michael Hamburger (1924-2007), com as lembranças de sua infância em Berlim, com o exílio na Inglaterra e com os rumos de seu ofício entrelaçados no que observa como correspondências e afinidades – sobretudo com a vida e os escritos de Friedrich Hölderlin, e ainda mais por ter iniciado sua atividade de tradutor da língua alemã à língua inglesa, aos dezesseis anos, com uma seleção de poemas do filósofo. Hamburger também seria o responsável, após a morte de seu amigo W. G. Sebald, em 2001, pela tradução de seus escritos líricos *Nach der Natur: Ein Elementargedicht* (1988) e a obra já póstuma *Unerzählt* (2003)¹⁷⁰. As correspondências que assim vigoram, se estendem como linhas quase além do tempo e encontram, como se num ponto de interseção, um vínculo de identificação – seja afetivo, moral, contextual ou ocasional –, forjando provavelmente conexões “tão inacreditáveis quanto óbvias” (SEBALD, 2010b, p. 137). Forjando, potencialmente, uma relação com o passado. Como esboça Sebald também em *Os Emigrantes* sobre certa “ligação retrospectiva” de Max Aurach com o filósofo Ludwig Wittgenstein, dada ocasionalmente pelo fato de o pintor ter habitado a mesma casa que o filósofo habitara algumas décadas antes em Manchester, na Inglaterra. Uma ligação que se sabe ilusória, mas nem por isso menos significativa (SEBALD, 2002, p. 166), pois seria capaz de inspirar em Aurach uma espécie de “emoção fraterna que o levava para o passado, para muito antes de seu próprio tempo” (SEBALD, 2002, p. 167).

Essas lembranças ecoam em *Austerlitz* expressas em meditações e percepções do personagem, em que principalmente o caráter artificioso do tempo é continuamente delineado em aberturas reflexivas a outros aspectos qualitativos da percepção e da vida. Aspectos circunscritos por uma dimensão alheia a tal grandeza quantificável, que desconhece a “regularidade linear” e “não avança de forma constante”, mas sim “se move em redemoinhos, é marcada por estagnações e irrupções, repete-se de forma alterada e evolui sabe-se lá em que direção” (SEBALD, 2008b, p. 103). Tal dimensão permanece

170 Traduzidas por Michael Hamburger como, respectivamente, *After Nature* (publicada na Inglaterra em 2002) e *Unrecounted* (publicada em 2004).

inominada, embora se assemelhe à percepção de Austerlitz sobre o tempo não existir em absoluto, “somente diversos espaços que se imbricam” e “entre os quais os vivos e os mortos podem ir de lá pra cá como bem quiserem” segundo o que denomina uma “estereometria superior” – uma percepção diante do sonho e da constatação da nossa incompreensibilidade sobre “as leis que governam o retorno do passado” (SEBALD, 2008b, p. 182). Uma dimensão ainda subjacente à certa resistência que nutria Austerlitz ao “poder do tempo”, com a esperança – ou contando com a possibilidade – de que “todos os momentos do tempo existissem simultaneamente uns ao lado dos outros”. O que implicaria, continua Austerlitz, “que nada do que nos conta a história seja verdade, o acontecido ainda não aconteceu, mas só acontece no momento em que pensamos nele” (SEBALD, 2008b, p. 104).

A vitrine do antiquário em Terezín mostra-se como uma dessas aberturas a outros aspectos perceptivos e qualitativos do tempo. Ela se abre em extensão e profundidade, da maneira como Austerlitz imagina se estender “bastante para os fundos” o espaço do antiquário (SEBALD, 2008b, p. 187), como significativa de um olhar à história pela suspensão do mensurável do tempo através das coisas representadas no mesmo espaço e das possibilidades ocasionais de suas correspondências. Como imagem representativa, portanto, de uma dimensão em que outra racionalidade histórica em potencial se desenha, onde se elaboram as possibilidades de uma relação com o passado e de uma leitura e entendimento possíveis da história. Ela conjuga, dessa maneira, os caracteres da dimensão própria da escrita de Sebald, as cifras de sua racionalidade poética e da realidade que engendra.

Não porventura ela se insere na prosa como uma imagem cintilante na memória de Austerlitz, uma brecha de abertura visual num percurso até então marcado pela imagem de portas e portões cerrados de Terezín. As mesmas “fachadas mudas” que “vedavam o acesso”, como imaginava sentir o personagem, “a uma escuridão jamais penetrada” (SEBALD, 2008b, p. 187). Uma escuridão possivelmente análoga àquela “escuridão impenetrável” que Sebald (2010a, p.28) salienta durante sua leitura do tratado de Thomas Browne em *Os Anéis de Saturno*. A que cerca todo conhecimento e faz com que se pareçam o que sabemos e percebemos “apenas luzes isoladas no abismo da ignorância”, em meio a todo o resto que nos escapa ao saber.

Sebald delineia na figura de Austerlitz o olhar apurado, “fixo e inquisitivo” de “certos pintores e filósofos”, análogo ao de alguns animais noturnos, que “por meio da

pura intuição e do pensamento puro tentam penetrar a escuridão que nos cerca” (SEBALD, 2008b, p. 9). Pressuposto a esse olhar está a disposição do personagem em perscrutar as matérias supostamente inertes dos artefatos arquitetônicos numa perspectiva meio arqueológica, meio metafísica, pode-se dizer, que intenta trazer à existência as invisibilidades da História, lançar luz ao obscurecido que a formalização do conhecimento historiográfico não contempla, às marcas de sofrimento. Por conseguinte, também a sua busca por afinidades ou familiaridades entre expressões arquitetônicas distintas em forma e função e disjuntas no tempo. Uma busca por correspondências que conjuga a realidade concreta, visível, à realidade da semelhança que se descobre no âmbito do imaginativo. Essa busca de Austerlitz é discretamente retratada como um certo “trabalho de pensamento e recordação” [*Denk- und Erinnerungsarbeit*]¹⁷¹, com o qual despendia horas dispendo sobre a mesa dúzias de fotografias “em fileiras retas e a espaços regulares umas das outras” e procedia, como numa “partida de paciência”, virando e desvirando as imagens, empurrando de “lá pra cá e uma sobre as outras”, arranjando-as por fim “em uma ordem que resultava de um certo ar de família” [*Familienähnlichkeit*]¹⁷² (SEBALD, 2008b, p. 120-121).

No jogo de Austerlitz com as imagens transparece o mesmo gestual do *bricoleur* que perfaz na poética de Sebald uma forma de rememoração, em que o trabalho manual representa a instrumentalidade correlata de sua racionalidade, propriamente uma tentativa de reordenamento das formas do passado e um meio de conhecimento e reconhecimento da história. À semelhança de seu procedimento e de seu próprio olhar, Sebald parece imputar ainda ao personagem na descrição desse “trabalho de pensamento e recordação”, que se subentende imbricado ao olhar de Austerlitz, a índole do ser meditativo. Tal como o distingue Walter Benjamin (2018), em suas meditações sobre Charles Baudelaire, aquela individualidade cujo pensamento situa-se “sob o signo da recordação” (BENJAMIN, 2018, p. 606) e cujo saber se realiza com o signo da intenção alegórica. Benjamin concebe a recordação como o meio em que as correspondências se realizam e para a qual o pensamento consagra a alegoria. Ilustra assim a feição elementar desse *medium*, a recordação do homem meditativo, com o gesto do alegorista: “[...] pega uma peça aqui e ali do

171 Tomo a liberdade de me basear nos termos como escritos na prosa em língua alemã (SEBALD, 2013, p. 176) e não como se lê na tradução ao português brasileiro, em que a ideia de “trabalho” se perde um pouco, a meu ver, nas ações diretas de “pensar e recordar”, como traduzido (SEBALD, 2008b, p. 121).

172 Também aqui contemplo o termo utilizado por Sebald como se lê em língua alemã. Essa ideia de “semelhança de família”, ou “familiaridade”, expressa pelo termo em alemão *Familienähnlichkeit*, que se repete na prosa, é traduzido como “afinidade” em outro trecho, que exploro e indico na sequência do corpo do texto.

depósito desordenado que seu saber põe à sua disposição, coloca-a ao lado de uma outra e tenta ver se ambas combinam: aquele significado para esta imagem ou esta imagem para aquele significado” (BENJAMIN, 2018, p. 608). Uma recordação que dispõe de certa “massa desordenada do saber morto”, entendido esse saber como singularmente “despedaçado”, subproduto fragmentário de todo saber humano que conforma um conjunto de “peças arbitrariamente recortadas a partir das quais se monta um puzzle” (BENJAMIN, 2018, p. 607). Pensar e recordar se mostram, através do olhar de Austerlitz, como um trabalho que opera a fragmentação do saber histórico, destruindo ou descompondo sua forma e ordenamento estabelecidos ao se lançar sobre um objeto e investi-lo de intenção. Correspondente a sua instrumentalidade com as fotografias, Austerlitz procede pensando e recordando também sobre os esparsos ensaios de seus estudos da história da arquitetura. Quando passa a “recortar e reordenar aquilo que de um modo ou de outro se mostrava satisfatório”, com o intuito de “recriar” diante de seus olhos, “tal como em álbum, a imagem da paisagem, já quase caída em esquecimento, atravessada pelo viajante” (SEBALD, 2008b, p. 122-123).

O que essa instrumentalidade revela, em torno da figura de Austerlitz, é que esse trabalho do pensamento e da recordação, uma vez que acontece fundamentalmente pela busca de correspondências e semelhanças, permanece uma tarefa interminável. Um trabalho inacabável pela extensão imensurável que o princípio associativo e imaginativo da semelhança e da correspondência abre como dimensão à elaboração histórica. Inacabável porque, à vista disso, os resultados dessa busca só podem ser sempre provisórios, alcançados na dimensão temporal do efêmero e do transitório, como instantes em que a percepção da semelhança, ou da familiaridade, se realiza. Como arranjos sujeitos a serem desmontados para que seus fragmentos sirvam como meios a outros novos arranjos. São como verdades efêmeras que despontam de uma perspectiva que revela incansavelmente o horizonte movediço do passado, o indeterminável e o inconcluso de sua realidade, bem como desvela o horizonte da incompletude e do inacabamento do trabalho de memória. Assim também é o feitiço da recordação, tal como ela se delineia no gesto poético de Sebald e igualmente sinalizada no perfil meditativo de Austerlitz. Stefan Seitz (2011, p. 19) observa que “precisamente porque a recordação trabalha com o procedimento da semelhança e da composição de analogia, sua representação tem sempre também um caráter alegórico e permanece uma tarefa que não pode ser terminada” [*eine unabschließbare Aufgabe*]. Com isso Sebald baliza em sua escrita literária implicitamente os termos do texto do passado que se

mostra a essa (sua) razão perceptiva. Do mesmo modo como as pesquisas de Austerlitz das tipologias arquitetônicas da era capitalista, que ao se voltarem à certa “afinidade [*Familienähnlichkeit*] existente” entre edificações distintas e sem qualquer relação aparente entre si, acabaram por se derramar “em suas mãos” numa “infinidade de trabalhos preliminares” (SEBALD, 2008b, p. 37). Um inconclusivo trilhado “em uma espécie de constante regressão”, e que se mostraria a Austerlitz em suas próprias anotações à medida que se tornavam “absolutamente confusas com as suas ramificações e subdivisões cada vez maiores” (SEBALD, 2008b, p. 253). Como se seus pensamentos perseguissem “as fendas e fissuras retortas do passado”, metaforicamente à imagem do verniz de uma pintura envelhecida. O passado que por entre essas mãos se realiza talvez se pareça então a “um desenho cuja criação não obedece a nenhuma lei discernível” (SEBALD, 2008b, p. 162).

