

4

Abrir a arca e tocar os ossos: uma literatura espectral

That skull had a tongue in it, and could sing.

William Shakespeare

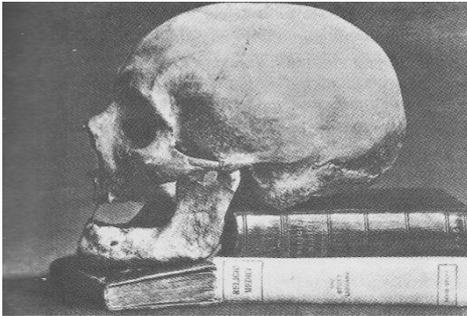


Figura 4

4.1

Comunità dei defunti

Todo esse ambiente solene do quarto, seu tom de tristeza e seu cheiro a cera e sacristia vinham do fato de estarem no tal baú do oratório os ossos de minha prima Alice – morta em Juiz de Fora. Coube a meu Pai exumá-los, lavá-los, trazê-los para o Rio e entregar à irmã a bagagem terrível. Ela ficou ali no quarto bem uns dois anos, até que minha tia mandasse erguer, sobre o túmulo do marido, a caixa de mármore para que passou o esqueleto. Tenho pra mim que a pobre coitada retardou o que pôde a dor dobrada do segundo enterro da menina. E teria ela, na solidão e na saudade de suas noites de insônia, resistido à tentação mórbida de abrir aquele baú, de tocar naqueles ossos despojados, na caveira decomposta e de explorar a distância milimétrica e imensa que vai de nós ao não ser tangível? De que tentamos guardar a forma nos objetos-relíquia usados pelos nossos mortos, em sua vida, ou nas flores do seu caixão, ou nos seus retratos, ou nos seus cabelos. Ou ficando logo com o defunto em casa ou um pouco deles – tais a amada inteira! Enterrada sob o leito ou o crânio viajor embrulhado no lenço vermelho [...] (Nava, 2005, p.350).

Pedro Nava nos descreve o quarto de sua tia Candoca – e destacadamente aquele objeto que dá nome ao primeiro volume de suas memórias – o *Baú de Ossos*. Abrir o baú, deixar escapar os espectros do passado, eis uma ilustração do projeto literário de Nava: andar ali naquela distância *milimétrica e imensa que vai de nós ao não ser tangível* e, sem medo ou pudores, tocar os “restos mortais” do passado, sem deixá-los trancados, sem fazê-los meros “arquivos mortos”. E mais, tocar os ossos dos entes queridos, *tocar*, sentir, no tato, entre os dedos, sentir os odores e os gostos, os fragmentos do tempo, que exalam sua inexorabilidade.

Atravessar os rastros do passado com o próprio corpo, sem desejar propriamente restaurar o passado no *presente* (ainda que Nava mantenha o otimismo de ao menos deixar completo aquele esqueleto sobre o qual depositará a *carnadura* literária da imaginação) e nunca deixar o passado sumir no silêncio do túmulo – conjurar o fantasma e fazê-lo *presença espectral* entre os vivos.

É impossível ler a expressão “bagagem terrível” no trecho citado de Nava e não lembrar o relato aterrorizante de Frederick Reck – e quase inconcebível (“true stories that exceeded anyone’s capacity to grasp them”¹ – Sebald, 2004, p.23) – que W.G. Sebald transcreve em seu ensaio *Air War and Literature*, sobre uma mulher que, na Alemanha pós-bombardeios da Segunda Guerra, carregava, em uma mala, o corpo carbonizado de um filho morto nos ataques aéreos. Conta Reck, na citação de Sebald, que, de um grupo de sobreviventes do bombardeio tentando entrar em um trem na Bavária, uma mala cai ao chão e se abre, expelindo o conteúdo terrível: “the roasted corpse of a child, shrunk like a mummy, which its half-deranged mother has been carrying about with her, the relic of a past that was still intact a few days ago” (Reck apud Sebald, 2004, p.29)². A idéia de *reliquia* se repete, não por acaso, nas duas citações. A relíquia, por vezes atingindo um caráter quase sobrenatural, parece nos permitir alcançar o entremundos onde rondam os espectros do passado; é o resto impregnado de presença. As relíquias e os arquivos, carregados de afetividade e mistério – são, sobretudo, estes rastros afetivos do passado que irão emergir (e assombrar) nas obras de Nava e Sebald.

