

POEIRA E RASTROS: MEMÓRIA, IMAGEM E ESCRITA EM W. G. SEBALD

DUST AND TRAILS: MEMORY, IMAGE AND WRITING IN W. G. SEBALD

POLVO Y HUELLAS: MEMORIA, IMAGEN Y ESCRITURA EN W. G. SEBALD

Cardoso, Luis Gustavo ¹

RESUMO

Este artigo investiga a relação entre memória, imagem e escrita na obra de W. G. Sebald. Em primeiro lugar, e de maneira isomórfica, toma por princípio a errância, a caminhada e o movimento, que descrevem a ação dos astros e do protagonista em *Os Anéis de Saturno* (2010). Em segundo, explora a melancolia como condição latente que enseja a errância do narrador e, ao mesmo tempo, nela realiza toda a sua plenitude, uma característica notadamente associada ao planeta Saturno. Conforme se verifica, a errância é uma maneira de coletar, no detalhe, o fio da Razão. Com Hegel, o narrador segue os rastros de uma força que se movimenta na direção de sua autoconsciência e cujo movimento constitui a sua própria essência. Verifica-se, então, que a prosa de Sebald promove uma operação totalizante em que o jogo das correspondências e a simetria não linear da voz, que ecoa as vozes dos mortos, colocam lado a lado mundos que o tempo pensava ter sepultado. O conjunto ergue uma corrente dinâmica de temas que se entrelaçam e se correspondem a partir da estranheza e do ritmo obsessivo da memória minuciosa do narrador. Nessa prosa, o que liga as partes é o mesmo padrão tonal segundo o qual as diversas intervenções vibram em ressonância, em uma relação não linear e não causal. Do texto, afinal, colhe-se a meditação profunda de Sebald sobre a memória e a identidade que contamina a sua própria escrita e se ampara em uma concepção particular do tempo.

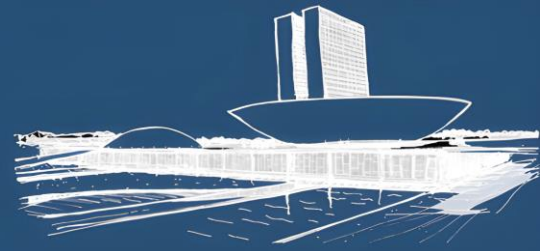
Palavras-chave: Memória. Imagem. Escrita. Melancolia. Errância. W. G. Sebald.

ABSTRACT

This article explores the relationship between memory, image, and writing in the work of W. G. Sebald. Firstly, and in an isomorphic manner, it takes wandering, walking, and movement as its principle, which describe the action of the stars and the protagonist in *The Rings of Saturn* (2010). Secondly, it explores melancholy as a latent condition that gives rise to the narrator's wandering and, at the same time, realizes its full potential within it, a characteristic notably associated with the planet Saturn. As can be seen, wandering is a way of collecting, in detail, the thread of Reason. With Hegel, the narrator follows the traces of a force that moves in the direction of its self-consciousness and whose movement constitutes

¹Doutor em Direito pela Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Paraná, Brasil.

E-mail: prof.luisgustavocardoso@gmail.com



its very essence. It is then observed that Sebald's prose promotes a totalizing operation in which the play of correspondences and the nonlinear symmetry of the voice, which echoes the voices of the dead, place side by side worlds that time thought had buried. The whole raises a dynamic current of themes that intertwine and correspond to each other from the strangeness and the obsessive rhythm of the narrator's meticulous memory. In this prose, what connects the parts is the same tonal pattern according to which the various interventions vibrate in resonance, in a nonlinear and non-causal relationship. From the text, finally, we gather Sebald's deep meditation on memory and identity that contaminates his own writing and is based on a particular conception of time.

Keywords: Memory. Image. Writing. Wandering. Melancholy. W. G. Sebald.

RESUMEN

Este artículo investiga la relación entre memoria, imagen y escritura en la obra de W. G. Sebald. En primer lugar, y de manera isomórfica, toma como principio el vagabundeo, el caminar y el movimiento, que describen la acción de los astros y del protagonista en *Los anillos de Saturno* (2010). En segundo lugar, explora la melancolía como condición latente que da lugar al vagabundeo del narrador y, al mismo tiempo, realiza en él toda su plenitud, una característica notablemente asociada al planeta Saturno. Como se puede observar, el vagabundeo es una forma de recopilar, en detalle, el hilo de la Razón. Con Hegel, el narrador sigue los rastros de una fuerza que se mueve en la dirección de su autoconciencia y cuyo movimiento constituye su propia esencia. Se observa entonces que la prosa de Sebald promueve una operación totalizadora en la que el juego de correspondencias y la simetría no lineal de la voz, que hace eco de las voces de los muertos, colocan lado a lado mundos que el tiempo creía haber sepultado. El conjunto levanta una corriente dinámica de temas que se entrelazan y se corresponden entre sí a partir de la extrañeza y el ritmo obsesivo de la memoria minuciosa del narrador. En esta prosa, lo que une las partes es el mismo patrón tonal según el cual las diversas intervenciones vibran en resonancia, en una relación no lineal y no causal. Del texto, en definitiva, se recoge la profunda meditación de Sebald sobre la memoria y la identidad que contamina su propia escritura y se basa en una concepción particular del tiempo.

Palabras clave: Memoria. Imagen. Escritura. Vagabundeo. Melancolía. W. G. Sebald.

Somente mostro que entendi um escritor quando sou capaz de agir dentro de seu espírito, quando sou capaz de, sem estreitar sua individualidade, traduzi-lo e alterá-lo multiplamente.

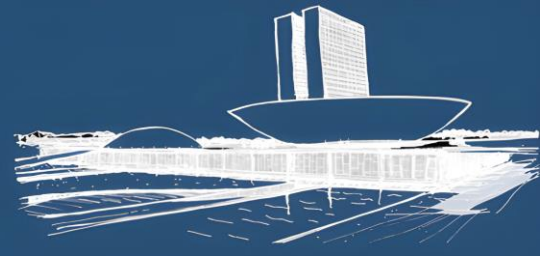
Novalis

Estamos em relações com todas as partes do universo – Assim como com o futuro e a antiguidade.

Novalis

Aqueles que querem tanto sair em peregrinação,
Os peregrinos que buscam estranhas paragens.

Chaucer



1 INTRODUÇÃO

Assim é que eles voltam, os mortos.
W. G. Sebald

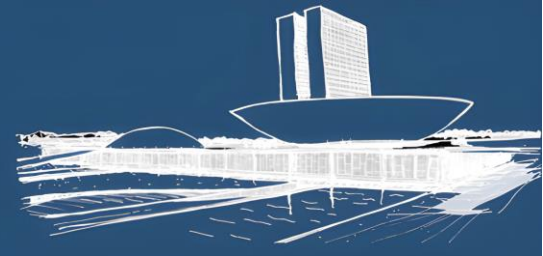
Figura 1 Fotografia de Robert Walser caminhando na neve



Fonte: (SEBALD, 2010, p. 148)

Em uma das cenas mais poderosas e comoventes da literatura universal, conforme confessa Alberto Manguel, registradas na *Iliada*, Aquiles recebe em sua tenda um rei Príamo despedaçado pela dor da trágica perda de seu dileto filho Heitor. “As palavras de Príamo provocam em Aquiles uma grande saudade do pai, e com muita brandura ele afasta a mão que o velho lhe estendera para segurar e beijar as mãos do assassino de seu filho” (MANGUEL, 2008, p. 12)

Ambos choravam; o velho lembrando de Heitor valoroso,
Num soluçar convulsivo, de Aquiles aos pés enrolado,
que, ora o pai velho chorava, ora a perda do amigo dileto,
Pátroclo; o choro dos dois pela tenda bem-feita ressoava.
(cit. por MANGUEL, 2008, p. 13)

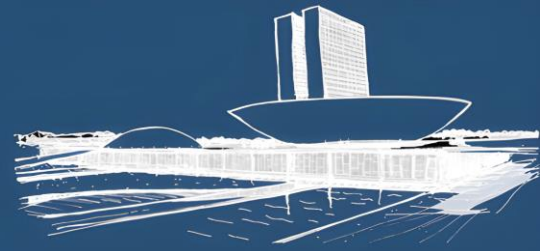


Por fim, Aquiles diz a Príamo que “apesar de angustiados, é conveniente deixar que as tristezas no peito se aplaquem”:

Sempre viver em tristeza, eis a sorte que os deuses eternos
De descuidada existência aos mortais infelizes dotaram.
Sobre os umbrais do palácio de Zeus dois tonéis se acham postos,
De suas dádivas; um, só de males; de bens o outro cheio.
Se, misturando-as, Zeus grande, senhor dos trovões, as derrama,
Quem as recebe ora goza, ora males por sorte lhe tocam;
Mas o que dele recolhe somente infortúnios, escárnio
Vivo se torna; em extrema miséria, na terra divina,
É condenado a vagar, desprezados por homens e deuses.
(cit. por MANGUEL, 2008, p. 13)

Ao iniciarmos a leitura de uma obra de Sebald, o sentimento de abandono e solidão do peregrino errante nos contagia com tanta comoção e tristeza quanto os versos de Homero. Também aqui nos encontramos em um mundo tocado pelo infortúnio que *voz arcaica* do caminhante sem nome resgata do esquecimento. Referimo-nos a *Os Anéis de Saturno*, para mencionar um dos livros mais desconcertantes da literatura moderna, no qual acompanhamos um homem condenado a errar pela geografia sombria da memória que a paisagem lunar do leste da Inglaterra lhe evoca. Salvo que a caminhada parece ser fruto de uma escolha. Parece, porque jamais conseguimos chegar à certeza acerca dos motivos, do percurso e dos seus fins. Não há nenhum plano nem itinerário preciso, como se o autor colecionasse impressões em seu caderno de viagem a partir da perspectiva desolada de alguém que viveu em um mundo cujos sonhos todos foram aniquilados. Os pesadelos da razão emergiram no interior dos sonhos das utopias e ao caminhante restou colher da paisagem que o rodeia, e na qual ele se aventura como Dante em seu inferno sem esperanças, somente as dores, deixadas como lembranças terríveis nos “rastros da destruição”. Na entrada do Inferno, Dante desolado observa o escrito: *Ogni sp'ranza lasciate o voi ch'entrate*.