Ainda que seja a percepção desse “desenho” confusa ou indistinta, ela admite aos traços da correspondência e da semelhança a distinção que confere ao passado uma realização possível. Quando observo o arquivo de W. G. Sebald, vislumbrando a circunstância de uma experiência histórica, e o reflito como imagem de sua poética à semelhança da natureza-morta na vitrine do antiquário, compreendo a elaboração de uma esfera intelectual que particularmente convoca os tempos e os antepassados, que instaura um espaço de reunião e conjuração em que as correspondências e as semelhanças se realizam como experiência, uma esfera em potência que enseja o imaginativo com as mesmas substâncias do rememorativo. Nessa esfera, noto entretanto que os nexos continuamente descobertos e redescobertos por essa lógica da correspondência e da semelhança constituem um sinal preciso de que nenhuma parte pertence a um todo, ou ao menos de que nenhuma parte pertence a um todo em definitivo. Tratando-se de uma concepção histórica, ilustra significativamente o procedimento poético de Sebald com a natureza fragmentária e residual das realidades do passado, o trabalho do pensamento e da recordação pelos meios relacionais da analogia como uma forma de pensar historicamente e experimentalmente (sobre) essas substâncias. É uma lógica desviante da estabilidade, de qualquer tentativa de fixar um lugar inequívoco aos materiais e conteúdos do passado, desviante de qualquer permanência de uma interpretação histórica.

É sugestivo ainda, nesse sentido, o que Lévi-Strauss (1996, p. 115) salienta convenientemente, tendo em vista o “pensamento selvagem” ou mítico, sobre a busca por correspondências não se tratar de um “jogo de poeta ou uma mistificação”, mas sim de

uma perspectiva racional que pode conceder ao cientista “o terreno mais novo e aquele cuja exploração ainda pode lhe proporcionar ricas descobertas”. O etnólogo parece observá-la também como um meio intelectual e poético, cujas expressões na forma dos mitos e dos símbolos “do selvagem” se comparam às obras do pintor, do poeta ou do músico, destacando-a “se não como uma forma superior de conhecimento, pelo menos como a mais fundamental”, ou a única forma “verdadeiramente comum” para a qual o “pensamento científico constitui apenas a ponta afiada”. Isto significa a figuração “mais penetrante” somente “porque amolada na pedra dos fatos”, embora às custas, conclui o etnólogo, “de uma perda de substância”.

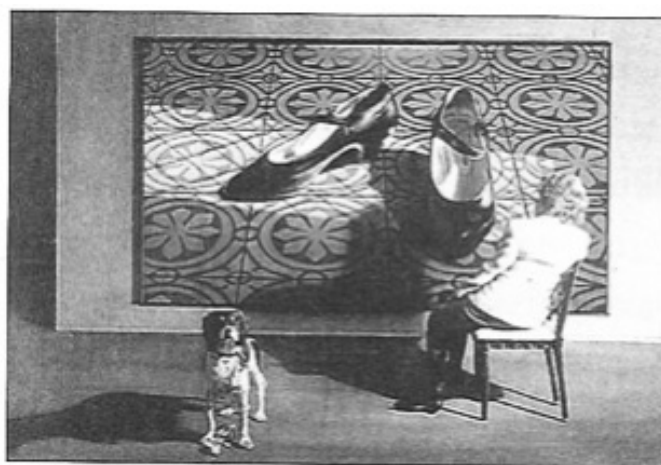
O que nesse meio intelectual e poético se realiza na poética de W. G. Sebald com a cifra do recordar(-se), de um trabalho de memória, constitui possivelmente também a busca por um entendimento da realidade histórica através de elementos alheios da razão historiográfica científica, ou mesmo de elementos obliterados por ela. Elementos que talvez constituam as substâncias de uma experiência emocional ou afetiva da história, ou os meios de compreendê-la como presença, de conjugá-la com o presente numa forma perceptiva. Essa tentativa decerto se guia pela consciência de Sebald (2010b, p. 137) sobre certos “aspectos qualitativos da realidade” aos quais o “nosso conhecimento adquirido” do mundo não tem acesso. Aspectos como os que se sobrelevam da percepção do tempo e da história para além da lógica da cronologia, do mensurável do tempo, do princípio da continuidade entre passado e presente e da causalidade entre fenômenos. Por conseguinte, também se guia pela força inventiva e construtiva que o escritor vislumbra na razão associativa e imaginativa da correspondência e da semelhança, quando “um sinal de igual liga dois elementos absolutamente díspares” iniciando, assim, o “primeiro elo de uma cadeia infinita em que tudo se une” (SEBALD, 2010b, p. 137).

6 *MIT DEM AUG' EINES FREMDEN*

O olhar do cão • “Com o olhar de um estranho/estrangeiro” • Relações do olhar e do pensamento • Modos de ver, modos de pensar, ou os pontos de observação da realidade • Um olhar inquiridor e propositivo • O pensamento domesticado e o pensamento selvagem • O “olhar sinóptico” e sua índole melancólica • Perspectivas da distância e da proximidade • A visão do passado como imprecisão e ofuscamento.



“A qual mulher pertenceram estes sapatos? Para onde ela foi? Os sapatos foram passados à propriedade de outra pessoa?”, questiona Sebald diante do “formato representativo” e “da suposta clareza” inequívoca da enorme imagem dos sapatos pretos pintada por Jan Peter Tripp¹⁷³. Os sapatos, diz Sebald, não revelam os seus segredos. Ainda mais se suprimem ou dissimulam em sua clareza e dimensão a suposição da *déclaration de guerre* que representam¹⁷⁴. Do caráter fechado da representação em sua própria legibilidade emerge, portanto, “uma espécie de enigma de imagens”. Um enigma que Tripp tornaria apenas menos implícito dois anos mais tarde, quando lembra sua própria imagem dos sapatos ao consubstanciá-la em uma outra imagem.



173 Sigo com uma leitura meio errática de um trecho do já explorado ensaio de W. G. Sebald sobre a obra de Jan Peter Tripp, o intitulado *Wie Tag und Nacht. Über die Bilder Jan Peter Tripps* (In: SEBALD, W. G. *Op. cit.*, 1998, págs. 169-188). O trecho corresponde às quatro páginas finais do ensaio e trata especificamente de duas obras do artista que estão aqui – assim como no ensaio de Sebald – reproduzidas como imagem. As citações seguintes (expressas entre aspas), se não devidamente indicadas, são referentes a esse trecho do ensaio e foram traduzidas por mim do escrito original em língua alemã.

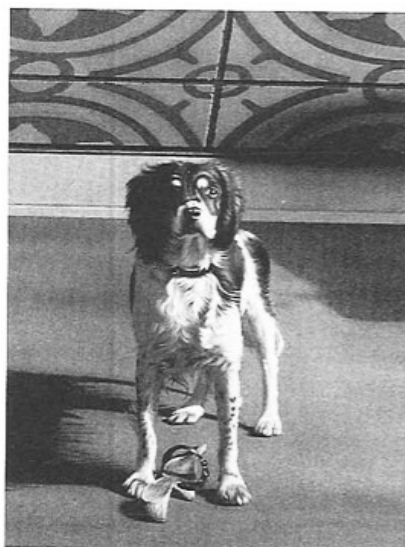
174 *Déclaration de guerre* é o título da pintura de Jan Peter Tripp (1988).

“A lembrança” [*Andenken*], segundo Sebald, “basicamente nada mais é do que uma citação. E a citação montada em um texto (ou em uma imagem)”, continua o escritor, “obriga-nos ao olhar-através [*Durchsicht*], à apreciação do nosso conhecimento de outros textos e imagens e do nosso conhecimento do mundo”. Uma abertura concedida ao mover do pensamento pelas vias da recordação, num meio dentre “variadas relações, conexões e envoltimentos” factíveis.

Nesta nova imagem de Tripp, emerge a pintura anterior uma vez mais, como uma citação, em que aparece como uma espécie de “objeto intermediador da representação”, segundo a leitura de Sebald, situado para envolver a pintura no enredamento das relações que sugestiona e posicioná-la em face de sua própria história. Quando a mulher de cabelos ruivos “tirou um de seus sapatos”, os mesmos que contempla na grande imagem diante de si. “Originalmente, me disseram”, diz Sebald, que “ela segurava este sapato na mão esquerda, depois ele esteve no chão à direita da poltrona, e finalmente desaparecera completamente”. Enquanto a mulher pondera sua perda inexplicável, o cão ao seu lado porta a revelação de seu segredo “na forma de um objeto análogo de um mundo há muito desaparecido”.



Este “portador de segredos” é quem “caminha com facilidade sobre os abismos do tempo”, porque para ele, observa Sebald, “não há diferença entre os séculos XV e XX”. Ele “tem estado a caminho” e sabe, por isso, “algumas coisas com mais precisão do que nós”. Uma vez que o “seu olho (domesticado) esquerdo está atento e orientado; o olho direito (selvagem) tem vestígio de pouca luz, parece afastado e alheio. E mesmo assim nos sentimos como que diretamente atravessados por esse olhar ofuscado”.



Exemplarmente adentra Sebald nas aberturas imagéticas propostas por Jan Peter Tripp, em que o caminhar do cão resulta ilustrativo de sua leitura e do gesto do artista em sua imagem, análogo à forma do mover do pensamento ao “olhar-através” – esse movimento que opera em travessia, errático no tempo da imagem e no tempo da cultura, e que apenas manifesta certa propensão inerente em estar fora do tempo. O olhar selvagem, obscuro ou obscurecido, faz essa travessia, ele é o revés da representação, seu lado oposto e sua metafísica; enquanto o olhar domesticado exerce a instância da realidade, orientada ao visível e ao legível. Este que se desloca à vontade por entre épocas, desconsiderando limiares pretensamente fixados entre tempos e espaços, constitui e representa a instância de um saber que para nós existe apenas como enigma. Um saber inacessível. Assim como persistem na forma interrogativa, irrespondidas, as perguntas que Sebald lança diante dos sapatos figurados na *déclaration de guerre*. Não por acaso supõe Sebald que só pode ser tarefa do cão, e tal como o descreve Walter Benjamin sob o signo da melancolia, o exercício de descobrir, ou encontrar, a verdade [*das Ausfindigmachen der Wahrheit*] quando se trata de acontecimentos pretéritos (SEBALD, 2014, p. 85)¹⁷⁵, cuja “imagem do incansável pesquisador e do pensador meditativo” dele decorrente personifica a índole daquele que, atento às coisas chãs, “perfura a terra com os olhos” (BENJAMIN, 2013b, p. 159). O mesmo que porta de igual modo certo “faro para os abismos do tempo”, qualidade que Sebald também atribui intimamente aos escritores (SEBALD, 2014, p. 84) e que reveste potencialmente a arte literária de uma competência, talvez substancial, no exercício da indistinção entre descobrir e inventar a verdade [*Erfindung der Wahrheit*].

175 No ensaio intitulado *A Construção do Luto. Günter Grass e Wolfgang Hildesheimer* (1983). In: SEBALD, W. G. *Op. cit.*, 2014, págs. 77-95.

Decerto se apropriou Sebald em sua poética de tais emblemas, dos olhares que trazem consigo as imagens do cão de Jan Peter Tripp e de Walter Benjamin, os quais alegoricamente ilustram o olhar que reivindica a si sobre as coisas do mundo e sobre a história, um olhar ambivalente através do qual o escritor explora e constrói a perspectiva de suas realidades e verdades.

Com um olhar estranho, estrangeiro ou alheio, o olhar de um Outro.

Assim interpreto livremente as palavras que servem de título a esta parte da tese. Elas figuram entre as minhas *notas sobre o arquivo* de Sebald, parte de uma anotação que me parece insuficiente enquanto informação precisa – possivelmente porque foi feita de forma um tanto irrefletida, como registro de algo apenas curioso –, mas que se sobressaiu, algum tempo depois de minha pesquisa no espólio do escritor, como expressão considerável da interseção que Sebald experimenta em sua poética entre o olhar e o pensamento, ou entre modos de ver e modos de pensar (sobre) o passado e a realidade da história. Uma interseção que também diz respeito às apreciações acerca dos pontos de observação desde os quais uma perspectiva histórica se delinea e se orienta.