Em toda a literatura de W.G. Sebald, figuras presentes nos trechos acima comentados, como as do *corpo morto*, da *reliquia* e do *fantasma*, retornam constantemente. No livro de prosas e ensaios *Campo Santo*, por exemplo, nos pequenos textos que o compõem, percebe-se, com clareza, a insistência nestas figuras e, sobretudo, o modo como se marcam pelo signo da *destruição*. Esta que é marca do tempo; um tempo marcado pelo iminente deixar de ser – que empurra o presente (o que é) ao passado (o que já não é mais). Por isso se figura o *espectro*, pois fazer o passado *presença* nunca é torná-lo *presente* por inteiro como

¹ “histórias verdadeiras que excediam a capacidade de qualquer um de apreendê-las” – tradução livre.

² “o corpo tostado de uma criança, encolhida como uma múmia, que sua mãe meio-transornada vem carregando por todo lado com ela, a relíquia de um passado que ainda estava intacto há alguns dias atrás” – tradução livre.

coisa realmente viva – entre o passado e o presente, o traço de um tempo, o arquivo, em seu estado de suspensão, é sempre espectral – “a estrutura do arquivo é *espectral*. Ela o é *a priori*: nem presente nem ausente ‘em carne e osso’” (Derrida, 2001, p.110).

O encanto com que Sebald narra uma tradição da Córsega sobre espíritos errantes, em ensaio homônimo ao citado livro, demonstra, claramente, sua atração pela figura do fantasma, como aquele que não deixa o passado e a memória se apagarem por completo, vagando pela noite ou pelo dia, deixando-se entrever em assombro e nos entrevendo – nós, os vivos, futuros fantasmas. Espectros que, mesmo fora da vida, estão, de algum modo, ainda presentes nela:

They are not regarded as beings forever at a safe distance in the world beyond the grave, but as family members still present, although in a different condition, and forming a kind of solidarity in the *communità dei defunti* against those who are not yet dead (Sebald, 2005, p.27).³

E em outro ensaio do mesmo livro, *Dream Textures: A Brief Note on Nabokov* (Sebald, 2005), Sebald destaca a recorrência do fantasma e do fantasmático na literatura do escritor russo (que é grande influência em sua obra) comentando a certa altura: “Ghosts and writers meet in their concern for the past – their own and that of those who were once dear to them.” (Sebald, 2005, p.144)⁴ Uma pulsão: olhar para o passado – com afetividade. Sebald aproxima o próprio escritor do espectro e, partindo disso, podemos ver a sua literatura como uma busca de auto-transfiguração da escrita em voz fantasmática do passado, assumindo, para tanto, uma escritura em si espectral. Na tentativa de evocar os espectros, por entre os resíduos e as ruínas do passado, Sebald constrói sua obra literária em um fluir sempre vago, caminhando no *entremundos* entre o fato e a ficção, a partir do qual suas narrativas se inscrevem na História, mas não se prendem completamente a esta, de modo que, por um lado, há um efeito de participação da narrativa numa temporalidade histórica reconhecível, mas, por outro, no entanto, sua escrita tende a não se enraizar em quaisquer fatos, pois é

³ “Eles não são vistos como seres sempre a uma distância segura no mundo além da sepultura, mas como membros da família ainda presentes, mesmo que numa condição diferente, e formando um tipo de solidariedade na *communità dei defunti* contra aqueles que ainda não estão mortos.” – tradução livre.