No início do passeio de Sebald, Saturno, como o astro que governa os dias quentes e lentos, prenuncia o torpor melancólico da razão desiludida trilhando, com desconforto e pesar, o caminho da ilustração que não coincide com o despertar da consciência livre da humanidade emancipada, mas com a descoberta de suas contradições e de sua miséria histórica resgatadas, enfim, nos escombros de sua própria autocondenação. A luz para a qual olha o narrador melancólico não está nas promessas da liberdade futura e não figura numa utopia anunciadora de dias melhores. Ele não olha para frente, mas para o alto, de onde extrai o modelo tipológico, o arquétipo que rege os movimentos terrestres e domina, sob o influxo de uma mágica simpatia, todos os acontecimentos passados, aqueles que de fato determinam o presente e comprometem por inteiro o futuro. Não estamos aqui sob a égide da razão, mas



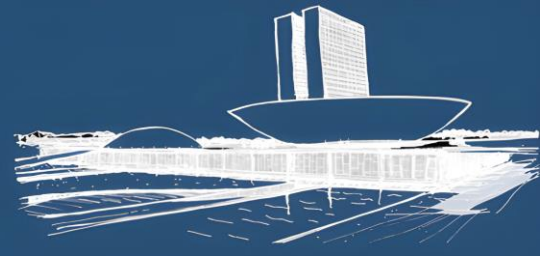
do mito; não nos encontramos situados no âmbito de um desdobramento consequente de uma determinação histórica que dialeticamente se auto medeia, mas no plano das figuras do sonho de uma ilustração sem mediações em que constelações de sentido orbitam-se segundo a lógica das correspondências mágicas.

A caminhada construída na memória do narrador inicia seu movimento lento, distante e, por isso mesmo, solitário sob o signo de Saturno, no início dos dias quentes em que a constelação Sirius, *canis major*, conforme temiam os gregos antigos, poderia anunciar um verão quente e seco, que faria as plantas murcharem, enfraqueceria os homens e estimularia o desejo nas mulheres. Lê-se em Juvenal, na *Terceira Sátira*, com tradução nossa:

Embora eu pudesse viver no Procita
mais fácil que numa rua de palácios.
Qual cena tão deserta ou tão cheia de medo,
Como casas torreadas caindo na noite,
E Roma em chamas vista por sua luz ardente?
Mas pior do que todos os azulejos estridentes,
e pior que mil azucrinadores é a maldição do poeta;
Piratas que, nos Dias de Cão, não refream uma rima,
E sem piedade leem, e te forçam a ouvir.

Condenada a vagar na terra devastada, assombrada pela nostalgia de seus projetos em ruínas, a razão imaginativa do caminhante resgata as sobras de seu próprio pesadelo, enquanto deriva à sombra da história, da qual lê os fragmentos de seu sentido oculto. É o trajeto dessa razão - e o que ele implica em termos de crítica aos anseios naufragados da cultura - que acompanhamos, tendo Sebald como guia. Não do inferno ao céu, como na ascensão do peregrino de Florença rumo ao amor que move o sol e as estrelas [D.C. Paraíso], mas do desespero atual à sua origem, ambos resgatados nos rastros deixados no pó dos objetos esquecidos à margem da história. Resta à narrativa proceder à descrição dos infortúnios e à elaboração do fabulário universal dos azares e da infelicidade humana. Um Dante sem transcendência trafega em meio à imanência dos cacos da história recolhendo a memória da destruição.

Afirmamos que G. W. Hegel é o interlocutor mudo de Sebald em seu magnífico *Anéis de Saturno*, cuja concepção otimista da história como trajeto da razão rumo à conquista da consciência da liberdade este último desqualifica a partir dos traços deixados por aquilo que, de alguma forma, desviou-se de seu destino, ou até mesmo cumpriu um destino não planejado. O projeto sebaldiano sobrepõe-se criticamente - e de forma densa e reflexiva - à grande pretensão da “história universal” (*Weltgeschichte*) hegeliana de encontrar na substância da história a marca do progresso humano identificado com o



autodesdobramento da Razão em busca de seu destino, o trabalho pequeno e minucioso do colecionador que sabe ler nos pequenos detalhes deixados pelos rastros da história a cifra de sua própria ruína.

Em Hegel e Sebald, seguimos o trajeto, planejado ou não, de uma força que se movimenta na direção de sua autoconsciência e cujo movimento constitui a sua própria essência. A razão peregrina de Hegel sonha com seu glorioso destino, no entanto decifrado como pesadelo na leitura dos rastros na poeira do caminho do peregrino de Sebald. A utopia da razão é desfeita pela memória da dor. A história universal da razão transforma-se na crônica da infelicidade. Karl Marx disse que a anatomia do homem é a chave para a compreensão da anatomia do macaco. O plenamente desenvolvido revela na atualidade de sua perfeição o que estava em germe na origem. Assim, o sonho da razão só pode ser lido na história quando se tornou o que era para ser, e seu fracasso é revelado nas coisas através da peregrinação da memória pelas ruínas deixadas pelos projetos humanos. Os sonhos da razão só podem ser lidos nas cronotopias reveladoras de seus pesadelos. Na poeira das ruínas o rastro do terror, a verdade amarga daquilo que não foi anunciado, mas cuja força devastadora deixou sinais nas sombras dos projetos varridos pelo tempo.

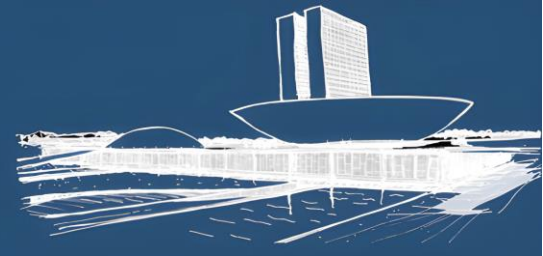
Aqui podemos resumir o resultado por intermédio da profecia de Naphta, o apóstolo da contrarreforma da *Montanha Mágica* de Thomas Mann, cujo pessimismo da formulação exprime o que aconteceria de fato com a Alemanha uma década após a publicação da obra:

Não senhor! Prosseguiu Naphta. – O segredo e a existência da nossa era não são a libertação e o desenvolvimento do Eu. O que ela necessita, o que deseja, o que criará é – o terror. (MANN, 1980, p. 445.)

2 O ERRANTE DO CONDADO DE SUFFOLK

Acompanhado por sua sombra e pelos fantasmas que seguem seus passos registra suas meditações, observações, lembranças, reflexões, sensações e sonhos motivados pelos estímulos que lhe provocam os lugares e pela ressonância da paisagem em sua alma. Há uma história em tudo, desde os acidentes da geografia desértica pela qual passeia sua lembrança e vaga sua imaginação, até os escombros das arquiteturas que lhe surgem pelo caminho acionando a lembrança, pondo em movimento a roda da reminiscência.

Todo presente é passado e na topologia da lembrança o exterior e o interior se integram em uma só geografia. Embaça a clivagem entre sujeito e objeto. Dissolvem-se os limites rígidos entre o narrador e o narrado, ou o narrador fica à margem da figura coordenando a sucessão dos eventos nos quais ele se inclui.



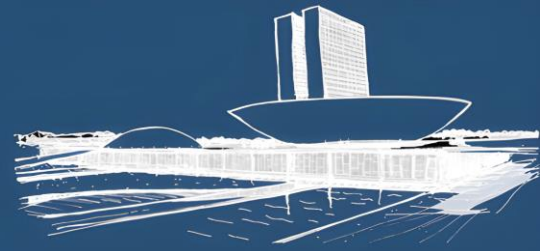
O narrador à margem fica caracterizado em *Os Anéis de Saturno* por uma referência indireta oculta no título da obra. O tema que unifica a variedade de estilos e objetos encontra-se relacionado obliquamente à gravura de Albrecht Dürer de 1514, *Melencolia I*. O narrador erudito recheia suas observações com tais referências à história, literatura e arte, mas a rápida alusão à *Melencolia I* parece fornecer um caminho informativo particular para a compreensão, ou pelo menos uma leitura orientada, desta obra desconcertante e gloriosa de Sebald.

Os Anéis de Saturno, como o título sugere, é um livro sobre a melancolia. Textos médicos da renascença identificam Saturno com um dos quatro fluidos corpóreos de Hipócrates – a bile negra – suposta portadora da melancolia ligada ao *peso* e à *lentidão* e, paradoxalmente, casada com uma *ânsia pela ação*.