Mit dem Aug' eines Fremden constava num documento de inscrição dirigido a algum fundo alemão de promoção/incentivo literário [*Deutscher Literaturfonds*] como título de uma prosa que Sebald submetera como projeto. Segundo consta na descrição do projeto [*Projektbeschreibung*], uma das particularidades da narrativa então intitulada “Com o olhar de um estranho/estrangeiro”, escreve Sebald, era que “as histórias não são contadas cronologicamente e estão associadas umas às outras minuciosamente através de múltiplas referências”¹⁷⁶. Presumi então, pela associação dessa descrição, do sugerido título da prosa e do ano de inscrição – 1991, se não me engano –, que se tratava do que viria a ser, ou um esboço de, *Os Emigrantes*, prosa que seria publicada no ano de 1992. Esse título explicita, na caracterização do olhar, um aspecto substancial da poética de Sebald que se reconhece como a adoção de um olhar à história, ou de uma perspectiva histórica, consciente de sua artificialidade e autenticidade como instrumento, elemento mediador ou meio, ao estabelecimento de uma relação com o passado. Concernente a *Os Emigrantes*, a adoção desse olhar também sugere um distanciamento desdobrado – um inevitável e um deliberado – do escritor em relação às memórias que contempla e (re)constrói em sua escrita. Essas memórias se referem a experiências e lembranças de personagens judeus em seus destinos como perseguidos e/ou exilados – referência que recai também na escrita de

176 Transcrição e tradução minhas do escrito original em língua alemã: [...] *Die Geschichte werden nicht chronologisch erzählt und sie sind untereinander durch vielfache Bezüge auf das genaueste verbunden.*

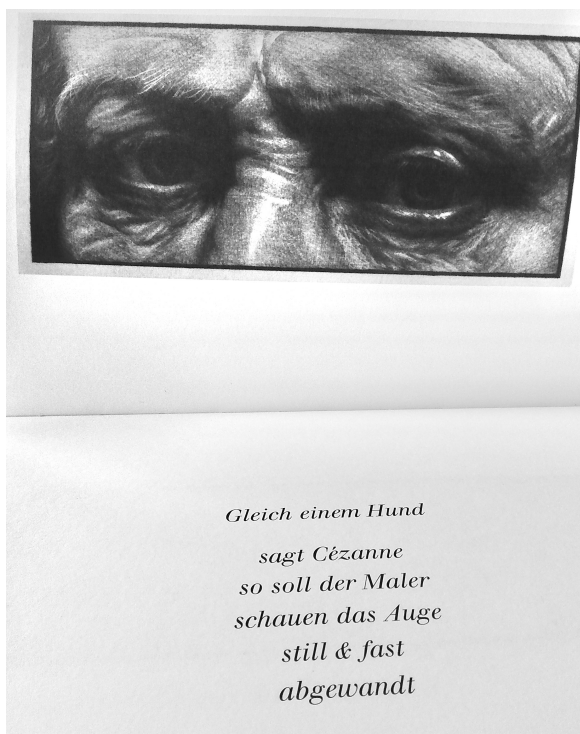
Austerlitz – e que demarca, como insinuação primeira, o lugar de sua escrita memorialística. O lugar de seu olhar como um não-judeu, também o ponto desde o qual observa lembranças e acontecimentos à distancia, e se recorda, mas como quem não os vivenciou e não porta qualquer relação direta com eles. Esse título parece assim reconhecer a condição de seu olhar apartado e, ao se distinguir e se especificar como estranho ou estrangeiro, parece notabilizar o artifício de uma interposição, a natureza de constructo de um olhar através do qual se torna possível imaginar e construir narrativamente aquelas histórias.

Esse olhar reporta à experiência pós-memorialista de Sebald com os conteúdos do passado em sua postura crítica em relação à sua própria memória, bem como aos meios de construção das formas da recordação e de mediação de seus significados. É um olhar que, em vista dessa experiência de Sebald, também se deixa interpretar desde de seu ponto apartado. Um olhar que observa o passado alemão do qual trata – e não apenas observa, como também se entretetece em seu labirinto – de fora e de perto. Esse ponto toca a experiência de vida do escritor que desde o final da década de 1960 até sua morte, em 2001, viveu na Inglaterra num auto-exílio que lhe permitiu uma certa visão distanciada, um refinamento crítico em relação ao passado e a sua formação intelectual. É um olhar que se reconhece, e se identifica apesar das origens, como estrangeiro, como o olhar de um Outro. Ele se desdobra ainda para significar a forma de uma escrita que dessa maneira reivindica e prescreve a si um olhar não-habitado, assim compreendo. A escrita que intenta se desviar das “imagens batidas” do passado e de se refletir naquelas “já pré-definidas, impressas no recôndito dos nossos cérebros” que moldam a nossa relação e a nossa experiência com a história – e lembro das palavras do personagem André Hilary em *Austerlitz* (2008b, p. 74-75) – para se dirigir à consecução de uma outra relação, a uma perspectiva possível de saber. E que se faz como um meio através do qual uma outra percepção do passado, do tempo e da história se elabora, qualitativamente, pelo mesmo olhar que também contempla objetos, acontecimentos, lembranças e destinos alheios, marginais ou esquecidos da memória cultural e da historiografia.

Esses desdobramentos ponderam a elaboração de um *olhar* em Sebald, uma elaboração refletida, intencional, artificiosa, a qual suponho circunscrever a concepção de sua perspectiva histórica na escrita literária. Esse olhar que suponho é o de uma instância sensível mediadora das nossas relações com o mundo concreto e visível que ademais projeta sobre essa realidade a dimensão intangível das nossas elaborações mentais, o que a

torna amplamente contingente ao mesmo tempo que potencialmente particular. A perspectiva histórica própria da poética de Sebald pode ser compreendida como uma dessas elaborações sobre a realidade, um quadro mental que é construído esteticamente também por intermédio das atribuições concedidas ao olhar como faculdade exploratória e especulativa da realidade histórica, ligada ao sentido da visão, da percepção pelo sensível, e ao mesmo tempo imbricada num modo de enxergar, na particularidade dessa instância mediadora que percebe o mundo. A instância do olhar se nota, assim, como um índice, uma marca mais ou menos manifesta em todas as prosas de Sebald do sentido da mediação através da qual a realidade histórica inevitavelmente se realiza como forma e representação, na linguagem e pelo sujeito.

Nessa suposição sobre a instância do olhar que considero para pensar o gesto da poética de Sebald, suspeito não consistir genuíno acaso a grafia em maiúscula de VER na prosa de abertura de *Vertigem: Sensações* dedicada a Stendhal (2008a, p. 18). Tampouco a recorrência de imagens de olhares, seja de fotografias, gravuras, pinturas, que Sebald por vezes recorta meticulosamente e insere em suas prosas como signos ou narrativas complementares ou até suplementares à textual. Ou que seu último projeto literário, o conjunto de poemas publicado postumamente e intitulado *Unerzählt*¹⁷⁷, tenha sido composto entre os versos seus e olhares hiperrealistas gravados por Jan Peter Tripp.



177 “Não-dito”, em tradução livre.

178 *Rembrandt; Gleich einem Hund ...* (SEBALD; TRIPP, 2003, págs. 44-45, tradução minha).

Em suas prosas de ficção, Sebald parece ainda ter utilizado, ou atualizado, concepções sobre modos de ver mais ou menos elaborados previamente em seus ensaios críticos. A exemplo da concepção de um “olhar sinóptico, artificial”, e o que se revela a esse olhar em sua travessia pelas críticas do escritor dirigidas aos relatos de memória e à Literatura dos Escombros até chegar como atributo aos versos de Friedrich Hölderlin em seu último ensaio por *uma tentativa de restituição*. A exemplo, também, das críticas que cedem à instância do *olhar* a particularização da escrita de outros escritores, como nos ensaios sobre Gerhard Roth¹⁷⁹, Adalbert Stifter¹⁸⁰, Vladimir Nabokov¹⁸¹, Franz Kafka¹⁸² e Jean Améry¹⁸³. Singularmente este último, já mencionado nesta tese, cujo relato testemunhal é lido por Sebald por sua faculdade de penetrar o obscuro da memória do trauma com a síntese de uma perspectiva experiencial do vivenciado no passado e do presente da recordação, uma leitura que concede a Améry – assim como posteriormente a Austerlitz –, metaforicamente os olhos de uma ave noturna.

São premissas, esses modos de ver, que delineiam modos de pensar a história e perspectivas narrativas. Como olhares que se dirigem ao que é passado e acusam, no que contemplam, ou na imagem do passado que perfazem, as suas linhas próprias de uma perspectiva à história.

Sebald desde sempre articulou sua escrita literária entre as linguagens do texto e da imagem¹⁸⁴. E julgo não ser mera eventualidade que neste entretecer se fundamente uma relação entre o olhar e o pensamento, ou entre modos de ver e modos de pensar, através da qual o escritor insinua em suas prosas sobre aspectos qualitativos das formas e dos meios com os quais a realidade é conhecida e percebida. Insinuações que recaem sobre os atributos do olhar que desenha a perspectiva e codifica a realidade observável. Como quando observa, em *Austerlitz* (2008b, p. 9), os olhos grandes das aves noturnas como traços do “olhar fixo e inquisitivo encontrado em certos pintores e filósofos”, estes que tentam, “por meio da pura intuição e do pensamento puro”, pela imagem e pela palavra,

179 Em *Estranhas Paragens. Sobre o romance de Gerhard Roth, Landläufiger Tod* (“A Morte Corrente”). In: SEBALD, W. G. *Op. cit.*, 2010b, págs. 133-147.

180 Em *Bis an den Rand der Natur. Versuch über Stifter* [Até o limite da natureza. Ensaio sobre Stifter]. In: SEBALD, W. G. *Op. cit.*, 1994, págs. 15-37.

181 Em *Texturas Oníricas. Pequena observação sobre Nabokov* (1996). In: SEBALD, W. G., *Op. cit.*, 2014, págs. 136-142.

182 Em *Kafka no cinema* (1997). In: SEBALD, W. G., *Op. cit.*, 2014, págs. 143-154.

183 Em *Com os olhos da ave noturna – Sobre Jean Améry* (1988). In: SEBALD, W. G. *Op. cit.*, 2014, págs.110-125.

184 Essa assertiva se estende para além do corpus desta tese e observa também a escrita lírica de W. G. Sebald em *Nach der Natur: Ein Elementargedicht* (1988) e no já mencionado *Unerzählt* (2003).

“penetrar a escuridão que nos cerca”. Atributos que delinham, na figura de Austerlitz, o seu olhar ao passado e à história – como abordado anteriormente.

Essas insinuações se consubstanciam na escrita de Sebald com descrições, leituras ou *ekphrasis* de representações pictóricas. Um artifício que, em si, põe em relação a figuração pela palavra e pela imagem. Nelas também se esboçam aspectos do olhar à realidade concernentes aos métodos de figuração, ou seja, ao ponto de observação e à técnica da representação, pelos quais Sebald indicia a artificialidade dessa instância mediadora e sublinha seu caráter inventivo e imaginativo. Lança luz, com isso, às feições por vezes indistintas de realidade e de irrealidade das coisas representadas, em estreita relação com as premissas que demarcam e distinguem a escrita da história e a escrita da ficção.