⁴ “Fantasmas e escritores se encontram em sua preocupação pelo passado – os seus próprios e os daqueles que um dia foram queridos para eles”. – tradução livre.

impregnada de um *fingimento*, que, se não completamente escancarado, deixa-se entrever. Constrói-se, nesse não-lugar de suas prosas, um valor de *mistério* em sua escrita – diferente também do aspecto de *jogo/enigma* que se encontrará em Valêncio Xavier, como veremos à frente no estudo. Mistério que também se exala das imagens documentais (impressas em justaposição ao texto de Sebald) e que se ilustra na própria relação flutuante entre palavra e imagem. Assim, o fantasma se faz presente não apenas na recorrência temática, nem somente pela estrutura arquivística, nem pelo que há de fantasmático nas imagens documentais, nem pelo olhar ao passado ou pela reflexão sobre a morte e a destruição que paira por toda a sua obra, mas, sobretudo, na própria maneira de narrar – que se “descorporifica” num estranho vagar misterioso, seguindo ora o fluxo da memória ora o fluxo do sonho (este estado espectral da mente).



Figura 5

Uma imagem que se repete em seus livros é particularmente emblemática do projeto literário do escritor alemão: o *labirinto*. É num ambiente propriamente labiríntico, no qual se caminha sem ter propriamente lugar ou rumo, encontrando rotas ao acaso que levam ao desconhecido, mas também ao retornar a ambientes já atravessados, é neste espaço fragmentário que se estrutura a narrativa de Sebald – em que se emula o próprio rumo errático da memória, entre a lembrança e o esquecimento. Nas prosas de Sebald, alguma coisa sempre escapa, algo sempre parece não se deixar ver, não na forma de um jogo de esconder, mas como se diante do absolutamente intragável que obscurece a visão. Este intragável que parece ter um nome: o *Tempo*, marcado pela destruição e pela catástrofe. Sebald, assumindo aquela proximidade entre o escritor e o fantasma, transformando sua escrita num vagar incessante e sem parada, nos remete à imagem de uma alma

errando no mundo dos vivos, carcaça espectral antevendo e anunciando, como uma maldição, a morte e a destruição em seu passeio por entre as ruínas.



Figura 6

O narrador-personagem de Sebald, face literária do autor, já assume, em si, sua fluidez fantasmática. Revela-se em presença, mas não por completo – está lá, mas pouco de sua vida transparece. Com raras exceções, evidentes em *Anéis de Saturno* e *Vertigem*, a vida do narrador é posta em segundo plano. Seu corpo, desse modo “descorporificado”, parece, assim, não ser mais que um meio de atingir os traços das vidas dos outros, um intermediário (um *médium* talvez?) das vozes murmurantes do passado. Postura que se reflete na estrutura de narração de sua obra literária: a voz do narrador, identificada ao autor, é constantemente atravessada por outras vozes que tomam, por momentos, a narrativa através de suas falas – como ocorre destacadamente em *Austerlitz* (em que o narrador divide a narração com o protagonista). Tais falas outras, no entanto, não são destacadas na escrita (através de aspas ou travessões, por exemplo) e as narrativas, em diferentes vozes, mesclam-se num único corpo textual quase indistinto, conduzido pela voz do narrador-autor. As poucas falas que aparecem destacadas, em itálico e na língua original das personagens, ganham, com isso, um valor forte de *índice*, como se fossem marcas materiais no texto da voz própria daquele que pronunciou aquelas palavras ali transcritas e, talvez, justamente por serem marcas materiais, *intraduzíveis*. (Estas falas em itálico se alinham, evidentemente, às imagens documentais impressas nos livros).