O caráter paradoxal da melancolia é digno de nota, anunciando um traço dialético na concepção de Saturno percebido pela primeira vez por Panofsky e Saxl. Conforme anota Walter Benjamin em sua obra sobre a *Trauerspiel* alemã:

Em reinterpretações desse gênero, que tornam tão fascinantes as metamorfoses daquela doutrina, anuncia-se um traço dialético na concepção de Saturno, que corresponde surpreendentemente ao conceito grego de melancolia. Ao descobrirem essa função vital da imagem de Saturno, Panofsky e Saxl aperfeiçoaram, em seu belo estudo sobre *Dürers Melancolia I und den Maximilianischen Humanistenkreis*. Segundo a primeira obra, “Essa *extremitas* que em confronto com os três outros temperamentos tornou a melancolia, nos séculos seguintes, tão significativa e tão problemática, tão invejável e tão sinistra... dá também seu fundamento a uma decisiva correspondência entre a melancolia e Saturno... Como a melancolia, também **Saturno, esse demônio das antíteses**, investe a alma, por um lado, com preguiça e apatia, por outro com a força da inteligência e da contemplação; como a melancolia. Ele ameaça sempre os que lhe estão sujeitos, por mais ilustre que sejam, com os perigos da depressão ou do êxtase delirante... Para citar Ficino, Saturno raramente influencia temperamentos e destinos vulgares, mas pessoas diferentes das outras, divinas ou bestiais, felizes ou acabrunhadas pela mais profunda miséria”. (BENJAMIN, 1984, p. 172)

A melancolia dos *Anéis* penetra e impregna todo o texto, infiltrando-se em cada sentença. Como a gravura de Dürer, o texto de Sebald é complexo e ricamente detalhado. Desdobra-se em alusões e registros simbólicos que desafiam a interpretação. Assim como Dürer situa a figura alada em posição levemente deslocada do centro de sua gravura, da mesma forma o narrador de Sebald, à margem do espetáculo que contempla e relata ao leitor, caracteriza-se como um gênio excêntrico e caprichoso, miseravelmente abandonado pelo mundo que ele vê desfilar como um grande cortejo fúnebre diante de sua sensibilidade saturnina. E assim como a figura de Dürer é, no final das contas, ambígua – ela está deprimida ou simplesmente mergulhada no delírio de uma imaginação ausente? Está ela esquivando-se do seu dever ou apenas contemplando a gênese de uma grande obra? Da mesma forma, o narrador de



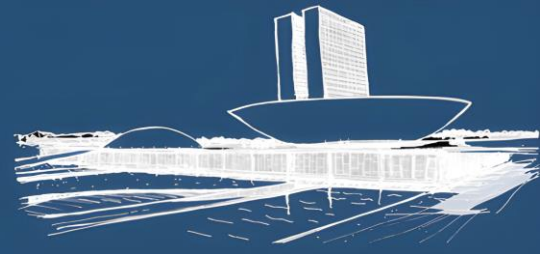
Sebald resiste a qualquer interpretação simples. A maior parte da narrativa de *Os Anéis de Saturno* consiste na perspectiva do narrador sobre história e memória, arte e economia, literatura e sofrimento. Assim como a miríade de objetos estranhos que circunda a figura feminina do gênio da gravura de Dürer, a conexão entre os temas e procedimentos literários tratados e trabalhados pelo narrador parece tênue à primeira vista. Mas assim que o texto se desenvolve percebemos certas obsessões comuns que ligam os objetos e os eventos tratados pelo narrador como um tema musical determina o desenvolvimento de uma peça. Assim como os objetos espalhados pela gravura de Dürer, as várias lições desenvolvidas pelo narrador são o detalhamento de coisas, seres, concretizações da história, ou literatura, ou arte, ou ciência e, ao mesmo tempo, como os objetos de Dürer, símbolos conectados a grandes concreções exemplares. O trabalho, e prazer, do leitor consistem, de certa forma, em ligar tais símbolos e concreções em um sentido global.

Figura 2 *Melencolia I*, Albrecht Dürer, gravura, 31x26 cm



Fonte: Elaborado pelo autor

O parentesco com certos elementos da figura nos auxilia a determinar o sentido global da obra. Segundo revela Benjamin, o mar no horizonte da *Melancolia I* de Dürer simboliza a inclinação do melancólico para longas viagens e a tendência da época às descrições de viagens. Da mesma forma, a meditação do melancólico era compreendida na perspectiva de Saturno, ainda de acordo com o que



assevera Benjamin, que “como o planeta mais alto e mais afastado da vida cotidiana, responsável por toda contemplação profunda, convoca a alma para a vida interior, afastando-a das exterioridades, leva-a a subir cada vez mais alto e enfim inspira-lhe um saber superior e o dom profético.” (BENJAMIN, idem, p. 171-172). A propósito, o trecho inicial de *Os Anéis de Saturno* é bastante ilustrativo. Nele encontramos referência ao tema e sua ligação supersticiosa com o planeta Saturno:

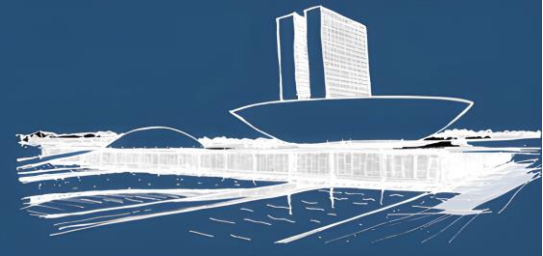
Em agosto de 1992, quando os dias quentes chegavam ao fim, comecei uma viagem a pé pelo condado de Suffolk na parte leste da Inglaterra, na esperança de escapar do vazio que eu sentia depois de concluir um trabalho grande. Até certo ponto essa esperança se realizou, pois raramente me senti tão livre como então, vagando horas e dias a fio pela faixa de terra pouco habitada à beira do mar. Mas, por outro lado, agora me parece que a velha superstição de que determinadas doenças da alma e do corpo se alojam em nós de preferência sob o signo da estrela Sírio tem algum fundamento. (SEBALD, 2010, p. 13.)

A seguir, a menção ambígua da liberdade de movimento e do paralisante terror provocado na alma do peregrino pelos rastros de destruição que recuavam bem longe no passado. Está dado o tema da sinfonia e estão traçados os seus motivos gerais: a liberdade imaginativa do gênio narrador acompanhada da paralisia de sua sensibilidade e inteligência diante do horror contemplado nas ruínas do passado. O clima de devastação e solidão assombra todo o texto.

As ideias-forças da imagem de Dürer proliferam no trabalho de Sebald. Melancolia do homem de gênio, brilho da mente, tensão entre preguiça e apatia e a força da inteligência e o ímpeto para a ação. Várias visões, inspirações, sonhos e presságios contaminam o texto que se orienta pela dialética de Saturno, a qual só pode ser encontrada no interior das linhas de força que animam a narrativa. A tensão constante entre o brilhantismo da mente e a doença, a profundidade da visão na superfície dos objetos que se revelam ao viajante, a imobilidade no deslocamento: por todo lugar sonhos desvanecidos e ruínas.

A intercessão do espaço com o tempo construindo uma geografia da memória infeliz está sugerida no simbolismo da gravura: o compasso representando o espaço e a ampulheta o tempo, ambos relacionados à perfeição da obra simbolizada pela esfera. Na totalidade do quadro aflora a mesma ideia: a concepção segundo a qual a melancolia estimula a capacidade profética, essa sobrevivência de antigos teoremas, segundo nos instruiu Benjamin, que afloram na tradição medieval dos sonhos proféticos, poder concedido principalmente aos melancólicos (BENJAMIN, 1982, p. 170).

A mesma ideia reaparece no século XVII, ainda segundo Benjamin, “naturalmente numa versão mais sombria: ‘a tristeza absoluta é prenunciadora de todas as catástrofes futuras’”. Não acompanhamos exatamente o narrador peregrino e a sombra que o acompanha trafegando entre as sobras das catástrofes passadas pressagiando infelicidades futuras nesse conjunto de crônicas do desespero? À margem do que



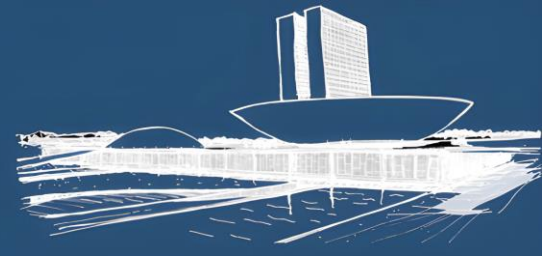
Sebald denomina “o infeliz curso da história” ergue-se a figura do profeta da desilusão, munido do conhecimento histórico que lhe desencantou a profecia, filha ambígua da antevisão alimentada pela memória: “O real curso da história naturalmente foi bem outro, porque sempre que imaginamos o mais belo futuro já se aproxima a próxima catástrofe” (SEBALD, idem, p. 232).