Relembro das reflexões do narrador em *Os Anéis de Saturno* (2010a, p. 90), mencionadas nesta tese nas *premissas de um gesto*, sobre o ponto de vista a uma “certa distância acima do mundo” em que o pintor Ruisdael teria se posicionado para pintar aquela *Vista de Haarlem com campos de quarar*. Um ponto de vista “imaginário e artificial” que o tornara capaz de “ver tudo ao mesmo tempo”. E percebo uma leitura análoga dessa perspectiva fictícia e imaginativa em *Austerlitz*, na lembrança do personagem sobre a maneira como o seu professor de história André Hilary descrevia “nos mínimos detalhes” e com “grande vivacidade” os eventos, os cenários e os personagens da época napoleônica “como se ele próprio os tivesse presenciado” (SEBALD, 2008b, p. 72-73). Ao ponto de uma vez pintar [*ausmalen*] uma imagem da Batalha de Austerlitz em que se podia ver a “disposição dos regimentos com os seus uniformes brancos e vermelhos, verdes e azuis, que [...] se mesclavam em combinações sempre novas, como cristais de vidro em um caleidoscópio” (SEBALD, 2008b, p. 74). A perspectiva imaginativa de Hilary, que se realiza – e se deixa ver – na instância da palavra e da narração, é correspondente na prosa com o que nota o narrador a respeito do próprio olhar de Austerlitz à sua realidade e à história. Austerlitz era “o único”, no meio da multidão na Estação Central de Antuérpia, por exemplo, “que não mirava apático o vazio” (SEBALD, 2008b, p. 11), seu olhar percorria os detalhes da arquitetura da modernidade europeia para além de suas matérias, contemplando-os como testemunhos silenciosos da história. Austerlitz era capaz, através desse olhar, de recompôr suas imagens pretéritas como quem tece os fios da duração, dispondo de seu conhecimento objetivo da história e da imaginação para discorrer minuciosamente acerca delas em uma “espécie de metafísica da história”, como qualifica o

narrador, “na qual os fatos relembrados tornavam novamente à vida” (SEBALD, 2008b, p. 17).

Em seus delineamentos sobre o olhar, são os meios e os modos pelos quais a realidade se torna visível e compreendida que Sebald põe em questão. Tratando-se da realidade do passado, é sobre o método – o ponto de observação e a perspectiva – através do qual o passado é pensado e realizado como imagem e como história pela escrita que Sebald indaga e reflete continuamente em suas prosas. Reflexões e indagações que recaem sobre os termos da escrita da própria ficção. Esse *olhar* que vislumbro em Sebald é, portanto, um olhar inquiridor e propositivo. Ambivalente, similar ao olhar do cão na pintura de Tripp, que porta em si os atributos da orientação precisa e sua antítese, um olhar que nos interpela a pensar sobre a própria realidade em que figura representado.

Que terá sido feito de todos os corpos e dos restos mortais? Estão enterrados sob o obelisco do monumento? Estamos de pé sobre uma montanha de mortos? É esse, afinal, o nosso ponto de observação. Será que de tal ponto temos de fato a famigerada sinopse histórica?

Essa indagação do narrador em *Os Anéis de Saturno* (2010a, p. 130) se estende na narrativa para encerrar o que reflete sobre o que chama a “arte da representação da história” na passagem pelo Panorama de Waterloo, na Bélgica, e o que observa como certa “falsificação de perspectiva” em relação ao passado (SEBALD, 2010a, p. 129) – para retomar alguns pontos da passagem já mencionada no primeiro capítulo desta tese. Que tais reflexões e indagações sejam incitadas na prosa como experiência pelos espaços construídos sobre o próprio campo da Batalha de 1815 é um traço significativo a suas leituras. Elas se deixam vincular àquele espaço histórico e, mais especificamente, ao propósito memorial de suas matérias construídas. Tanto o Panorama quanto o Monumento em campo aberto são construções designadas a perpetuar uma forma de lembrança, inscrições de uma perspectiva lançada ao passado que concedem matéria a um olhar, a uma narrativa histórica. Seja nos posicionando “no centro imaginário dos acontecimentos”, seja “sobre uma montanha de mortos”, essa perspectiva subtrai, com os próprios termos de sua construção – pode-se entender a partir da leitura do narrador –, a realidade ou a realização da experiência no campo de batalha de suas nuances, tanto quanto subtrai as subjetividades, as perspectivas individualizadas de seus agentes ou vítimas.

Por essas reflexões ecoam uma lembrança e um pensamento lançados anteriormente, no que neste relato de viagem de *Os Anéis de Saturno* aparece na ocasião da passagem do

narrador pela *Mauritsbuis*, na Holanda. A ocasião menciona a inauguração desse Palácio por Johann Maurits – mais conhecido entre nós como Maurício de Nassau –, em 1644, e lembra que ali “dançaram” onze nativos brasileiros – que foram daqui levados pelo próprio, então governador – como exemplares vivazes das terras estrangeiras até onde alcançaram suas empresas colonialistas; exemplares similares e complementares aos outros tantos objetos que compunham o seu gabinete de curiosidades. Daqueles indígenas mais “nada se sabe”, assim pondera e termina o narrador, asseverando que “desapareceram há muito, silenciosos como sombras [...]” (SEBALD, 2010a, p. 91).

São perspectivas correlatas as que elegem e ratificam os grandes monumentos de uma cultura. Muitas vezes os “despojos”, como diz Walter Benjamin (2013a, p. 12)¹⁸⁵, de uma orientação ao passado que cultiva certa empatia pelos “vencedores” e consagra os “detentores de poder”, e aos quais são designados o *status* de “patrimônio cultural”. Todo um conjunto de objetos materiais e simbólicos dos grandes feitos, herdados e continuamente legados que conformam a cadeia da tradição, da transmissão de normas e saberes. Mas que um olhar apurado e inquiridor às suas existências os desvelam igualmente como os documentos de uma barbárie. A menção de Sebald aos “dançarinos” indígenas e suas desaparecimentos silenciosas esboça esse olhar, como uma citação montada no texto ou uma forma de lembrança que sumariamente nos desperta para as narrativas ocultadas e silenciadas da História. Esboça uma perspectiva que tende, e incita, a mirar a contraparte, ou a “escovar a história a contrapelo” – segundo os termos de Walter Benjamin (2013a, p. 13).

Sebald vislumbra uma perspectiva correspondente no olhar de Joseph Conrad à sua realidade, que no final do século XIX desvelava a capital do reino da Bélgica e “seus edifícios cada vez mais bombásticos” e suntuosos “como uma sepultura erguida sobre uma hecatombe de corpos negros” (SEBALD, 2010a, p. 127). Uma perspectiva disruptiva em seu ímpeto literário¹⁸⁶ – e através dele – do processo de transmissão dessa tradição de ocultamento. A mesma perspectiva que ele observa no olhar de Rembrandt à dissecação do corpo de Aris Kindt e delinea notavelmente na descrição d’*A Lição de Anatomia do Dr. Tulp*.

O registro presumivelmente fidedigno de Rembrandt do evento da dissecação seria também uma realização na sombra do que representa, possível somente por intermédio de

185 Em *Sobre o conceito da História*. In: BENJAMIN, Walter. *Op. cit.*, 2013a, págs. 7-20.

186 Sebald se refere na prosa a *Heart of Darkness* [Coração das trevas], de Joseph Conrad (1857-1924), publicado em 1899 e em 1902 na Inglaterra, em que descreve criticamente, na forma literária de um relato de viagem, as condições inumanas e indignas da exploração da então colônia belga africana do Congo.

uma “crassa deturpação” intencional do registro bem “no centro de seu significado” (SEBALD, 2010a, p. 26).



Sebald se inclina a pensar sobre a figuração da mão esquerda do corpo, a “mão criminosa” do morto que está sendo retalhada na pintura, e atenta à deformação grosseira de sua anatomia. Observa nela uma deliberada notação disruptiva por parte do pintor da índole do olhar cartesiano, condicionante da racionalidade da moderna ciência e para o qual o evento da dissecação naquele século XVII significava sua apoteose. Esse olhar se mostra nos sujeitos em torno do Dr. Tulp que acompanham o ato e contemplam não a realidade do corpo, mas sim, antes, o atlas anatômico a sua frente, “no qual os fatos corpóreos aterradores são reduzidos a um diagrama, a um esquema do ser humano” (SEBALD, 2010a, p. 24). Ao passo que o olhar de Rembrandt se desvia da lógica dessa realidade, em oposição ao “rígido olhar cartesiano”, para contemplar – e tornar visível – a violência imputada à vítima. A deturpação do registro trata, desse modo, segundo a leitura de Sebald, de um gesto subversivo que acusa uma identificação de Rembrandt com a vítima – e não com a guilda de cirurgiões que lhe encomendara o registro –, sua empatia com o sofrimento de Aris Kindt, portanto, e em especial sua percepção do humano em confronto com a racionalidade abstrata e conceitual através da qual a perspectiva da ciência constrói um saber sobre o mundo.

Não deve ser por acaso, inclusive, que os olhos de Rembrandt acrescentem à leitura do poema de Sebald citado acima a imagem do olhar fixo e desviado¹⁸⁷.

Anne Fuchs (2017) interpreta ainda na leitura de Sebald sobre *A Lição de Anatomia* de Rembrandt o delineamento do que chama de um “desvio significante”, que perpassa a

187 Noto que são os olhos de Rembrandt representados por Jan Peter Tripp que figuram junto ao poema.

apreciação do escritor de outras representações pictóricas. No caso da obra em questão, esse “desvio significativo” se expressa como “oposição do artista frente à realidade que ele mesmo fora comissionado a retratar” (FUCHS, 2017, p. 147). Um desvio similar também sugere a obra de Jan Peter Tripp ao olhar de Sebald. Fuchs (2017, p. 143; 147) atenta para a leitura do escritor acerca da técnica acurada que Tripp emprega em suas pinturas e que transcende, com o próprio princípio da representação hiperrealista, a realidade que representa – a exemplo da interpretação de Sebald das naturezas-mortas do artista, abordada no capítulo anterior desta tese, e as insinuações a respeito da série de pinturas que abrem este presente capítulo. A qualidade das pinturas de Tripp é o que instiga Sebald a observá-las ao revés do “ilusionismo da superfície” com o qual se apresentam e a mirar a um lugar oculto, ou dissimulado, onde encontra uma “profundidade assustadora”, o que percebe como um “preenchimento metafísico da realidade” (SEBALD, 1998, p. 181). É como “desvio significativo” que Fuchs compreende a importância que a arte adquire para Sebald, como forma e meio críticos da realidade, como forma e meio em que outra percepção se torna possível e realizável. Segundo a autora, essa importância reside, primeiramente, na capacidade da arte “de iluminar a realidade pela desconstrução das várias formas de sua manifestação” (FUCHS, 2017, p. 143)¹⁸⁸ e, depois, também como possibilidade de “transcender o tempo por meio da recuperação de efemeridades catadas no curso temporal” ao resgatar “seus objetos da história da destruição [...]” (FUCHS, 2017, p. 148).

Essas importâncias apontadas no exame de Fuchs convergem apropriadamente aqui no que observo se tratar a leitura de Sebald dos olhares de Conrad e Rembrandt às suas realidades, não por acaso conferidos a expressões artísticas. Suas expressões delineiam perspectivas críticas à realidade, disruptivas ou subversivas que são ao mesmo tempo propositivas à elaboração de um saber sobre ela. Tanto o ímpeto literário, revelador e denunciativo de Joseph Conrad, quanto a deturpação intencional na representação pictórica de Rembrandt, constituem exemplares dessas possibilidades desviantes e perspectivas da arte. Elas operam de dentro da lógica que rompem, com os mesmos recursos enunciativos que possibilitam a visibilidade e a legibilidade dos grandes feitos, por assim dizer, e criam as condições, na representação de uma certa realidade, para a elaboração de uma outra ocultada, para um desvelamento. Eles olham criticamente às suas realidades presentes e

188 Anne Fuchs se vale aqui de palavras do próprio Sebald em seu ensaio sobre as imagens de Jan Peter Tripp, quando se refere à qualidade fotográfica de suas pinturas e “os pontos de desvio e diferença” que o pintor estabelece na presumível “identidade com a realidade” de suas imagens (SEBALD, 1998, p. 178).

intervém nos mecanismos de registro que consagram a sua continuidade, como texto e como imagem. Essas perspectivas, lidas por Sebald em sua prosa, refletem a sua escrita literária e iluminam os contornos de seu olhar à história, o delineamento de um ponto de observação, que em sua tentativa de restituição circunscreve o que seu gesto reivindica enquanto possibilidade presente de conhecimento histórico, sobretudo de reconhecimento da história.