Mas, afora estas frases-traço, todo o texto, mesmo invadido por diversas vozes, submete-se, em última instância, à voz primeira do narrador-autor, pois, quase indiferenciadas no texto, as várias vozes ainda são conduzidas pela do

narrador, como aquele que nos relata, talvez como numa interminável conversa num café, como as que Sebald conta de seus encontros com Jacques Austerlitz; é da “boca” do narrador que escutamos aquelas narrativas, é sob a condução de sua “fala” que se misturam as múltiplas vozes – estamos, assim, sempre na perspectiva daquela “experiência artística e pessoal do Autor” (Nava, 2003, p.28) que constitui a Ficção nas palavras já citadas de Nava, mesmo que seja o autor também uma personagem ficcional. Aproximamo-nos, na escrita de Sebald, de uma espécie de *fluxo do relato*, como o do experiente contador de histórias (ou de “causos”), que pode passar tardes e noites inteiras contando e recontando uma infinidade de histórias, que começam e terminam num atravessamento fluido, como que apagando início e fim, costurando narrativas sobre narrativas ao ritmo das associações que a memória vai colando um tanto ao acaso. O que não quer dizer que Sebald assuma uma escrita coloquial ou hesitante, ou qualquer traço que pudesse criar o efeito de uma *oralidade* propriamente dita. Não se explora tal efeito, nem daquela forma comedida que aparece em Nava. Embora assuma a presença do autor como parte da narrativa, até mesmo comentando a obra de dentro dela, explicitando um espaço *extraliterário* (mesmo fingido), sua escrita funda-se sobre uma narração quase impessoal, longe da oralidade, talvez mais perto de um *relato escrito*, como um diário de viagem – e, assim, não produzido no calor dos acontecimentos, mas posteriormente, retomando os rastros e os restos coletados ao longo do caminho tortuoso do narrador e tendo sempre um tom *solene*.

Daquele que nos narra as histórias dos outros, do narrador “primeiro”, identificado a Sebald, pouco sabemos – somos informados, pelas entrelinhas, que é escritor, que tem uma companheira chamada Clara e que nasceu na Alemanha, na cidade de W. – assim apresentada, desse jeito, não mais que uma letra (assim como o W.G. de sua *persona* autoral); nos deparamos com uma ou outra fotografia que lhe esboçam um rosto e um corpo, sabemos e ainda conhecemos algumas de suas preocupações, nos pensamentos e reflexões que se misturam às narrativas. Sempre errante, sem lugar, caminhando por entre os muitos lugares sem nunca ganhar propriamente um corpo, é sempre a presença vaga, que, não poucas vezes nas narrativas de suas viagens, surpreende os habitantes das localidades que visita, estupefatos diante da figura inesperada, deslocada no espaço e no tempo.

Tal como muitas de suas personagens, W.G. Sebald é um *emigrante*, assim

como o já citado Nabokov, autor que lhe é referência explícita e em cuja prosa Sebald reconhece uma *qualidade fantasmática*. Comentando a literatura de Nabokov, Sebald afirma, sobre algumas de suas personagens: “Unexpectedly finding themselves on the wrong side of the frontier, they are airy beings living a quasi-extraterritorial, somehow unlawful afterlife in rented rooms and boardinghouses”⁵ (Sebald, 2005, p.143). As personagens centrais de *Os Emigrantes*, explicitam esta condição *aérea* que reflete “the strange unreality of such an existence in foreign land”⁶ (Sebald, 2005, p.143). Na primeira parte do livro, o Dr. Henry Selwyn surge de forma fortuita na vida do narrador-autor, mas logo é o seu passado que emana de sua presença – é como se o corpo então presente daquele homem não fosse mais do que o rastro de uma vida já findada (que ele decidirá, enfim, por terminar, cometendo suicídio) – ele mesmo uma ruína ou um resto de si. A vida isolada, quase como a de um eremita (“*a kind of ornamental hermit*” – Sebald, 2002b, p.12), confere ao próprio homem Selwyn a sua textura fantasmática – quase já fora do mundo. Estrutura de personagem que se repete nas demais apresentadas no livro, seja o professor Bereyter, sempre deslocado de seu mundo (e que também, por fim, comete suicídio deitando-se na linha do trem), seja o tio Adelwarth, sobretudo no final de sua vida, quando parece querer se apagar da realidade – o que se explicita na internação *voluntária* no sanatório de Ithaca (outra referência a Nabokov⁷) –, seja o pintor recluso Max Aurach, vivendo na decadente e fantasmagórica Manchester, dedicando dez horas diárias ao trabalho em seu ateliê, deixando-se impregnar do carvão que colocava, nas telas, abdicando de seu corpo e misturando-se à sua arte.