A melancolia é o estado de espírito ambíguo que acompanha o viajante como sombra e contamina a totalidade de sua narrativa, determinando a posição do narrador. Nos restos da destruição, nos sinais do poder e de sua força arrasadora, nos insucessos deixados à margem da história pelos sonhos da razão, em tudo ouvimos os acordes do belo poema de Tscherning citado por Benjamin, *Melancholey Redet Selber*, enfatizando o mesmo tema:

Eu, mãe de sangue denso, fardo putrefato pensando sobre a terra, quero dizer quem sou, e o que por meu intermédio pode vir a ser. Sou a bÍlis negra, primeiro encontrada no latim, e agora no alemão, sem ter aprendido nenhum dos dois idiomas. Posso, pela loucura, escrever versos tão bons como os inspirados pelo sábio Febo, pai de todas as artes. Receio apenas que o mundo possa suspeitar de mim, como se eu pretendesse explorar o espírito do inferno. De outra forma, eu poderia anunciar, antes da hora, o que ainda não aconteceu. Enquanto isso, permaneço uma poetisa, e canto minha própria história, e o que sou. Devo essa glória a um nobre sangue, e quando o espírito celeste em mim se move, inflamo rapidamente os corações, como uma deusa. Eles ficam então fora de si, e procuram um caminho mais que terrestre. Se alguém viu alguma coisa através das sibilas, isso aconteceu graças a mim (cit. por BENJAMIN. 1982, p. 170.).

A *Origem do Drama Barroco Alemão* de Walter Benjamin fornece elementos imprescindíveis à leitura de Sebald. No entanto, fica esta afirmação como sugestão para consolo próprio acerca do que não faremos aqui, uma vez que ultrapassaria em muito as pretensões de nosso trabalho. Pretensões que ficariam satisfeitas se, ao fim e ao cabo, conseguíssemos expor minimamente, a partir de *Os Anéis de Saturno*, o que denominamos o símbolo da razão desiludida no trajeto sinuoso e errante dos peregrinos de Sebald. O andarilho melancólico dos Anéis servirá como modelo de uma crítica concreta à esperança histórica da razão iluminista em realizar seu sonho de controle absoluto e liberdade ao fim da história de um mundo desencantado.

O trajeto sincrônico, sinuoso e não-causal representa a própria imagem da epopeia da razão em seus encontros fortuitos e significativos com os sinais do desespero espalhados, como os objetos de Dürer, pela topografia da memória. Ligar os símbolos espalhados por uma, à primeira vista, rapsódia anárquica em que se cruzam objetos, seres, eventos e estilos parece tarefa impossível. Não obstante, cabe revelar o todo que se esconde sob a aparente fragmentação dos relatos de Sebald. Ver a imagem do inteiro como consecução de um propósito.

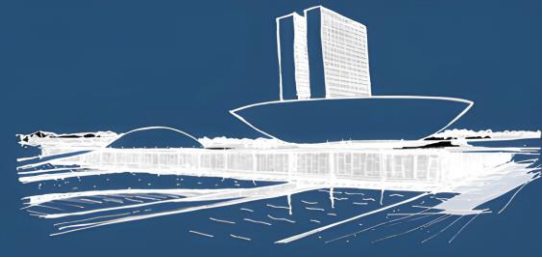


3 O TODO OPERA NA PROSA DE W. B. SEBALD

Há uma operação totalizante executada pela prosa poética de Sebald na qual o jogo das correspondências e a simetria não linear da voz, que ecoa as vozes dos mortos, colocam lado a lado mundos que o tempo pensava ter sepultado. O conjunto ergue uma corrente dinâmica de temas que se entrelaçam e se correspondem a partir da estranheza e do ritmo obsessivo da memória minuciosa do narrador. O grande e o pequeno são redefinidos pelo tom que lhes confere uma singularidade de vozes cuja fuga traça planos de composições jamais imaginados pelo entendimento comum. Desfilam as *Urn Burial* de Thomas Browne no mesmo cortejo fúnebre no qual serão enfileiradas desde as Guerras do Ópio, a decadência e queda dos impérios, a crueldade dos homens até a fragilidade diáfana do bicho da seda. As impressões de viagem são coloridas por um matiz de dor e angústia que as imagens em preto e branco reproduzem. O plano do relato, disperso e fragmentário, parece seguir aqueles preceitos de Al Jahiz registrados em *O livro dos Animais*, onde se lê:

Vou lidar com cada aspecto da questão por fragmentos, por partes soltas, porque passar de uma a outra área do conhecimento reaviva o prazer e a chama do conhecimento. Se escrevesse os capítulos de meu livro de forma contínua, sempre esgotando o assunto escolhido, eles certamente seriam mais completos, mais abrangentes, mais nobres. Mas temo textos longos, e o digno leitor certamente é capaz de captar o todo por meio de alguns poucos detalhes escolhidos ao acaso e de adivinhar o fim ao saber o começo. (Jahiz, *O livro dos animais*, cit. por MANGUEL. p. 11)

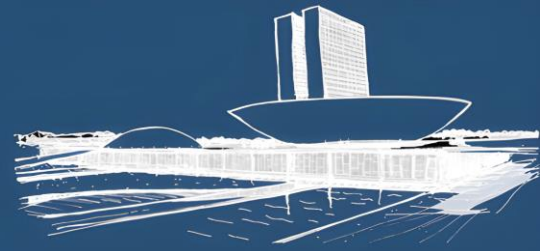
Conforme acredita Felipa Melo, o mundo sebaldiano surgiu sem centro, em peças soltas, texto e fotografias a sustentarem a estética e perspectiva subjetiva de quem narra. Unindo tudo, apenas o imperativo da memória e da escrita. É questionável a afirmação de que Sebald elabora uma perspectiva subjetiva e estética. Em primeiro lugar não há a imposição do sujeito sobre o que relata, mas uma resposta subjetiva provocada pelo clamor objetivo das coisas cujas aparições vão revelando traços deixados nos registros topográficos que constituem a paisagem acionada pelo mundo e mediada pela linguagem. Os objetos vão surgindo no caminho do peregrino como coágulos sensíveis da memória, verdadeiros testemunhos. Pode-se dizer que o narrador não é, neste sentido, testemunha, uma vez que ele não presenciou diretamente os eventos que relata e sobre os quais medita. Os testemunhos são os objetos mesmos que guardam em sua realidade histórica a memória de eventos passados que revelam em sua constituição presente. São eles, ou melhor, através deles que o relato se unifica ou se distancia, junta-se ou se bifurca, se interioriza e eleva a experiência à forma móvel e densamente imagética da memória, dentro da qual o passado ganha vida e é ilustrado pelo presente. Os objetos guardam em si relatos que o peregrino-narrador desenvolve a partir da construção própria de sua memória criativa.



Objeto e sujeito se ligam dialeticamente num diálogo criativo no qual o mundo dos vivos faz uma intercessão com o mundo dos mortos.

A narrativa não é construção subjetiva, antes elevação do objeto ao plano mediado da linguagem. Não vigora aqui o compromisso com elaboração de formas belas, esteticamente aprazíveis, ou de uma arquitetura textual organizada segundo padrões do gosto. Impõe-se à narração o movimento casual do deslocamento sinuoso realizado pelo peregrino ao qual as sensações objetivas sugerem motivos que são especulados em sua sensibilidade melancólica. A historicidade dos objetos vai contagiando a memória subjetiva. Ambos constituem a *persona* narrativa como um todo. E como a memória é sempre parcial, seletiva e fragmentária, da mesma forma o narrador não se pode pretender ser totalmente inteiro. A propósito, a consciência do caráter problemático da memória, da natureza construtiva mais do que simplesmente reprodutiva da mesma, revela Sebald em uma passagem, apenas para citar um exemplo, de *Vertigem*. Meditando sobre as notas de Henri Beyle, nas quais este tentava o resgate preciso de eventos de dias passados, quando participara da lendária travessia dos Alpes junto ao exército de Napoleão, Sebald conclui que o insucesso da tentativa de lembrança era “prova eloquente das diversas armadilhas da memória.” (SEBALD, 2008b, p. 8). A memória oscila entre a clareza e a sombra, entre o registro e a criação, entre fato e ficção. De tal forma que “Uma hora sua visão do passado consiste em nada mais do que manchas cinzentas, outra hora ela topa com imagens de clareza tão fora do comum que não imagina ser possível lhes dar crédito...” (SEBALD, 2008b, p. 8). Ao mapa traçado por Beyle como expediente para trazer à memória o posicionamento das tropas, quando o batalhão com o qual avançava viu-se debaixo de fogo cruzado, Sebald esboça um memorialismo desconfiado que não descarta a posição do narrador, embaralhando fato e lembrança. “Claro que Beyle, ao se achar nesse ponto, não terá visto as coisas dessa forma, pois na realidade, como sabemos, tudo é sempre muito diferente.” (SEBALD, 2008b, p. 9)

A realidade não corresponde ponto por ponto à memória, nem a linguagem permite afigurar o mundo numa imagem sem distorções. Linguagem e memória se espelham imperfeitamente e “mesmo quando a pessoa dispõe de lembranças cujas imagens são particularmente vivas, nelas pouco se pode confiar.” (SEBALD, 2008b, p. 9). O que parecia lembrança direta de um evento significativo pode-se revelar memória esquecida de sua origem. Uma imagem marcante poderia sobrepor-se ao evento construindo a falsa reminiscência de uma pseudo-lembrança mediada pelo signo. O cotejo de dois parágrafos sobre a decepção de Stendhal, ou melhor, Henry Beyle, nos mostra que as armadilhas da memória nos espreitam e afetam de modo significativo nosso juízo. De tal forma que a memória pode



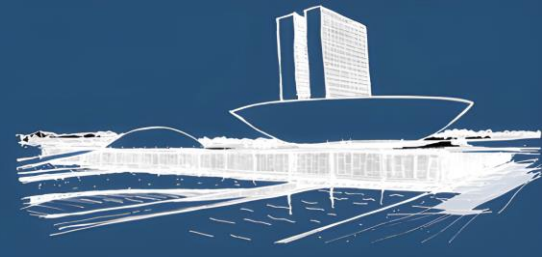
ser o meio pelo qual não só recordamos, mas inventamos a partir da distorção, do embaralhamento ou do espelhamento deficiente dos mecanismos da reminiscência. Memória criativa que fala consigo mesma e se encobre como esquecimento e fuga, movimento de invenção mais que de descoberta em que o achado está sempre posto pela fusão da lembrança e do esquecimento na criação. Pela colagem de eventos que vagam na lembrança e acabam, por algum mecanismo inconsciente, formando uma constelação de sentido na qual as imagens se fundem e geram o simulacro.