Na elaboração literária de Sebald, seu procedimento com os materiais e conteúdos do passado, pressuposto em seu manuseio e no olhar que lança sobre eles, já prenuncia disposições correspondentes a perspectivas construtivas de conhecimento, particularmente de conhecimento histórico, que são, em seus âmagos, destrutivas. Ou ainda disruptivas das formas de relação com o passado que a História entretece, da realização narrativa de um entendimento e de uma experiência da história.

O sistema da coleção, o meio intelectual e poético da *bricolage* e a concepção da alegoria, que concorrem conceitualmente à interpretação dos procedimentos construtivos e narrativos de Sebald, singularizam essas perspectivas epistêmicas, construtivas/destrutivas das formas de saber histórico. Elas constituem meios alternativos, eletivos e possíveis ao pensamento, pelos quais uma outra imagem do passado e uma outra relação com a história se realizam, como forma e representação pela escrita, desconfiguradas dos métodos acadêmicos e da razão científica. Porventura elas se deixam ler e *ver* como princípios (con)figurativos na imagem de uma “natureza-morta”. São perspectivas que consagram o fragmento e o resíduo como as formas originárias da história, e acentuam, nessa legitimação, a incompletude e o aspecto vago com que o passado se apresenta ao presente. Bem como prescrevem à história, dessa maneira, um registro de sua descontinuidade em relação com o presente através da concepção de uma versão pautada pela razão da proximidade entre passado e presente. Razão que é orientada, por sua vez, pelo resgate, ou vivificação, de fragmentos do passado – em suas formas dispersas, reminiscentes ou quase esquecidas – arrancados do fluxo do tempo, entendido como processo de desintegração, de desaparecimento e de destruição; e pelo princípio relacional da semelhança e da correspondência, que funda a cadeia das relações entre tempos e acontecimentos, e instaura o sentido possível entre algo que é passado e o presente. Essas perspectivas são, enfim, meios que possibilitam ao gesto da poética de Sebald a reunião e a conjuração, no espaço literário, das formas do passado e do presente, do real e do irreal, do documento e da

ficção, do fato e da imaginação.

A leitura de Sebald do olhar do cão na pintura de Jan Peter Tripp, em que sublinha o aspecto de uma ambivalência na coexistência de uma visão domesticada e de uma visão selvagem, pode remeter igualmente ao sentido orientado e desviante de sua perspectiva histórica na escrita literária. Essas visões remontam aos sentidos do “pensamento selvagem”, ou mítico, em sua relação com o que o próprio Lévi-Strauss (2012, p. 257) também chama de “pensamento domesticado” ou “cultivado”. Ou seja, o pensamento criado ou formado junto aos pressupostos e postulados da racionalidade científica, do qual “o conhecimento histórico constitui um aspecto” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 306), por sua vez contrastivo com as formas de inteligência e os meios de conhecimento do mundo característicos do pensamento mítico.

Lévi-Strauss (2012) ressalta, ao longo de todo o seu estudo dedicado a pensar sobre o “pensamento selvagem”, que essa razão não constitui a antinomia da razão científica, muito menos um estágio primordial, ou primitivo, numa suposta marcha evolutiva do espírito humano. Ressalta, em contrapartida, o paralelismo das duas racionalidades em suas buscas por uma compreensão do universo que orientam modelos de inteligibilidade e norteiam as existências no mundo, prática e simbolicamente. Ambas, ademais, constroem seus modelos de inteligibilidade sobre um princípio comum, que constitui a base de todo pensamento, segundo ainda o etnólogo, pressuposto no ordenamento e na organização dos dados do mundo sensível. São, assim, dois modelos de conhecimento desiguais apenas em relação aos seus resultados teóricos e práticos (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 29). A compreensão e explicação dos fenômenos respaldada pela evidenciação e pela abstração da razão científica apenas contrasta, dessa maneira, com uma ciência/inteligência pautada pela percepção sensível, com um modelo de organização e exploração especulativa do mundo sensível “em termos de sensível” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 32). O etnólogo inclusive observa, a partir disso, que a explicação científica, correspondente “sempre à descoberta de uma ‘ordenação’”, se afigura apenas uma possibilidade, ou uma versão, diante da constatação de que “toda tentativa desse tipo” é passível de “encontrar ordenações verdadeiras”, mesmo quando “inspirada em princípios não científicos” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 28).

Na circunstância do paralelismo e equivalência do pensamento domesticado e do pensamento selvagem, Lévi-Strauss (2012, p. 257) ainda reconhece um horizonte além de suas coexistências que abarca a possibilidade de que eles, em nossa sociedade, se

interpenetrem. Uma possibilidade, portanto, de que a razão abstrata e a razão sensível sejam atravessadas uma pela outra ou mesmo se mesquem numa trama associativa e harmônica. Numa forma não menos artificiosa, assim sendo, de seus modelos intelectuais originários. Essa forma o etnólogo apenas esboça em torno da arte. Primeiramente, por observá-la como uma espécie de reduto em que o pensamento selvagem se acha “relativamente protegido” em nossas sociedades cultivadas na razão ocidental (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 257); depois, e principalmente, por conceber a arte como uma prática num lugar interposto, “a meio caminho entre o conhecimento científico e o pensamento mítico”, e no qual o artista se mostra como agente que partilha do cientista e do *bricoleur*, um ser que elabora com suas mãos “um objeto material que é também um objeto de conhecimento” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 39).

Interpreto uma disposição análoga em Sebald, na confluência do literário e do historiográfico em sua escrita e no amalgamento de perspectivas exploratórias, contestatórias e propositivas das formas de pensar e significar o passado e a realidade histórica. Uma disposição que sintetiza a sua tentativa de reordenamento das formas do passado e a elaboração de um meio de conhecimento e reconhecimento da história na forma da ficção. E que não prescinde, nessa elaboração, do saber resultante da racionalidade científica, nem renuncia aos seus modelos inteligíveis, aos seus métodos, mas sim os desvirtua, os atravessa com outras modalidades de entendimento da realidade para compor as propriedades de sua racionalidade e imaginação literárias.

Em vista disso, é imprescindível marcar um ponto de diferenciação elementar entre as formas de conhecimento do pensamento selvagem e do pensamento domesticado que Lévi-Strauss identifica, precisamente, em relação ao conhecimento histórico. Pois é sobre esse ponto que recai o olhar de Sebald.

Como mencionado anteriormente, o conhecimento histórico constitui um aspecto do pensamento domesticado que se afigura alheio ao pensamento selvagem. Isto se deve substancialmente, de acordo com o etnólogo, porque a racionalidade histórica, ou a história, da maneira como a concebemos, é indiscernível de seu método. Não constitui em si um objeto de saber, portanto, mas sim um princípio, uma forma e um meio de inteligibilidade, um modo-de-pensar. Essa elaboração histórica não deixa de ser, por isso, uma das formas de ordenamento do mundo, que ainda alcança em nossa sociedade uma competência categórica enquanto forma basilar de conhecimento. Considerando a experiência humana em seu esforço pela compreensão do universo circundante, Lévi-

Strauss (2012, p. 306) reflete ainda que a história não se constitui, para nós, em um ponto de chegada dessa busca, mas sim, antes e em função de sua natureza metodológica, ela representa um ponto de partida para toda busca de inteligibilidade.

A partir das considerações de Lévi-Strauss (2012, p. 301), entende-se que a singularidade do conhecimento histórico, ou melhor, do pensamento histórico, se estabelece sobre um domínio da dimensão temporal – isto significa uma suposição ou projeção teórica acerca da percepção do tempo – pela codificação cronológica da realidade dos eventos e, principalmente, pela “apreensão da relação do antes e do depois”. São duas premissas convergentes à compreensão de uma ordem sucessiva do tempo, dos acontecimentos e seus encadeamentos. Nelas se fundamenta o pressuposto teórico do devir histórico como um *continuum*, que inspira o pensamento domesticado à ideia – ou à preocupação, como diz o etnólogo (p. 2012, p. 306) – de continuidade histórica. São sobre tais termos de ordem temporal, ou balizas da compreensibilidade da realidade, que o pensamento selvagem se distingue do pensamento domesticado e de sua forma de conhecimento histórico. Isso porque há nele, segundo a interpretação de Lévi-Strauss (2012, p. 306) de seu *modus operandi*, uma propensão ao intemporal, uma essência de querer “apreender o mundo como totalização sincrônica e diacrônica ao mesmo tempo”. A forma de conhecimento que daí resulta, compara o etnólogo ao que “oferecem num quarto espelhos fixos em paredes opostas e que se refletem um ao outro [...], mas sem serem rigorosamente paralelos”. Explica, com isso, a formulação de “uma multidão de imagens” simultâneas, sendo que “nenhuma das quais é exatamente parecida com as outras” e “cada uma delas traz apenas um conhecimento parcial da decoração e do mobiliário, mas seu agrupamento se caracteriza por propriedades invariantes que exprimem uma verdade”.

É uma imagem homóloga a do caleidoscópio que visa salientar o princípio analógico do pensamento selvagem na construção de “edifícios mentais”, que lhe auxiliam na inteligência do mundo, à sua semelhança. Nessa imagem do quarto com espelhos, Lévi-Strauss destaca a feição dessa racionalidade totalizante pelo aspecto que assume uma concepção acrônica alheia à razão da medida sucessiva do tempo no ordenamento de seus objetos de apreensão. Trata-se de uma feição decorrente de um modo de conhecimento descontínuo e pautado pela relação de contiguidade entre os objetos, ou seja, por suas proximidades e agrupamentos. As imagens distintas simultâneas não supõem uma dimensão única, uniforme ou unívoca da realidade que refletem, mas sim visões parciais que exprimem uma totalidade, e uma verdade, conformadas cada uma com o aspecto de

um agrupamento dos objetos. A perspectiva histórica, por seu lado e em contrapartida, expressa na ordem temporal um conhecimento não mais descontínuo e analógico, que procura, com seus meios interpretativos e abstrativos, superar a descontinuidade original de seus objetos ligando-os entre si e preenchendo o vazio entre suas disposições, uma operação mental “uniente” e “intersticial”, como caracteriza Lévi-Strauss (2012, p. 306).