Em *Austerlitz*, a personagem título, também um emigrante, deslocado do mundo e alheio a suas origens, resiste ao tempo, vivendo, de certa forma, *como os mortos, os moribundos e todos os doentes em seus leitos*, fora dele, do tempo, o qual considera “de todas as nossas invenções de longe a mais artificial” (Sebald, 2008, p.102):

⁵ “Inesperadamente encontrando a si mesmos no lado errado da fronteira, eles são seres aéreos vivendo um pós-vida quase-extraterritorial, de algum modo fora-da-lei em quartos alugados e pensões” – tradução livre.

⁶ “a estranha irrealidade de uma tal existência em uma terra estrangeira” – tradução livre.

⁷ Nabokov viveu uma parte de sua vida em Ithaca. O escritor russo tem uma presença fantasmática em “Os emigrantes”, atravessando toda a obra, sobretudo através da figura recorrente nas quatro histórias narradas do caçador de borboletas. Nabokov era um apaixonado colecionador destes insetos.

Não me parece, disse Austerlitz, que compreendemos as leis que governam o retorno do passado, mas sinto cada vez mais como se o tempo não existisse em absoluto, somente diversos espaços que se imbricam segundo uma estereometria superior, entre os quais os vivos e os mortos podem ir de lá para cá como bem quiserem e, quanto mais penso nisso, mais me parece que nós, que ainda vivemos, somos seres irreais aos olhos dos mortos e visíveis somente de vez em quando, em determinadas condições de luz e atmosfera. Até onde posso me lembrar, disse Austerlitz, eu sempre me senti como se eu não tivesse lugar na realidade [...] (Sebald, 2008, p.182).



Figura 7

Podemos nos remeter aqui à recorrência da figura do trem nas prosas de Sebald, refletindo esta ausência de lugar na realidade (que atinge as suas personagens) e o pesar que se agrega ao tempo (e à memória) em suas narrativas. O trem, em cuja linha a personagem Paul Bereyter decidirá dar fim a sua vida⁸, reúne, em si, o emblema da inserção contundente do tempo cronológico (um tempo “artificial”) na sociedade moderna e o símbolo da fratura do espaço-tempo na quebra das distâncias e na aceleração irrefreável da velocidade do mundo. Nas viagens pela Europa, tanto do narrador como das personagens, é, quase sempre, pela via ferroviária que eles seguem: de dentro do trem, no seu vagar fantasmático, atravessando, sem parada, lugares sem estar em nenhum, passando de um ponto a outro sem choques, naquele fluxo da memória e do pensamento, vê-se pela janela a ausência de lugar e a própria “morte do tempo” – explicita-se a sensação de falta de chão que fere suas personagens e o próprio narrador. Sensação que já comentávamos na recorrência da imagem do labirinto e que poderíamos traduzir, como sugere o título (na tradução em português) de um de seus livros, por uma *vertigem*. Sentimento agudo de que sofrem todos eles,

⁸ “O trem tinha um sentido profundo para Paul. Provavelmente sempre lhe parecerá que trens seguiam para a morte.” (Sebald, 2002b, p.65)

Austerlitz, Selwyn, Bereyter, Aurach, Adelwarth, figuras espectrais, exalando a morte e o *passado*, este pelo qual parece respirar, com dificuldades, o narrador-autor-personagem de Sebald, também ele um *emigrante*, também ele uma *figura espectral*.