Beyle escreve que durante muito tempo acreditara poder lembrar-se dessa viagem a cavalo em todos os seus detalhes, sobretudo da imagem na qual, a luz já esmaecendo, descortinou pela primeira vez a cidade de Ivrea a cerca de um quilômetro.” Grande foi sua decepção, escreve Beyle, quando alguns anos antes, ao folhear papéis antigos, deu de cara com uma gravura intitulada *Prospetto d’Ivrea* e foi obrigado a admitir que a imagem que trazia na memória, da cidade ao cair da tarde, não era outra senão uma cópia dessa mesma gravura.” (SEBALD, 2008b, p. 10)

O relato que compõe a nossa história, a história de cada um e de todos, alimenta-se do comércio entre a memória e o esquecimento, as duas faces de uma mesma moeda que gira de tal forma que as dimensões se sobrepõem, formando a figura ambígua do nosso esforço de autocompreensão e de superação da contingência e do declínio a que nos submete o tempo. Vivemos em uma zona intermediária na qual nos aventuramos como eternos peregrinos condenados a errar no terreno movediço da memória. Assim, épica e rapsodicamente, a verdadeira lembrança deve, ao mesmo tempo, atravessar as camadas superpostas das imagens da memória fornecendo uma visão do evento e daquele que o recorda e então, como um bom relatório arqueológico, “deve indicar não apenas as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente.” (BENJAMIN, *Rua de Mão Única*, p. 240) Um comércio dialético entre o todo e a parte, entre fundo e superfície, entre memória e melancolia.

A memória é ambígua como a melancolia e, cabe notar, toda memória é triste, uma vez que nos traz sempre aquilo que já foi feito, as ruínas dos projetos e os cacos do passado que nos resta recolher.

Conforme assevera Walter Benjamin, a memória não é instrumento para investigação do passado, mas o meio. E é justamente nesse meio que nos encontramos e nos perdemos. É nele que o errante constrói a sua figura recolhendo as sobras dos eventos deixados na imagem dos objetos que encontra pelo caminho. Desse material é que se compõe a crônica da infelicidade marcada pelo tom da melancolia. Na unidade problemática dos fragmentos de tempo dispersos pelo espaço. Nessa zona intermediária da passagem vivemos a experiência do limiar. Sebald é o narrador da fronteira e da experiência-limite assim



como Benjamin foi o pensador das passagens? As passagens como experiências do limiar conforme defende Benjamin:

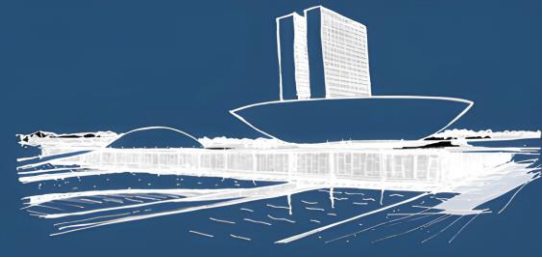
Rites de passage – assim se chamam, na etnologia, as cerimônias associadas à morte, ao nascimento, ao casamento, à entrada na idade viril etc. Na vida moderna, estas passagens foram-se tornando cada vez mais irreconhecíveis e não experienciadas. Ficámos muito pobres de experiências do limiar (Schwellenerfahrungen) (...) O limiar deve distinguir-se claramente do limite. Limiar é uma zona, e na palavra estão contidos os sentidos de mudança, passagem, flutuação (...) Por outro lado, torna-se necessário constatar o contexto imediato, tectônico e cerimonial, que deu à palavra o seu significado. (*Das Passagen-Werk*, 617-18 cit. por BARRENTO. p. 21.)

No chão duro da memória, essa medida incerta do quanto devemos ao esquecimento, encontramos pontos de expansão, de reflexão e sincronismos. “Que lapsos de tempo abrangem as afinidades eletivas e correspondências? Por que é que a gente vê a si mesmo em outra pessoa e não vê a si mesmo no antecessor?” pergunta o narrador de *Os Anéis de Saturno* (SEBALD, 2010, p. 189.)

No caleidoscópio de fragmentos que se espalham diante da nossa razão enferma estamos sempre sustentados pelas ressonâncias que identificamos entre as partes que se espelham. O resto apodreceu em poucos dias. Os restos que nos constituem e dos quais estamos a maior parte do tempo ausentes. Não obstante, enquanto a memória persiste ninguém está inteiramente ausente ou fraturado; mesmo que a memória seja como uma lente nublada entre os vivos e os mortos. A natureza problemática da memória constitui a nossa própria natureza e, embora não possamos confiar inteiramente em nossas lembranças, virar as costas para elas significa desprezar os fatos. Nosso ser trafega sempre entre as nuvens da memória e se equilibra sempre sobre a corda que se estende entre a lembrança e o esquecimento. Como a memória não somos definitivos. Somos alguém à procura de um nome, como Alonso Quijano, como o narrador ambíguo dos relatos de Sebald.

4 O QUE LIGA AS PARTES

O próprio narrador nunca é nomeado nem tampouco completamente deixado à sombra. Desconfiamos ser Sebald quem nos relata as impressões que evocam memórias e experiências as quais servem de base à reflexão, no entanto não temos certeza. Há elementos biográficos mesclados ao enredo, de forma que há sempre uma voz única a narrar as peripécias dos personagens e suas desventuras, como um Homero ligando histórias condensadas na memória coletiva, dando direção aos fluxos, organizando-os em outras vozes que se cruzam, se espelham ou se diluem. Mas nosso Homero não é cego, como eram cegos os grandes artífices: Borges, Joyce, Bach. Ele faz questão de evidenciar a visão através de



insistentes reproduções de gravuras que parecem ser redundantes uma vez que apenas ilustram o que diz o texto. No entanto, há aqui um perigo. Tais figuras jogam um jogo dialético com o fluxo narrativo, não somente pontuando-o, mas concedendo-lhe dimensão extralinguística. Ajuda-nos a compreender um pouco mais a função da imagem nas obras de Sebald o empreendimento conjunto deste e Jan Peter Tripp, que colaboraram no volume cujo título em alemão é *Unerzählt*. Consta de pequenos poemas ilustrados por imagens, a semelhança das narrativas de Sebald. Segundo os autores, a pretensão do projeto “era que texto e imagem não se explicassem nem se ilustrassem mutuamente, mas que estabelecessem um diálogo no qual cada um tivesse sua própria ressonância”. O diálogo entre texto e imagem não justapõe duas formas de expressão, mas potencializa dois feixes imagéticos que ganham perspectiva através da mútua referência mediada. Estabelecem canais de comunicação pela ressonância, como o fazem as diversas histórias, ensaios e reflexões que vão se disseminando no texto sebaldiano, sem nexos imediatos de continuidade. De fato, o que liga as partes é o mesmo padrão tonal segundo o qual as diversas intervenções vibram em ressonância. Uma relação não linear e não causal.

Na intercessão plana das histórias com as figuras constrói-se uma perspectiva espaço-temporal que projeta o todo em uma dimensão extra literária. O texto liga-se à vida sem deixar de ser texto nem operar uma redução da experiência vital através da forma. Sem operar fraturas, não obstante o aspecto fragmentário da composição, o texto tangencia a experiência vital, difundindo-se através da experiência do leitor, que ele integra em sua abertura dialógica. Aplicada ao espaço a concepção das perspectivas de Dürer amplia o que queremos dizer.