Essas racionalidades se interpenetram na poética de Sebald. Compõem, assim, uma forma outra, própria, que concebe um olhar à realidade e uma perspectiva possível à história. Um constructo que serve para pensar historicamente e não obstante para acentuar, mediante a moldagem que é a própria ficção, a artificialidade inevitável dos meios subjacentes à construção de toda forma de conhecimento. O aspecto uniente, por exemplo, que Lévi-Strauss atribui ao conhecimento histórico, resultante de uma lógica encadeante sobretudo pelo princípio da continuidade, leio em Sebald o mesmo aspecto em sua poética, embora decorrente da razão associativa da correspondência e da semelhança, que não se atém à relação temporal entre um antes e um depois e assim constitui as conexões “tão inacreditáveis quanto óbvias” entre objetos dispersos e disjuntos no tempo. Um princípio que oportuniza em sua narrativa também encadeamentos impensáveis com a lógica da causalidade e que Sebald delega continuamente ao acaso, ao fortuito e ao contingente da história. Do ponto de vista temporal, o historiador Reinhart Koselleck (2006, p. 147) observa se tratar o “acaso” de uma “categoria” pertencente “exclusivamente ao presente”. É uma categoria que tende a permanecer “a-histórica” ao pensamento, pois é inoportuna a uma racionalidade que objetiva “*esclarecer* as circunstâncias de acontecimentos em sua dimensão temporal” (grifo meu); inoportuna, assim, a uma escrita da história que não se isenta de anseios interpretativos das causas e de um sentido ao decurso dos acontecimentos passados. De maneira semelhante, o aspecto digressivo e descentralizado da narrativa de Sebald, expresso particularmente pela profusão de histórias que reúne e nas constantes aberturas regressivas no tempo que promovem, pode ser circunscrito por um olhar sincrônico e diacrônico à realidade, que comporta a simultaneidade dos tempos num intento à presentificação de certas circunstâncias do passado. Esse olhar e esse intento não se abstêm dos fatos históricos documentados e determinados pela razão historiográfica, mas sim de uma forma de entendimento, ou ordenamento, hierárquico que os elege como “fatos históricos” em detrimento de outros acontecimentos e perspectivas constitutivos do devir histórico. Como apontado em outros momentos nesta tese, a escrita literária de Sebald nos acorda continuamente da natureza de constructo dos meios que condicionam e

qualificam a compreensão histórica. E talvez seja possível pensar sua escrita ficcional, assim entretida por entre as razões científica e não-científica, com formas distintas de pensar o mundo, como uma prática que indefine, por seus próprios métodos construtivos e narrativos, a história da ficção, ou a ciência da arte.

A conjugação do olhar selvagem e do olhar domesticado na conformação de um olhar próprio na poética de Sebald, num modo de pensar a história, concorre a delineamentos conceituais do que entendo se tratar, em sua escrita, da perspectiva de um “olhar sinóptico” em associação com a instância subjetiva de um narrador que percebe a realidade com a índole melancólica de seu olhar. Em seu gesto rememorativo, talvez essa índole do olhar possa ser compreendida como um ânimo interposto diante do mundo esvaziado de sentido, uma espécie de “máscara” que serve “para experimentar um prazer enigmático à vista dele” – segundo Walter Benjamin (2013b, p. 144) caracteriza o sentimento lutuoso.

Em uma passagem inicial de *Austerlitz*, em que o narrador se esforça para se lembrar do que vira e experienciara em uma visita ao Forte Breendonk, na Bélgica, Sebald esboça essa índole em seu olhar iluminando o aspecto e os rumos de sua própria narração. Por entre apenas a “escuridão” que a sua memória lhe concedia à lembrança, o narrador então reflete sobre o “pouco que logramos conservar na memória”, e continua, cogitando

[...] como tudo cai constantemente no esquecimento com cada vida que se extingue, como o mundo, por assim dizer se esvazia por si mesmo, na medida em que as histórias ligadas a inúmeros lugares e objetos por si sós incapazes de recordação não são ouvidas, não são anotadas nem transmitidas por ninguém, histórias, por exemplo [...], como a dos colchões de palha estendidos, feito sombra, sobre as tarimbas de madeira empilhadas umas sobre as outras e que haviam se tornado mais finos e mais curtos porque a moinha dentro deles se desintegrara ao longo dos anos, encolhidos, como se fossem os restos mortais daqueles, agora me lembro de ter pensado então, que ali se deitaram naquelas trevas (SEBALD, 2008b, p. 28).

Não se parece essa reflexão o prenúncio de um olhar que se quer estender “para lá da barreira da morte”? E o esboço de um, fixo e inquisitivo, que contempla as coisas aparentemente insignificantes e nelas antevê uma dimensão enunciativa do passado e um lugar na história?

A melancolia performa a narração da história como um ânimo que particulariza e subjetiva essa instância mediadora do olhar. À maneira de um “véu diáfano” que reveste a alegada neutralidade da narração, como uma substancialidade – quase despercebida –

através da qual a realidade se deixa ver com lucidez¹⁸⁹. Ela certamente também representa, na escrita literária de Sebald, uma postura, uma atitude assumida diante da percepção da perda. Uma postura lutuosa [*Trauerhaltung*], segundo o próprio escritor, que não expressa um lamento, mas sim uma consciência, ou um entendimento, diante de realidades que se observa em vias de desaparecer¹⁹⁰. É uma atitude emocional possível, e conscienciosa, portanto, que se pode adotar em relação a vidas, paisagens e histórias que se esvaem.

Essa postura que faz frente às circunstâncias da perda também se mostra a Sebald, dessa maneira, como uma modalidade intelectual que permite pensar sobre tais circunstâncias. Em sua obra ensaística *Die Beschreibung des Unglücks* [A descrição da infelicidade], dedicada à literatura austríaca, Sebald (1994, p. 12) atenta a esse ânimo singular na literatura como um repensar, um refletir [*Überdenken*] sobre a infelicidade, que no nível da arte expressa a melancolia como “uma forma de resistência” [*eine Form des Widerstands*] e uma possibilidade, pela escrita, de superação [*Überwindung*] dessa infelicidade. Na medida em que ela “recalcula”, com um “olhar fixo”, segundo o escritor, “como as coisas poderiam ter acontecido”, ela mostra que “a motricidade da desolação e aquela do reconhecimento/entendimento são executivos idênticos”¹⁹¹.

Seguindo uma linha de raciocínio similar, não parece algo aleatório quando Sebald associa a melancolia ao meio intelectual e poético da bricolagem. Diz Sebald que o estado anímico da melancolia permite que se seja reflexivo, e, na forma de uma certa *bricolage* que se faz na mente, desenvolver coisas experimentalmente das quais antes nem se suspeitava¹⁹². O fato de o escritor associar a melancolia e a *bricolage* não significa

189 Um “véu diáfano” talvez semelhante ao que Sebald percebe atravessar o olhar de Ernst Herbeck à realidade, na ocasião em que relata, em *Vertigem. Sensações* (2008a, p. 35), seu encontro com o escritor num asilo em Klosterneuburg. Talvez semelhante, ainda, ao artifício que tio Alphonse, em *Austerlitz* (2008b, p. 91), portava diante dos olhos para transpor a paisagem à aquarela – “uns óculos com um tecido de seda cinza no lugar das lentes” –, de modo que podia enxergar a paisagem através dessa espécie de “véu diáfano que lhe amortecia as cores, e o peso do mundo se dissolvia diante dos olhos”. Reporto-me a essas imagens do “véu diáfano” na escrita de Sebald por suas semelhanças à máscara, da qual fala Walter Benjamin, enquanto artefato e ânimo interposto por meio do qual os objetos da realidade sensível se consubstanciam num sentido hermético do olhar. Num envolvimento subjetivo – que a escrita de Sebald entretece – em que a realidade assim descrita, representada, se manifesta como aparição e presença, numa forma supostamente abstraída de um valor interpretativo.

190 A partir do que expressa W. G. Sebald em entrevista a Sven Boedeker (1995) a respeito da prosa *Os Anéis de Saturno*. In: SEBALD, W. G. *Op. it.*, 2012, p. 115.

191 A partir do original em língua alemã: [...] *Wenn sie, starren Blicks, noch einmal nachrechnet, wie es nur so hat kommen können, dann zeigt es sich, daß die Motorik der Trostlosigkeit und diejenige der Erkenntnis identische Exekutiven sind.* [...].

192 W. G. Sebald em entrevista a Martin Doerry e Volker Hage (2001). In: SEBALD, W. G. *Op. it.*, 2012, p. 206. A partir do original em língua alemã: [...] *erlaubt die Melancholie, auch nicht unbedingt ein angenehmer Zustand, reflexiv zu sein und in Form gewisser Basteleien, die man in Kopf anstellt, versuchsweise Sachen zu entwickeln, von denen man vorher nicht geahnt hat.*

necessariamente que haja uma conexão estreita entre elas, ou que não haja contrastes. A conexão é expressiva, no entanto, como reconhecimento de seus sentidos como vias perceptivas e perspectivas adotadas por Sebald ao estabelecimento de uma relação possível com o passado e com a história, incidentes sobre os aspectos construtivos e narrativos de sua poética. Mas não deixa de ser sugestiva essa associação, uma vez que ambas repensam, ruminam ou reexaminam (sobre) as formas do passado. Uma vez que procedem excedendo as limitações de um tempo que se entende transcorrer num fluxo ininterrupto e sucessivo, reinterpretando os meios conectivos com o passado e forjando, a seus modos, outros nexos e novos sentidos. Elas convergem na poética de Sebald como formas artificiosas que servem a um trabalho de pensamento e de recordação, a um trabalho de memória ou a uma elaboração histórica que molda os caracteres de uma forma de rememoração.

Walter Benjamin (2013a, p. 164) considera que a “melancolia trai o mundo para servir o saber”. Essa traição circunscreve a fixidez do olhar melancólico e o ânimo atribuído a sua essência contemplativa e simultaneamente meditativa, da qual decorre certa propensão a um persistente alheamento do mundo. O momento da contemplação coincide com o alheamento, é assim que a índole melancólica do olhar absorve “as coisas mortas”, ainda segundo Walter Benjamin, mas “para as poder salvar”. Sebald (2014, p. 147) elabora um entendimento similar no que chama um “olhar hipertrofiado”, cujo efeito compõe a atmosfera de uma “metafísica profana” pela “estranha sensação de ausência do corpo”, uma sensação de distanciamento “de tudo quanto é vivo”. São percepções atribuídas ao olhar de Kafka, que reflete na escrita desse escritor a textura onírica de uma visão da realidade trespassada pela irrealidade das imagens fotográficas, dos panoramas e dos cinemas. É um olhar, segundo Sebald, “que tudo desvela [*enthüllen*]” e “que tudo penetra”, assegurando sua fixidez pela “força da repetição”. Essa instância metafísica da ausência propiciada pelo olhar corresponde ao instante em que o “tempo real fica suspenso enquanto os mortos, os vivos e os que estão por nascer [...] se juntam todos no mesmo plano”.

É um olhar passível de chamar à presença os mortos, de alcançar o disjuncto no tempo e no espaço, o que está ausente e o que é substancialmente imaginário, reunindo-os numa espécie de síntese perceptiva com o presente. Um olhar análogo, se não o mesmo, ao que por muito tempo fizera com que Austerlitz voltasse as costas ao mundo e a ele mesmo (SEBALD, 2008b, p. 125). O mesmo que contempla absorto paisagens e artefatos com o

feitio de quem presente, numa metrópole “regida pelo tempo” como Londres, diz Austerlitz, que ainda assim é possível “estar fora do tempo [...]”, pois “um tanto de infelicidade pessoal já basta para nos cortar de todo o passado e de todo o futuro” (SEBALD, 2008b, p. 103). O olhar de Austerlitz é esse contemplativo e meditativo, o melancólico que se distânciava do mundo e de si mesmo enquanto observa seus objetos de apreciação e imagina os sofrimentos que ele dizia saber atravessarem suas histórias. Essa índole perfaz a instância “metafísica” de sua narração da história conjugada ao delineamento da orientação arqueológica de seu olhar.