O passado, nos livros do autor alemão, está sempre sob o signo de Saturno, da *melancolia*, a partir do qual recordar não se separa de algum pesar. Suas personagens com frequência enfrentam com sofrimento o passado que se inscreve neles. O emigrante, cujo movimento de vida não por acaso se assemelha ao rastro – que sugere uma origem ainda que aparentemente inalcançável –, sobretudo aquele forçado a se emigrar (talvez mandado para longe em um trem), possui, no seu passado, uma carga da qual não consegue se livrar, uma carga amarga e pesada marcada pela violência e pela destruição. Mas se há uma busca por origens atravessando as obras de Sebald (numa pulsão de origem), é uma busca sempre frustrada, que somente pode, ao final da empreitada, revelar fragmentos, que se espalham como rastros de vida, sem dúvida pungentes, mas que não recuperam o tempo – que está sempre perdido. Esta incapacidade de restaurar o passado às origens reflete-se na estrutura de sua prosa, em que o percurso é o eixo, mas também início e fim – não há partida nem chegada, somente o caminhar rumo a um fracasso insuperável.⁹ Diante da inexorabilidade do tempo, que afasta qualquer tentativa de restauração do passado da possibilidade de êxito, e, em contrapartida, diante da incapacidade de se livrar das sombras do passado que povoam a memória, com frequência, as personagens apresentadas nas páginas dos livros de Sebald repelem as lembranças, ao mesmo tempo em que, de alguma forma, por vezes absolutamente destrutiva, são atraídas por elas:

[...] o tio Adelwarth tinha um incrível depósito de lembranças, mas pouca capacidade de estabelecer uma ligação entre elas. Por isso contar se tornava para ele uma tortura e uma tentativa de libertação, uma espécie de salvação e ao mesmo tempo um implacável modo de se autodestruir. (Sebald, 2002b, p.102)

⁹ “Since the narrator does not continue his account of Austerlitz’s search, it now becomes apparent that Austerlitz’s search is not the means, but rather the end itself” (“Uma vez que o narrador não continua seu relato da busca de Austerlitz, fica claro agora que a busca de Austerlitz não é o meio, mas propriamente o fim” – tradução livre – Eschel, 2003, p.79) Amir Eshel tece esse comentário a respeito do livro *Austerlitz*, de Sebald, evidenciando que a escrita do autor alemão aceita o fracasso de qualquer anseio por origens e se estrutura, justamente, no percurso infinito – levando ao *final em aberto* que fecha suas narrativas.

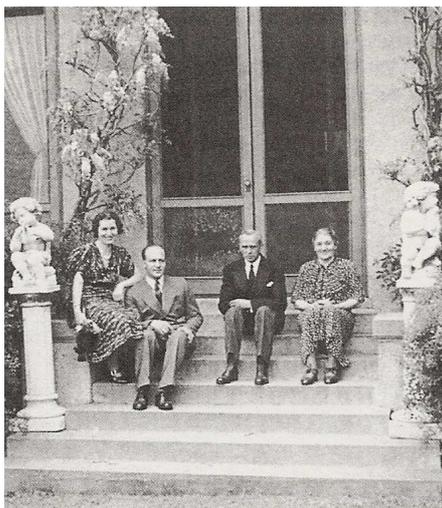


Figura 8

A atração e a repulsa refletem aquele *mal de arquivo* de Derrida, aquele “arder de paixão” num “desejo irreprimível de retorno à origem”, naquela “dor da pátria” (Derrida, 2001, p.118), que comporta esta pulsão de buscar o passado (ou as origens) nos traços em que se esconde, para, então, guardá-lo – mas desejo sempre marcado pela *destruição* de que não se separa, pela perda necessária, tanto naquilo que se guarda (que é sempre apenas um rastro), quanto no que não se pode guardar, do que se deve deixar ser engolido pelo tempo: “não haveria mal de arquivo sem a ameaça desta pulsão de morte, de agressão ou de destruição [...] esta ameaça [...] infinita.” (Derrida, 2001, p.32).