Hablaremos de una visión espacial “perspectiva” únicamente allí donde sean representados no sólo objetos específicos como casas o muebles y representados en “escorzo”, sino donde la totalidad del cuadro se haya transformado en una ventana a través de la cual nos parece estar viendo el espacio, donde la superficie material en relieve o pictórica sobre la cual aparecen las formas de las distintas figuras o cosas dibujadas, es negada como tal y transformada en un espacio unitario y total, en el cual se comprenden todas las cosas que en él figuran, y no importa si esta proyección es determinada por una impresión inmediata sensible o por una construcción geométrica más o menos “correcta” (cit. por PANOFISKY, *La perspectiva como forma simbólica*)

Pode-se dizer que ganha o texto perspectiva ao estabelecer o diálogo entre a imagem verbal e a imagem visual. Mesmo quando representam a mesma coisa estão representando coisas diferentes. A diferença na repetição alerta para o caráter ficcional da memória, para a sua natureza artificial do mesmo modo que lembra a natureza artificial de toda a representação. Melhor: diz-nos que a representação não é apenas um meio, mas um outro ser que se soma ao ser que nomeia adensando seu significado. A

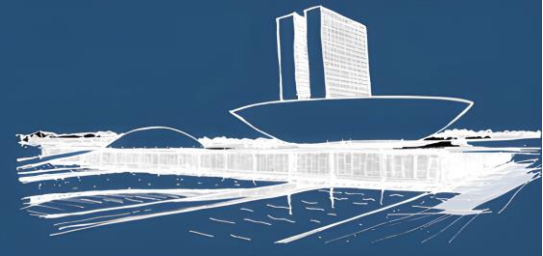


imagem não é só um registro da memória, é também um artifício do estilo e uma declaração da potência e do limite do escrito com o qual dialoga. Ao registrar a ação do tempo sobre as coisas e os projetos humanos, permitem ao leitor uma perspectiva distanciada e, ao mesmo tempo, cúmplice da visão do autor. Nos diz que todo brilho apaga e, num segundo de horror, toda uma era chega ao fim. Toda memória é triste, porque em todo registro está fixado uma parcela da vida que o tempo destruiu. Ao olharmos a imagem que o texto dimensiona e lendo o texto que a imagem ilustra nosso pesar é amplificado, potencializado pela sombra que o verbo lança sobre a sombra funérea da fotografia. Espaço e tempo jogam aqui um jogo trágico: os lugares da lembrança são os símbolos do pesar. A linguagem adensa as dimensões gêmeas no réquiem verbal cantado no texto a duas vozes. Diz Sebald, em um apelo à nossa imaginação melancólica,

Mal podemos imaginar agora, disse-me alguém cuja infância chegava ao tempo dos moinhos, que um dia na paisagem cada um desses moinhos de vento foi como um brilho de verniz num olho pintado. Quando esses brilhos empalideceram, de certa forma toda a região empalideceu com eles. Por vezes, olhando para ela, penso que tudo isso já morreu. (SEBALD, 2010, p. 40)

Junto à descrição é reproduzida uma foto de um moinho em ruínas na paisagem desolada do reino de East Anglia. Percebemos então o ontem no hoje e o todo na parte. Como numa holografia da memória juntam-se aqui as duas epígrafes: Estamos em relações com todas as partes do universo – Assim como com o futuro e a antiguidade: *Assim é que eles voltam, os mortos* (SEBALD, 2009, p. 29)

A imagem especular revela que o visível não é mais nem menos que o narrado, que ambos são portas que se abrem ou janelas que se comunicam com uma realidade, com uma objetualidade que não reproduzem, mas que simbolizam imperfeitamente. A imperfeição do visível soma-se à imperfeição do escrito. Ambos transfiguram o relato elevando-o a um plano superior de conteúdo. Uma operação muito acima de um mero relato impressionista e subjetivo.

Em *Austerlitz* (SEBALD, 2008^a, p. 9) há um exemplo de como a imagem fotográfica concede uma dimensão de profundidade ao texto no diálogo que estabelece com a narrativa. Trata-se da dupla mirada do filósofo:

[...] olhos admiravelmente grandes e aquele olhar fixo e inquisitivo encontrado em certos pintores e filósofos que, por meio da pura intuição e do pensamento puro, tentam penetrar a escuridão que nos cerca.

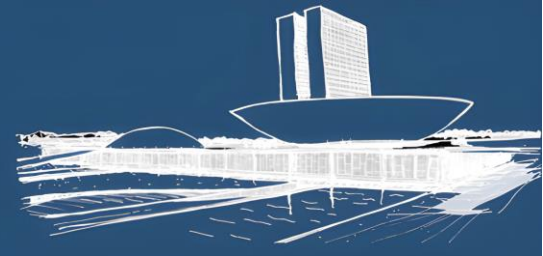
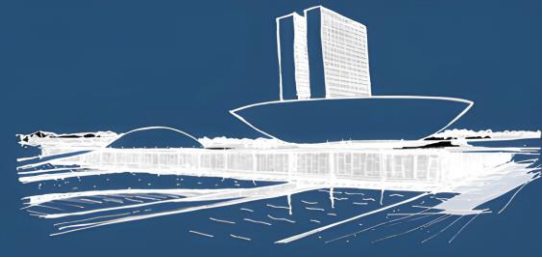


Figura 3 Fotografia de Ludwig Wittgenstein



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

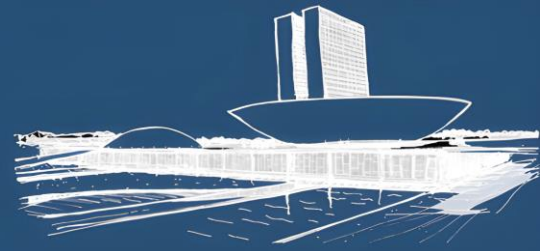
O filósofo é Wittgenstein que, sabemos, empresta características ao personagem central do relato. Por que a dupla mirada, perguntamos ao ver a imagem? Por que a ambivalência no olhar duplicado do filósofo? Como se sabe, Wittgenstein desenvolveu duas personalidades conceituais distintas que resultaram na elaboração de duas perspectivas filosóficas a respeito da natureza da representação lingüística. Tanto que se costuma distinguir não entre duas fases do pensamento do filósofo austríaco, mas dois filósofos diferentes em uma só pessoa. Ao se referir a Wittgenstein é preciso distinguir entre Wittgenstein I e Wittgenstein II. O primeiro construiu uma abordagem formalista sobre a linguagem registrada na obra *Tractatus Logico-Philosophicus*; o segundo elaborou uma concepção pragmática da linguagem, construída a partir da crítica à sua própria posição defendida no *Tractatus*. Wittgenstein representa a duplicidade da personalidade em busca de sua unidade. Ao mesmo tempo alude à impossibilidade de se chegar a uma definição sobre o homem, uma vez que a complexidade de sua natureza determinada pela complexidade de seu destino histórico espalhou pelo caminho fragmentos difíceis de juntar. De forma análoga, a odisséia de Austerlitz através dos traumas da história do século XX, ecoando a odisséia do narrador de *Os Anéis de Saturno* pela paisagem sombria de Suffolk, nos mostra o trajeto sinuoso de um homem em busca de si mesmo emergindo dos fragmentos deixados pela memória. Austerlitz também é dois: Dafydd Elias e Jaques Austerlitz, um peregrino errando pela geografia espaço-temporal da memória em busca de seu próprio nome.



José Saramago inventou uma epígrafe como acorde de abertura de seu romance *Todos os Nomes* que me vem à mente a propósito da *recherche du temps perdu*, que é uma busca da identidade desconhecida, que é uma busca da história recente da Europa que se reflete na ambigüidade e no jogo de luz e sombra que põe em movimento os fantasmas da lembrança de Dafydd Elias, aliás Jacques Austerlitz. A epígrafe diz: “Conheces o nome que te deram, mas não conheces o nome que tu tens”. O foco de nossa atenção dirigiu-se a um aspecto intrigante da narrativa. Antes de tudo o motivo da viagem através da memória, a procura de si mesmo de Austerlitz coincidia com a busca de um nome, chave, talvez, para o mistério que ele era para si mesmo e que escondia, ao mesmo tempo, o segredo do seu tempo. Velado e revelado na linguagem, cifrado na palavra, remédio e veneno da memória, move-o a tarefa de construir o sentido de sua vida desvendando o segredo de seu nome. O nome verdadeiro escondido atrás do nome concedido como herança. Mas o verdadeiro nome também é aparente e marca uma espécie de rito de passagem no qual o personagem, cujo passado é recoberto pela névoa de uma condição incerta, recebe um novo batismo no qual lhe é dado um nome emblemático de sua condição ordinária e excepcional: Austerlitz: um fato histórico, um peregrino, uma testemunha. Um homem que foi um campo de batalha. Muitas vezes levanta-se entre os críticos a questão acerca de o quanto a escrita de Sebald é autobiográfica. Segundo opina Mark R. McCulloh (2003, p. 22),

Indeed, much of the time the first-person narrator seems to be a thinly veiled Sebald. This is a reflection of a certain legerdemain in Sebald's treatment of the nature of identity. What is the “true” identity behind ou socially and historically determined selves? The essence of identity, like virtually everything in Sebald's world (whether in the objective of subjective realm), remains uncertain. But one thing is certain, namely that Sebald finds the autobiographical form appealing, in fact, He once Said that He often preferred autobiographical writings to novels.

É significativo que dentro da narrativa de um personagem sem nome, outro inscreve suas memórias na narrativa de um personagem com dois nomes. Em um pequeno resumo, um personagem sem nome é o narrador dos encontros que mantém ao longo de trinta anos com Jacques Austerlitz, historiador da arquitetura que vive em Londres e é obcecado por detalhes da vida nas cidades. E a história que o personagem-título tem para contar é fascinante. Até a adolescência, cresceu no interior da Inglaterra, filho infeliz de um austero pastor protestante. Ao ficar órfão descobre, estarrecido, que havia sido adotado com menos de cinco anos, quando seus verdadeiros pais, judeus, são presos na Tchecoslováquia ocupada pelos nazistas. A partir de então, passa a viver ao sabor de repulsa e atração pelo próprio passado. A estranha biografia da memória de um homem encontra a Estranha biografia da dor oculta da Europa. O dialogismo, a sombra e a luz, a ambigüidade da dor povoam as lembranças do personagem



em um mundo devastado pela memória da barbárie. Forçado a explorar o próprio passado apagado: a trajetória de Austerlitz, que possui pontos de contato com a do próprio Sebald e com cada um de nós, em busca da identidade corresponde a um desafio para o qual são necessários olhos admiravelmente grandes como os do filósofo, olhos que possam nos ajudar a penetrar as trevas que nos cercam. Como os animais de *Nocturama* o filósofo com seus olhos dissipa as trevas e enxerga no escuro. Talvez seja desajeitado com a luminosidade cotidiana e se embarace quando os assuntos pertencem ao domínio público da vida ordinária. Mas só ele vê na escuridão o que os outros não enxergam nem mesmo na luz. É uma forma invertida de visão, por isso a perplexidade serena de quem sabe que no mundo invertido o real é sempre a negação do imediatamente visível.