A imagem da *Liverpool Street Station* presente na narrativa e tecida por esse olhar de Austerlitz é ilustrativa dessa visão da realidade que suspende os sentidos do tempo e lança uma perspectiva à história:

[...] Eu sabia que na área onde fora construída a estação estendiam-se antigamente até os muros da cidade terrenos pantanosos que, durante os invernos frios da chamada pequena era do gelo, ficavam congelados meses a fio [...]. Mais tarde os pântanos foram todos drenados, olmos foram plantados, hortas, viveiros de peixe e trilhas de areia branca foram criados para propiciar um espaço de lazer aos habitantes [...]. Onde é hoje o pátio central da estação e o Great Eastern Hotel, continuou Austerlitz, ficava até o século XVII o mosteiro da ordem de santa Maria de Belém, [...]. Sempre que me encontrava na estação, disse Austerlitz, eu tentava imaginar de forma quase obsessiva onde ficavam as celas dos reclusos naquele espaço mais tarde cortado por outros muros e que agora passava por nova reforma, e muitas vezes me perguntei se a dor e o sofrimento ali acumulados ao longo dos séculos realmente se dissiparam, se ainda hoje, como às vezes eu supunha ao sentir um golpe de ar frio na testa, eles não cruzam o nosso caminho pelos pátios e nas escadas. Eu também imaginava poder ver os campos de branqueamento que se alongavam a oeste de Bedlam, via os panos de linho branco estendidos sobre a grama verde e as pequenas figuras dos tecelões e das lavadeiras, e para além dos campos de branqueamento eu via os locais onde os mortos eram sepultados desde que os pátios das igrejas de Londres não foram mais capazes de contê-los. [...] Ali, onde antes foram os campos-santos e os campos de branqueamento, [...] escavações realizadas durante as obras de demolição em 1984 trouxeram à luz mais quatrocentos esqueletos sob um ponto de taxi. Estive lá várias vezes nessa época, disse Austerlitz, [...] e tirei fotografias dos restos mortais, [...]. No curso dos séculos XVII e XVIII, a cidade crescera acima desses estratos de terra misturada com pó e ossos de corpos decompostos, formando um novelo cada vez mais emaranhado de ruas e casas pútridas erguidas com vigas, torrões de argila e qualquer outro material à disposição para os moradores mais pobres de Londres. Por volta de 1860 e 1870, antes do início das obras de construção dos dois terminais ferroviários do noroeste, esses bairros miseráveis foram desocupados à força e um volume imenso de terra, junto com aqueles nela enterrados, foi revolvido e removido, a fim de que as linhas férreas, que nas plantas dos engenheiros lembravam músculos e tendões de um atlas anatômico, pudessem chegar até as margens da City. [...] (SEBALD, 2008b, p. 130-133).

Para Stephan Seitz (2011, p. 129), Austerlitz não descreve a história da Estação apenas como a “pré-história” de sua existência, mas sim a própria *Liverpool Street Station* se

apresenta a ele como “uma espécie de chapa fotográfica da história”. Nessa imagem, que somente por intermédio de seu olhar é revelada ao presente, a história se apresenta como uma síntese perceptiva que se desdobra em diacronia, pode-se pensar, na qual se vislumbra um devir como numa disposição arqueológica – somente vestígios materiais uns ao lado dos outros – na forma descritiva de espaços e paisagens que se imbricam. Esse olhar que tudo desvela e tudo penetra ainda contempla a memória e traz à lembrança a imagem da estação antes da reforma dos anos 1980, quando ela se assemelhava a “uma espécie de entrada para o mundo inferior”. Austerlitz se lembra de como “o balastro entre os trilhos, os dormentes rachados, os muros de tijolo e as suas bases de pedra, as cornijas e as vidraças das altas janelas laterais, os quiosques de madeira dos controladores” e “as elevadas colunas de ferro fundido com capitéis ornados à guisa de folha de palmeira” eram todos enegrecidos “por uma camada gordurosa que se formara no curso de um século pelo pó de coque e fuligem, vapor de água, enxofre e óleo diesel” (SEBALD, 2008b, p. 129).

São traços de uma visão sinóptica da história, que refletem a escrita de Sebald e a artificialidade de seu olhar, da maneira como entendo essa concepção em sua escrita e a partir do que esboça em seus ensaios críticos. As descrições de Austerlitz traçam em sua prosa uma perspectiva similar a que o escritor lê exemplarmente na poética de Nabokov, uma perspectiva em que “a escrita eleva-se na esperança de que, com concentração suficiente, as paisagens do tempo que já se afundaram na linha do horizonte se deixem ainda captar num olhar sinóptico” (SEBALD, 2014, p. 139). Nesse “olhar sinóptico” não está apenas uma via perceptiva que alcança em extensão o que é passado, desaparecido ou esquecido, nele se encontra implicado possivelmente também “um desejo de suspender o tempo”, porque é um desejo que só se valida, segundo Sebald, “na mais escrupulosa evocação de coisas há muito caídas no esquecimento”. Uma evocação que a escrita de Sebald reveste com a aura da recordação, em que cada objeto reunido, contemplado e descrito, entre acontecimentos, paisagens, imagens, assume o signo de uma reminiscência em que a melancolia se cristaliza¹⁹³, não como lamento de uma perda, senão como meio de representação de uma forma perceptiva de reflexão.

Esse olhar reflete, na escrita de Sebald, a correspondência de um ponto de observação, de uma perspectiva da história que continuamente ensaia certa dinâmica da distância e da proximidade, ou uma dialética entre uma visão objetiva e subjetiva da realidade e da história. É uma construção que elabora, a meu ver, uma outra possibilidade e

193 A partir do que escreve Sebald a respeito das naturezas-mortas de Jan Peter Tripp (1998, p. 183), observada com outros termos no capítulo anterior.

legibilidade às formas de registro da experiência humana no tempo – refiro-se às formas de registro do passado como a historiografia e a memória –, que Sebald parece conceber através de uma constante “troca de perspectiva”.

Essa concepção perspectivista participa do que o escritor infere, na poética de Gerhard Roth, uma “visão do mundo mitopoética-animista” (SEBALD, 2010b, p. 143). Essa visão supõe ao pensamento um “momento e o olhar metafísicos”, isto significa uma capacidade intelectual “em que nossa relação com o universo se inverte temporariamente”. Uma experiência que pressupõe um distanciamento, ou, antes, “a capacidade de nos esquecermos de nós próprios e de tudo o resto”. Pois “olhar”, para Sebald (2010b, p. 145), “é sentir como as coisas nos vêm, compreender que não estamos aqui para penetrar o universo, mas para sermos penetrados por ele”. Nessa perspectiva se inscreve a possibilidade de uma escrita da história – e leio ainda a partir do que Sebald (2010b, p. 139) interpreta da mitopoética de G. Roth – que “confere direitos iguais a tudo quanto existe”, que assim renuncia “às noções de domínio e hierarquia a favor de uma visão reconciliadora”. É com os termos dessa visão reconciliadora que Sebald observa que as “mais absurdas e abstrusas histórias ocupam um lugar com o mesmo valor do conceito geral do romance”.

Sebald reelabora essa concepção em *Vertigem: Sensações* desde uma leitura zelosa e formal de *San Giorgio e la principessa*, afresco de Antonio Pisanello (1395-1455), em que ressalta a maneira como o pintor italiano conseguiu criar “o efeito do real sem sugerir profundidade, numa superfície basicamente rasa, na qual a todos – a protagonistas e coadjuvantes, aos pássaros no céu, à floresta verde e a cada uma de suas folhas – é concedido igual e pleno direito de existir” (SEBALD, 2008a, p. 61). Essa leitura de Sebald parece realçar a possibilidade figurativa e intelectual na realização de Pisanello alheia – e anterior – aos códigos representativos de uma visão da realidade segundo a razão geométrica e abstrata da perspectiva, a que cria hierarquias visuais conforme a proximidade e a distância das figuras e objetos em relação ao ponto de observação. É uma concepção que serve a Sebald para pensar tanto a representação através da escrita quanto da pintura, como princípio (narrativo e perspectivo) comum de construção dos sentidos pelo texto e pela imagem.

Essa troca de perspectiva na escrita de Sebald pode ser interpretada com o mesmo potencial subversivo dos princípios (con)figurativos de uma natureza-morta – tal como apontado no capítulo anterior –, que não apenas renuncia às hierarquias entre os objetos da

história como também as inverte, colocando em questão as (in)significâncias pelo esfacelamento das diferenças entre o grande e o pequeno, o significativo e o trivial. Ela é mais notável, no entanto, como uma concepção narrativa que contempla as formas passadas com uma visão de fora ou de cima dos acontecimentos, que realiza uma descrição panorâmica e objetiva de seus conteúdos, mas que logo inverte essa visão para um olhar subjetivo que as contempla, que descreve o passado na forma de minúcias e pormenorizações como se a própria história lhe fosse constitutiva. Esse procedimento narrativo explora os caracteres da índole melancólica do olhar e conduz ao que Florian Stegmaier (2017, p. 203) observa se tratar, na poética de Sebald, de “uma apropriação gradual e identificadora do objeto” histórico, à medida que permite certa permeabilidade de uma visão externa e interna [*Außen- und Innensicht*]. Enquanto perspectiva historiográfica, ela tende a interceder na relação entre sujeito e objeto de contemplação, uma interseção que torna possível, assim, “a penetração empática de uma perspectiva estranha ou estrangeira” (STEGMAIER, 2017, p. 204) como meio de (re)conhecimento de um objeto histórico. O mesmo autor aponta ainda para essa interação como um princípio ambivalente da construção do texto, que serve a Sebald para iluminar criticamente os potenciais epistêmicos dos quais se vale poeticamente na concepção de uma escrita da história. Sua essência, entretanto, em contraste com a historiografia científica, seria revelar sua própria ficcionalidade como um princípio construtivo, bem como o movimento subjacente de sua busca por uma autenticidade histórica (STEGMAIER, 2017, p. 204).

A autoconsciência de sua natureza artificiosa que essa perspectiva expõe ou revela com os seus próprios meios também está compreendida no feitiço inquiridor e propositivo que atribuo ao olhar que a concebe. É significativo que em meio a essa perspectiva sinóptica, distanciada e empática, que lança à história, reiteradas insinuações sobre uma certa visão do passado que jamais alcança uma imagem com integralidade, ou com nitidez, nos interpelem ainda a pensar sobre a própria realização que a escrita nos propõe ao conhecimento. Em torno justamente da perspectiva subjetiva da recordação, essas insinuações remetem a uma visão do passado condicionada pela imprecisão e pelo ofuscamento.

*Há manchas de névoa que o olhar não penetra.*¹⁹⁴

194 Epígrafe da narrativa *Paul Breyer*, em *Os Emigrantes* (SEBALD, 2002, p. 31).

São palavras que sugerem uma autoconsciência de que não há plenitude no sentido de uma visão ao passado, ou que a realidade pretérita resguarda inevitavelmente pontos cegos ao olhar sensível, uma inacessibilidade substancial. Elas refletem na intuição de Věra, em *Austerlitz*, ao compreender que “quando nos vem a lembrança, a impressão que às vezes temos é de enxergar o passado através de uma montanha de vidro” (SEBALD, 2008b, p. 158); de forma semelhante em *Os Anéis de Saturno*, quando o personagem vizinho do narrador olhava em retrospectiva à sua experiência passada e percebia “como se visse tudo através de véus brancos flutuantes” (SEBALD, 2010a, p. 57). Ou mesmo quando pareceu a Austerlitz, pelos fragmentos fugidios de lembrança que o assaltavam, que “o véu se abria” (SEBALD, 2008b, p. 214).

Nessas insinuações ecoam também a percepção de Sebald – e relembro agora algumas de suas palavras – sobre certa “insuficiência intrínseca” atribuída aos relatos de memória dos testemunhos da catástrofe dos bombardeios aéreos, por conseguinte a desconfiança sobre a verdade da realidade narrada, vista e vivenciada – como ele descreve em sua crítica literária. É sobre o feitio lacunar e escasso da recordação, ao conceder uma imagem do passado, que Sebald propõe às suas formas narrativas uma complementação – um preenchimento ou um suplemento – “por aquilo que se revela a um olhar sinóptico, artificial” (SEBALD, 2011, p. 31).