Impregnado da figura do fantasma, o passado, na memória ou no arquivo, ao mesmo tempo em que se marca por um horror ou por um assombro, diante da morte e da destruição que o habitam, provocando sua repulsa, por outro, provoca sempre um fascínio. O passado assume, dessa maneira, certo caráter *sublime*, em que fascina justamente diante da grandiosidade absoluta e inapreensível do Tempo (marcado sempre pela destruição), de forma semelhante ao sentimento diante da *catástrofe* – esta que parece estar presente no tom melancólico com que Sebald olha o passado, com os olhos do anjo da história de Walter Benjamin¹⁰. Sem dúvida, respira algum pessimismo, como, por vezes, deixa transparecer de forma evidente em sua literatura (“sempre que imaginamos o mais belo futuro já se aproxima a próxima catástrofe.” – Sebald, 2002^a, p.232). Pois o fantasma do

¹⁰ Na nona passagem de *Sobre o conceito da história*, Walter Benjamin apresenta o “anjo da história”, como figura da catástrofe irrepreensível que atravessa o tempo, sob o qual o passado se figura como uma espécie de ruína infinita – e o qual aquele anjo se vê incapaz de recuperar (Benjamin, 1994, p.226).

tempo não somente faz soar o passado contra o seu silêncio, mas anuncia, sempre, o iminente deixar de ser – como aqueles espectros que conspiram, naquela *communità dei defunti*, contra os que ainda vivem.

4.2 Das margens da destruição



Figura 9

Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos.

Walter Benjamin

W.G. Sebald apresenta, como pilar de sua obra, a presença de um passado sempre marcado pela *destruição*. Esta se faz quase tangível em sua literatura. A relação com o passado, em Sebald, parece ser, assim, marcada por uma pungência (um tipo de *punctum* no sentido barthesiano – Barthes, 1984), que nos fere apontando que tudo o que está no tempo está sob a sombra do desaparecimento, como sob uma maldição. O passado, em sua obra, nunca é algo alegre ou saudoso, é sempre carregado daquele pesar, do peso da *perda*. Atravessamos o caminho da narrativa de Sebald como se andássemos por entre ruínas ou, talvez, como se caminhássemos à beira de um grande rio, buscando os destroços de um naufrágio nas margens da Grande História. Há, portanto, um sentimento de arruinamento nos livros do autor alemão, em que o passado (o que *já não é*) não se afasta de sua necessária relação com o aniquilamento, este que o afasta do presente (que *sempre é*). Mas o autor não propõe mera lamentação diante do tempo implacável – nem

um silêncio de reverência nem um choro de tristeza –, pelo contrário, vai de encontro aos restos, às marcas do passado que se perde, evocando, dos traços do que se perdeu, aqueles espectros do passado prontos a falar e se pondo a *dialogar* com estes.

Sebald se põe, de certa forma, na contracorrente do fluxo destrutivo do tempo, não apenas olhando para trás, como aquele anjo da história, para os escombros do tempo que se acumulam infinitamente, mas também caminhando por entre restos e detritos. Sem ter, de forma alguma, a pretensão de reencontrar aí o passado por inteiro e reconstruí-lo; sabe (com pesar) que não é possível. Assim, não é o arqueólogo otimista em busca da verdade/totalidade do mundo; tem a consciência de que não terá em mãos mais do que resíduos, fragmentos, que murmuram o passado se provocados a falar e que devem ser ouvidos, mas cujas vozes difusas e fantasmáticas nunca permitirão qualquer restauração absoluta do passado – a não ser sob aquela ilusória sobrevoz mítica que costura os fragmentos do tempo num fluxo contínuo e sem falhas.