O filósofo parente do Lêmure e da Coruja. Animal noturno para quem a visão é tão natural e, ao mesmo tempo, estranha quanto o silêncio. Curioso saber que a palavra lêmure deriva do latim "lemures", que significa "espírito(s) da noite" ou "fantasma(s)" e deve-se provavelmente ao fato de estas criaturas serem brancas e noctívagas, perambulando pela noite e fazendo os seus chamamentos. Na contraposição dos olhos do filósofo com os olhos dos seres noturnos quantas alusões. Lembramos aqui de Platão, que muito sabia de sombras e também fez seus chamamentos silenciosos no interior da caverna.

Tal como os animais no *Nocturama*, entre os quais espécies anãs eram surpreendentemente numerosas – minúsculos fenecos, lebres-saltadoras, cricetos -, também aqueles viajantes me pareceram de algum modo reduzidos a miniatura, fosse por causa da altura insólita do teto, fosse por causa da penumbra que se adensava, e foi por isso, suponho, que me ocorreu o pensamento, em si mesmo absurdo, de que se tratava dos últimos exemplares de um diminuto povo em vias de extinção, expulso de sua pátria ou exterminado, desses que, porque somente eles haviam sobrevivido, tinham a mesma expressão agoniada dos animais no zoológico (SEBALD, 2008a, p. 10-11)

FILOSOFIA
CAPITAL

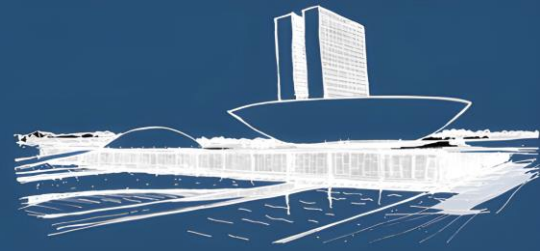
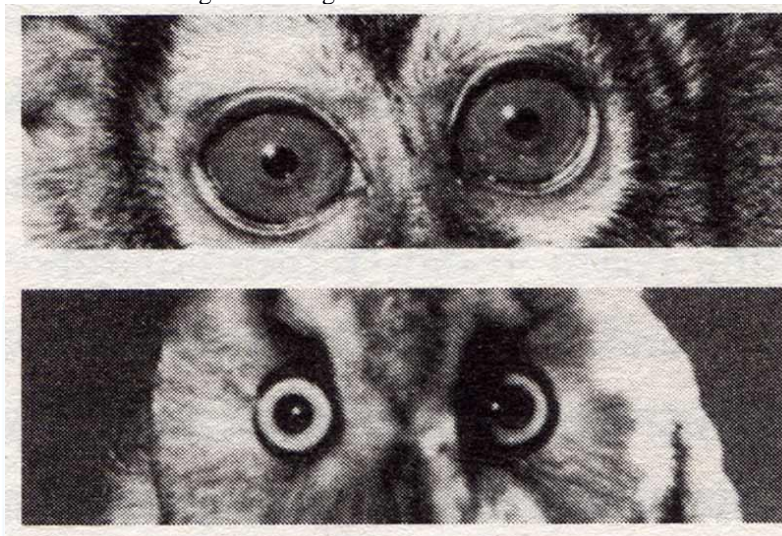


Figura 4 Fotografia extraída da obra Austerlitz



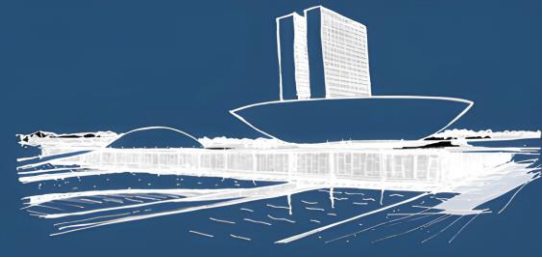
Fonte: (SEBALD, 2008a, p. 8)

A composição da figura e da história de um homem resulta sempre incompleta, não obstante saibamos que ele viveu uma vida completa. Mas o diálogo entre as duas imagens e das imagens com o texto dimensiona a complexidade da questão de uma forma que o texto apenas não conseguiria fazer. Citamos a imagem acima como se fosse um texto. Devemos citar o texto como se fosse imagem? Uma imagem:

À meia-luz, o brilho de ouro e prata nos gigantescos espelhos de parede diante das janelas ainda não havia se extinguido por inteiro quando um crepúsculo subterrâneo encheu a sala, onde alguns viajantes estavam sentados bem afastados uns dos outros, imóveis e calados (SEBALD, 2008a, p. 10.)

5 MEMÓRIA E IDENTIDADE

O estilo narrativo de Sebald opera como um tipo de ruminação aleatória em suas próprias lembranças, na memória dos outros e dos objetos. As memórias sempre se sobrepõem umas sobre as outras, no estilo altamente parentético de Sebald. Acasos e coincidências revelam-se canais insuspeitados de sintonia e emergência da memória. Nos fragmentos colhidos pelo peregrino ressoam acordes de outros mundos que ligam os fantasmas do passado às fantasmagorias do presente. Assim, o peso da memória constitui a própria possibilidade de uma escrita que nem molda subjetivamente o vivido nem se anula completamente diante da realidade objetual. Ergue-se como um meio de contato sutil e silencioso em que o mundo converge nas palavras que, por sua vez, emergem na sensibilidade do leitor. Como Sebald explicou na última entrevista que concedeu, pouco tempo antes de morrer: “Sem memórias



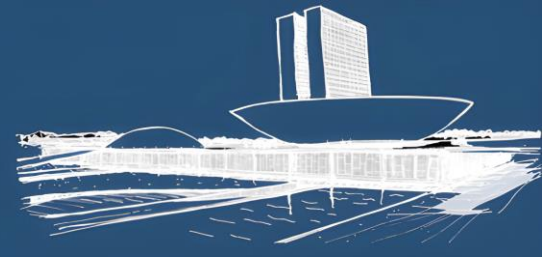
não existiria a escrita: o peso específico de que uma imagem ou uma frase necessitam para atingirem o leitor só pode advir da lembrança das coisas – não de ontem, mas de há muito tempo”.

Ecoa na voz de Sebald a voz ancestral de um de seus autores preferidos, o argentino Jorge Luis Borges cujo poema Rubaiyat, espelhando Edward Fitzgerald que espelhou Omar Khayyam, erige um espelho em que confluem todos os caminhos no traçado oblíquo da memória. Ao contrário do que o poema de Borges nos diz, as pessoas não se percebem normalmente como parte do *continuum* histórico. Vivem experiências desconectadas do passado como se o presente fosse uma ilha, um fragmento isolado do tempo. Vivem sem perceber a memória objetiva cristalizada no tempo histórico dos eventos, das ações e dos objetos humanos. A voz narrativa do alemão de Sebald, arcaica como um fantasma, conduz o leitor à tomada de consciência do diálogo dos tempos nos testemunhos gravados pela memória. Em toda obra de Sebald, a começar por sua poesia, o autor relembra o passado, recupera o passado e busca delinear o modo como o presente esmorece imperceptivelmente dentro do passado.

O caminhante constrói com a emergência da memória um *continuum* de forças que se impõem num fluxo. Reafirmamos: não uma arquitetura, nem um tecido verbal, muito menos uma forma, senão um desenredo no qual as vozes compõem um jogo de ressonâncias e espelhamentos cujo resultado, aparentemente fragmentário, é essencialmente uno como a volta dos ouros dos crepúsculos desertos. A meditação de Sebald sobre a memória e a identidade que contamina a sua própria escrita ampara-se em uma concepção particular do tempo conforme se lê em Austerlitz (2008, p. 193):

Que significado teria, perguntei comigo, disse Austerlitz, o rio que não nasce de nenhuma fonte, que não deságua em nenhuma foz, que reflui constantemente sobre si próprio, que significado teria *veverka*, o esquilo congelado para sempre na mesma pose, ou o grupo de porcelana cor de marfim representando um herói a cavalo que se vira para trás no exato momento em que a sua montaria empina, a fim de recolher com o braço esquerdo uma inocente criatura feminina privada da última esperança e salvá-la de um destino sem dúvida cruel, ainda que não revelado ao observador? Eles todos eram tão intemporais quanto esse instante de resgate, eternizado e que ocorre sempre agora, aqueles ornamentos, utensílios e suvenires encahados 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.