Ainda que essa forma complementar, que em Sebald incorpora-se na particularidade de uma forma de rememoração – na interação e conjuração da individualidade da recordação, do documento, da pesquisa histórica, da historiografia e da ficção, da perspectiva objetiva e subjetiva, da descrição realista e da alegoria, em seus desdobramentos qualitativos sob a razão associativa da contiguidade e imaginativa da semelhança e da correspondência –, o que se revela a essa instância artificiosa é também a admissão de uma limitação intrínseca em relação à forma de saber que constrói – um reconhecimento consciencioso acerca das limitações de toda a forma de conhecimento histórico – enquanto revelação e expressão (auto)consciente da realização inevitavelmente mediada que concebe. Seu direcionamento ao passado não presume uma visão clarividente à história, apenas a dúvida e a indeterminação sobre sua realidade e verdade, posta na própria ambivalência de seu olhar, nos limiares entre o visível e o não-visível, a nitidez e o ofuscamento, o manifesto e o hermético, o saber e o não-saber, como possibilidade à imaginação histórica, por conseguinte a uma elaboração da história.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2013.

AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. **Artefilosofia**. Revista do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto/ IFAC, n.4, Jan. 2008. Ouro Preto: IFAC, 2008, p.09-14. Disponível em <<http://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/731>>. Acesso em: 03 jun. 2018.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)**. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ASSMANN, Aleida; ASSMANN, Jan (Orgs.). **Schrift und Gedächtnis**. Beiträge zu Archäologie der literarischen Kommunikation. München: Fink, 1993.

ASSMANN, Aleida. **Geschichte im Gedächtnis**. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung. München: Verlag C. H. Beck, 2007.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da Recordação: formas e transformações da memória cultural**. Tradução: Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

ASSMANN, Jan. **Das kulturelle Gedächtnis**. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: C. H. Beck Verlag, 1992.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7ª Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Rua de Mão Única**. Obras Escolhidas, Vol. II. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho; José Carlos Martins Barbosa. 5 Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2009.

BENJAMIN, Walter. **O Anjo da História**. Organização e Tradução de João Barrento. 2ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013a.

BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Trágico Alemão**. Tradução e Edição de João Barrento. 2ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013b.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

BENSE, Max. O ensaio e sua prosa (1947). Tradução de Samuel Titan Jr. **Revista Serrote**. IMS. N. 16, março de 2014. Disponível em <<https://www.revistaserrote.com.br/2014/03/serrote-16/>>. Acesso em: 22 jul. 2020.

BIRKMEYER, Jens; BLASBERG, Cornelia (Orgs.). **Erinnern des Holocaust?** Eine neue Generation sucht Antworten. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2006.

BOHLEBER, Werner. Transgenerationelles Trauma, Identifizierung und Geschichtsbewußtsein. In: RÜSEN, Jörn; STRAUB, Jürgen (Orgs.). **Die dunkle Spur der Vergangenheit** - Psychoanalytische Zugänge zum Geschichtsbewußtsein. Erinnerung, Geschichte, Identität 2. Berlin: Suhrkamp, 1998. Págs. 256-261.

BOHUNOVSKY, Ruth. W. G. Sebald como leitor de Ernst Herbeck, o mais pobre dos poetas. **Cadernos Benjaminianos**, [S.l.], v. 12, p. 28-51, fev. 2017. ISSN 2179-8478. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/11545>>. Acesso em: 05 março 2017. Doi: <http://dx.doi.org/10.17851/2179-8478.12.1.28-51>.

BUCK-MORSS, Susan. **O presente do passado**. Tradução de Ana Luiza Andrade e Adriana Varandas. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Tradução de versão em espanhol por Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, [S. l.], p. 206–219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 06 jun. 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Tradução de André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017.

ESHEL, Amir. Die Vergangenheit als Gabe. In: ESHEL, Amir. **Zukünftigkei: Die zeitgenössische Literatur und die Vergangenheit**. Tradução de Irmgard Hölscher. Berlin: Suhrkamp/Insel Verlag, 2012, págs. 91–114.

FRIEDEN, Kirstin. **Neuverhandlungen des Holocaust**. Mediale Transformationen des Gedächtnisparadigmas. Bielefeld: Transcript, 2014.

FUCHS, Anne. **“Die Schmerzsspuren der Geschichte”**. Zur Poetik der Erinnerung in W. G. Sebalds Prosa. Köln: Böhlau Verlag, 2004.

FUCHS, Anne. Os Pintores de W. G. Sebald: a função das belas artes na sua obra em prosa. Tradução de Roberto Schramm Jr. **Cadernos Benjaminianos**, [S.l.], v. 12, p. 135-158, fev. 2017. ISSN 2179-8478. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/11551>>. Acesso em: 05 março 2017. Doi: <http://dx.doi.org/10.17851/2179-8478.12.1.135-158>.

- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.
- HAUENSTEIN, Robin. **Historiographische Metafiktionen**. Ransmayr, Sebald, Kracht, Beyer. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH, 2014.
- HIRSCH, Marianne. Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory. In: **The Yale Journal of Criticism**, vol. 14, n. 1, 2001, págs. 05-37. Project MUSE. Disponível em: <doi:10.1353/yale.2001.0008>. Acesso em: 4 nov. 2020.
- HIRSCH, Marianne. The Generation of Postmemory. **Poetics Today**, 29:1, março de 2008, págs. 103-128. Disponível em <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>. Acesso em: 13 nov. 2019.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- HUTCHINSON, Ben. **W. G. Sebald**. Die dialektische Imagination. Berlin: Walter de Gruyter, 2009.
- HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela Memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- HUYSEN, Andreas. **Políticas de Memória no Nosso Tempo**. Tradução de Ana Fábola Maurício. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2014.
- KLUGE, Alexander. **Neue Geschichte**. Hefte 1-18 “Unheimlichkeit der Zeit”. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977.
- KLUGE, Alexander. **Pluriversum**. Leipzig: Museum Folkwang; Spector Books, 2017.
- KLUGE, Alexander; COMBRINK, Thomas. **Theorie der Erzählung**. Frankfurter Poetikvorlesug. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2013.
- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Tradução de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.
- LEVI, Primo. **Os Afogados e os Sobreviventes**. Os delitos, os castigos, as penas, as impunidades. 3ª Ed. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. São Paulo/ Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes Trópicos**. Tradução de Rosa Freire Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido**. Mitológicas 1. Tradução de Beatriz Perrone-

Moisés. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O Pensamento Selvagem**. Tradução de Tânia Pellegrini. 12^a Ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a Dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas (1925). In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003, págs. 183-314.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o Espírito**. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

NANCY, Jean-Luc. Meditação de método. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 15, n.2, p.303-311, Dez. 2013. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2013000200003&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 02 nov. 2017.

ÖHLSCHLÄGER, Claudia; NIEHAUS, Michael (Orgs.). **W. G. Sebald-Handbuch**. Leben. Werk. Wirkung. Stuttgart: J.B.Metzler Verlag, 2017.

POMIAN, Krzysztof. Tempo/Temporalidade. **Enciclopédia Einaudi**. Vol. 29. Tempo/Temporalidade. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1993.

POMPEU, Douglas Valeriano. **As sombras do real em Austerlitz**: investigação sobre a fotografia em W. G. Sebald. 200f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Estética e Política. 2^a Ed. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org; Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **Os nomes da história**: ensaio de poética do saber. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RICOUER, Paul. Arquitetura y Narratividad. **Arquitetronics**: Arquitectura y Hermenéutica. Barcelona: Edicions UPC, 2002, págs. 9-29. Disponível em: <<https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2117/120787/9788498800104-03.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em: 28 ago. 2020.

SAER, Juan José. O conceito de Ficção (1989). Tradução de Luís Eduardo Wexell Machado. In: **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 8, julho de 2012, págs. 1-6. Disponível em <<https://www.pucsp.br/revistafrenteiraz/download/pdf/TraducaoSaer-versaofinal.pdf>>. Acesso em: 11 março 2014.

SCHLINK, Bernhard. **Der Vorleser**. Zürich: Diogenes Verlag, 1995.

SCHNEIDER, Christoph. “Das ist sehr schwer zu beantworten und Entschuldigen Sie, wenn mir jetzt die Tränen kömmen”. Medialität und Zeugenschaft. In: ELM, Michael; KÖSSLER, Gottfried (Orgs): **Zeugenschaft des Holocaust: zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung**. Frankfurt am Main/ New York: Campus, 2007, págs. 260-279.

SCHNELL, Rebekka. **Natures Mortes**. Zur Arbeit des Bildes bei Proust, Musil, W. G. Sebald und Claude Simon. Paderborn: Wilhelm Fink, 2016.

SCHÜTTE, Uwe. **Interventionen**. Literaturkritik als Widerspruch bei W. G. Sebald. München: Richard Boorberg Verlag, 2014.

SCHÜTTE, Uwe. Por uma germanística “menor”: W. G. Sebald e a “pequena” literatura da periferia austríaca, e de outros lugares. Tradução de Cristiane G. Bachmann e Ruth Bohunovsky. **Cadernos Benjaminianos**, [S.l.], v. 12, p. 9-27, fev. 2017. ISSN 2179-8478. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/11544>>. Acesso em: 05 março 2017. doi: <http://dx.doi.org/10.17851/2179-8478.12.1.9-27>.

SEBALD, W. G. **Die Beschreibung des Unglücks**. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1994.

SEBALD, W. G. **Logis in einem Landhaus**. Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere. München; Wien: Carl Hanser Verlag, 1998.

SEBALD, W. G. **Os Emigrantes**. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Record, 2002.

SEBALD, W. G. **Campo Santo**. München; Wien: Carl Hanser Verlag, 2003.

SEBALD, W. G. **Campo Santo**. Tradução de Telma Costa. 1a. Ed. Lisboa: Quetzal serpente emplumada, 2014.

SEBALD, W. G. **Vertigem**: Sensações. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

SEBALD, W. G. **Austerlitz**. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.

SEBALD, W. G. **Austerlitz**. 6ª Ed. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2013.

SEBALD, W. G. **Os Anéis de Saturno**. Uma peregrinação inglesa. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

SEBALD, W. G. **Pátria Apátrida**. Ensaios sobre literatura austríaca. Tradução de Telma Costa. Lisboa: Teorema, 2010b.

SEBALD, W. G. **Guerra aérea e Literatura**. Tradução de Carlos Abbenseth e Frederico Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SEBALD, W. G. **Auf ungeheuer dünnem Eis**. Gespräche 1971 bis 2001. Editor: Torsten Hoffmann. Frankfurt am Main: Fischer, 2012.

SEBALD, W. G.; TRIPP, Jan Peter. **Unerzählt**: 33 Texte und 33 Radierungen. Mit einem Gedicht von Hans Magnus Enzensberger und einem Nachwort von Andrea Köhler.

München; Wien: Carl Hanser Verlag, 2003.

SEITZ, Stephan. **Geschichte als Bricolage** - W. G. Sebald und die Poetik des Bastelns. Göttingen: V&R Unipress, 2011.

TREICHEL, Hans-Ulrich. Lektionen der Leere (2000). In: TREICHEL, Hans-Ulrich. **Der Verlorene**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.

WARBURG, Aby. **Histórias de Fantasmas para gente grande**: escritos, esboços e conferências. Organização de Leopoldo Waizbort. Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WHITE, Hayden. Teoria literária e escrita da história. Tradução de Dora Rocha. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.7, n.13, p.21-48, jul.1994. ISSN 2178-1494. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1978/74386>>. Acesso em: 03 jun. 2020.

WHITE, Hayden. O passado prático (2014). Tradução de Arthur Lima de Avila, Mario Marcello Neto e Felipe Radünz Krüger. **Artcultura**, Uberlândia, v. 20, n. 37, p. 9-19, 12 dez. 2018. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/47235>>. Acesso em: 31 maio 2020.