A convivência dos vivos com os mortos, a coincidência dos tempos na memória, a justaposição dos espaços, a topocronia na qual o espaço reflete o tempo e provoca a emergência da história no movimento dos signos linguísticos, garantem interlocução, abrem vasos de comunicação entre a parte e o todo, passado e futuro, pequeno e grande, constituindo um tipo de escrita holográfica na qual se tem acesso - por meio do detalhe, do rastro, dos sinais encontrados na paisagem geográfica e biográfica - à

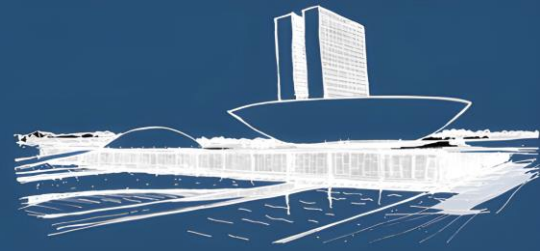


totalidade da experiência. A aparente impressão de fragmentação do estilo se dissolve na compreensão da mecânica homológica do relato. Na especificidade da voz que se ramifica e converge sem jamais perder o foco, sem se afastar do tom. Recordamos uma passagem de Novalis, o mestre do fragmento, cuja reflexão aforística trazia nas partes aparentemente isoladas o germe do todo que as animava. Perguntava-se o filósofo,

Então o universo não está dentro de nós? As profundezas de nosso espírito nós não conhecemos – Para dentro vai o misterioso caminho. Em nós, ou em parte nenhuma, está a eternidade com seus mundos – o passado e o futuro. O mundo exterior é o mundo das sombras – Lança suas sombras no reino da luz. Agora parece-nos, sem dúvida, interiormente tão escuro, solitário, amorfo – Mas quão totalmente diferente nos parecerá – quando esse entenebramento tiver passado, quando o corpo de sombra estiver afastado – iremos fruir mais do que nunca, pois nosso espírito passou privação. (NOVALIS, 2001, p. 45)

As deambulações de Sebald através de uma suposta paisagem de coisas reais resulta num trajeto pelo interior da memória onde objeto e sujeito se unificam sem se dissolverem um no outro. O arranjo casual do espaço, e das aparições que pontuam o caminho do viajante solitário, determinam o trajeto narrativo: nem subjetivo, nem esteticamente planejado. A completa ausência de plano sugere uma unidade existencial cuja força viva amarra a heterogeneidade de objetos, situações, tipos, figuras, estilos no plano da experiência mediada pela palavra. O adensar da experiência na palavra que medeia todos os aspectos do vivido constitui a memória. Espelho de espelhos em cuja floresta mergulhamos como leitores. Sentimos então que as obsessões de Sebald ligam-se a uma obsessão central a partir da qual se ramificam: a predileção pela viagem, aventura exterior pelo espaço geográfico que se desdobra em aventura interior pelo tempo narrativo que resgata o trajeto da memória. Seres sem destino e exilados em um mundo estranho no qual se sentem perdidos seguem trajetos paralelos no interior da voz do narrador que lhes acompanha e dá o tom de suas viagens. As várias vidas e as situações e eventos ganham unidade de tom no *epos* narrativo. Assim é n' *Os Anéis de Saturno*, n' *Os Emigrantes*, em *Vertigem* e em *Austerlitz*. O campo harmônico desses relatos pode ser ouvido num conjunto de seis breves ensaios escritos por Sebald e reunidos no volume intitulado *O Caminhante Solitário*. Uma “marginalia algo dilatada”, segundo os termos de Filipa Melo, em homenagem a cinco escritores-viajantes – Jean-Jacques Rousseau, Robert Walser (a eminência parda de *Os Anéis de Saturno*), Peter Hebel, Eduard Mörike e Gottfried Keller – e um pintor – Jan Peter Tripp, que o leva a refletir sobre o realismo e a “ilusão da superfície”.

A todos o narrador está unido pela paisagem natal: a região pré-alpina. Com cinco deles, partilha também o vício inabalável da escrita, tão “pouco gratificante”. Hegel fá-lo recordar o avô, dissertar sobre



o cosmos e as insignificâncias humanas, a revolução e a ordenação do mundo. Na ilha de Saint-Pierre, reencontra Rousseau, à procura na natureza de uma fuga à civilização urbana e ao “labor maníaco” do pensamento. Com Mörike e Keller, marcante no retrato do fantasma desesperado Walser, descreve verdadeiras “emigraç[ões] interior[es]”. Em todos, Sebald destaca o exílio dos artistas em choque com o tempo e a realidade, indomesticáveis tanto na sua euforia criativa e utópica como no seu “sossego de morte ditado pelo pressentimento de que tudo acabará mal” (MELO, 2010).

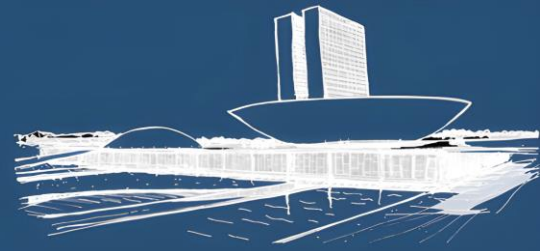
6 CONCLUSÃO

A ilusão deve ser quebrada pelo uso complexo das palavras em ressonância com o uso não linear da história recolhida nas lembranças. Romper a expectativa do leitor e arrancá-lo através das palavras da posição conformista de acomodação presente. Uma consideração de Jankélévith (1978, p. 26):

As palavras que servem de suporte ao pensamento devem ser empregadas em todas as posições possíveis, nas locuções mais variadas; é preciso virá-las, revirá-las em todos os seus lados, na esperança de que uma luz surgirá; apalpá-las e auscultar suas sonoridades para perceber o segredo de seu sentido. As assonâncias e ressonâncias das palavras não têm uma virtude inspiradora? Esse rigor deve ser atingido às vezes a custo de um discurso ilegível: falta pouco, efetivamente, para que nos contradigamos; basta continuar na mesma linha, escorregar na mesma inclinação, e nos distanciamos cada vez mais do ponto de partida, e o ponto de partida acaba por desmentir o ponto de chegada sinto-me provisoriamente menos inquieto quando, depois de ter andado em círculo durante muito tempo, de ter cavado e triturado as palavras, explorado suas ressonâncias semânticas, analisado seus poderes alusivos, seu poder de evocação, verifico que definitivamente não posso prosseguir de outro modo. Certamente a pretensão de tocar na verdade um dia é uma utopia dogmática, o que é importante e ir até o fim do que podemos fazer, atingir uma coerência sem falha, fazer aflorar as questões mais escondidas e mais informáveis...

Fazer aflorar as questões mais escondidas e mais informáveis, através da memória, da imagem e da escrita. Aqui nos damos conta do quão complexo é o trabalho de Sebald. Reafirmamos nossa perplexidade e, de certa forma, nossa impotência, pois, também na tarefa do leitor tudo pode acabar mal. Quem sabe com a ajuda de Coetzee não possamos elaborar um final tão arbitrário quanto todo o resto na esperança de que, enfim, algo acabe bem? Citamos:

In Sebald, 1914 often appears as the year when Europe took the wrong turn. But, looked at more closely, the pre-1914 idyll reveals itself to be without foundation. Did the true wrong turn take place earlier, then, with the triumph of Enlightenment reason and the enthronement of the idea of progress? While there is plenty of historical awareness in Sebald - the cities and landscapes through which his people move are ghost-ridden, layered with signs of the past - and while part of his general gloom is about the destruction of habitat in the name of progress, he is not conservative in the sense of harking back to a golden age when mankind was at home in the



world in a good, natural way. On the contrary, he subjects the concepts of home and being to continual sceptical scrutiny. One of his literary-critical books is a study of the notion of Heimat (homeland) in Austrian literature. Playing on the ambiguity of the word *unheimlich* (unhomelike, unfamiliar, hence uncanny), he suggests that for today's Austrians, citizens of a notional country whose territory and population have altered with each turn in modern European history, there ought to be something ghostly in feeling at home." (COETZEE, 2000)

REFERÊNCIAS

- BARRENTO, J. O **Arco da Palavra**. Organização e Prólogo: Floriano Martins; Ilustrações: Sérgio Lucena. São Paulo: Escritura, 2006.
- BENJAMIN, W. **Origem do Drama Barroco Alemão**. Tradução, Apresentação e Notas: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. **Rua de Mão Única. Obras Escolhidas II**. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BORGES, J. L. **Obra Poética 1923-1977**. Buenos Aires: Alianza-Emecé, 1981.
- CARROLL, L.. **Alice's Adventures in Wonderland**. With an Introduction and Notes by Martin Gardner; Illustrated by John Tenniel. New York: Penguin Books, 1985.
- COETZEE, J. M. W. G. **Sebald, After Nature**. Inner Workings: Literary Essays 2000-2005
- JANKÉLÉVITCH, V. **Quelque Part Dans l'inachevé (entretiens philosophiques avec B. Berlovitch)**. Paris Gallimard, 1978.
- MANGUEL, A. **A Cidade das Palavras**. São Paulo: Companhia das Letras 2008.
- _____. **Ilíada e Odisséia de Homero: uma biografia**. Tradução: Pedro Maia Soares. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.
- MANN, T.. **A Montanha Mágica**. Tradução de Herbert Caro, 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- McCULLOH, M. R. **Understanding W.G. Sebald**. Columbia: University of South Carolina, 2003
- NOVALIS. **Pólen**. Tradução, Apresentação e Notas: Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- SEBALD, W. G. **Austerlitz**. Tradução: José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.
- _____. **Austerlitz**. Translated from the German by Anthea Bell. New York: Penguin Books, 2002.
- _____. **Os Anéis de Saturno**. Tradução: José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. **Os Emigrantes**. Tradução: José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. **Vertigem**. Tradução: José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.