Dessa maneira, Sebald não se interessa por simplesmente contar as histórias de homens do passado ou encenar os grandes eventos históricos (embora a Grande História sempre permeie suas narrativas, representada, em seus livros, principalmente na figura recorrente de Napoleão – grande figura histórica e mítica da Europa). Sua escrita, construída pelas margens, busca a pungência da singularidade da vida de “*homens infames*”, como diria Foucault, “*vidas ínfimas*” – e mesmo quando grandes, tiradas do mito e feitas também, de algum modo, ínfimas –, através de uma elaboração literária que dê a elas, “*destinadas a passar sem deixar rastro*”, a “*passar por baixo de qualquer discurso e a desaparecer sem nunca terem sido faladas*”, o peso de “*vidas reais*”. Sebald, dessa maneira, recolhe, das margens, os rastros persistentes “*breves, incisivos, com frequência enigmáticos*”, cuja *raridade* – na forma esboçada da escrita do autor alemão, que compõe aproximações a partir dos rastros, mas nunca fechando um retrato – faz com que “*real e ficção se equivalham*” (Foucault, 2003), reverberando, no caminhar pelas margens e no encontrar de pedaços de histórias, o passado e o fazendo emergir do esquecimento ou do mito, impondo, às narrativas que tece em sua escrita, ao menos aquele efeito de inscrição no mundo, o *efeito de índice* que impõe de forma pungente: “isso foi”, “isso aconteceu”, “isso existiu”, como aquele *punctum* que Roland Barthes reconhece na fotografia (Barthes, 1984) ou

nas formas breves de escrita¹¹ (Barthes, 2005a) – o que não é pouco. Mesmo que suas narrativas sejam constantemente atravessadas pela invenção ficcional, desligada de referências factuais diretas, a estrutura de seus livros constrói uma relação íntima com a realidade e com o tempo (através do *efeito de índice*) que faz o passado, mesmo *fingido*, ganhar presença material.

Sua literatura poderia, talvez, ser definida, num primeiro olhar, como um “relato do pesquisador” ou um “relato do arquivista” ou, reunindo ambos, e, ainda, aceitando a invenção que lhe faz parte, poderia ser um “relato do escritor em preparação”, talvez de um romance porvir – mas num caminho bastante diverso do Nava de *Baú de Ossos*, pois, se neste as narrativas se constroem a partir de uma pesquisa implícita “anterior” à narrativa e que se põe como *verdadeira*, em Sebald seguimos, por dentro da narrativa, os próprios passos “romanceados”, por assim dizer, do pesquisador-escritor. (Com a introdução da personagem Egon, em *Galo-das-trevas*, Nava se aproxima deste caminho literário de Sebald¹²). O ato de se buscar/encontrar os traços pungentes do passado é o eixo das narrativas do autor alemão, tão relevante para sua literatura quanto as histórias de vida das personagens narradas, pois é somente através destes encontros, planejados ou fortuitos, que se traçam os contornos daquelas vidas esboçadas. É na errância do narrador-autor fantasmático pelas muitas cidades e países que atravessa, no seu caminhar entre o passado e o presente, entre o fato e a ficção, que as narrativas se elaboram e as personagens ganham pungência de vida.

Sobretudo em *Os Emigrantes*, tal característica da literatura de Sebald fica absolutamente evidente pelos caminhos que o autor constrói no entorno das vidas das quatro personagens centrais. Não é o Romance daquelas vidas que ele procura escrever. Sobretudo porque não é a integridade da vida daqueles homens que interessa à sua literatura, mas a marca (a maldição, talvez) do passado que delas se exala. Nas quatro partes do livro, Sebald narra – através daquela figura misteriosa de si, que se impõe no texto como narrador, personagem e, performativamente, o autor – as etapas do esboço que delineia para cada um, não através de um relato de

¹¹ Formas breves que nos remetem aos textos que são base para o texto de Foucault aqui citado, *A Vida dos Homens Infames* (Foucault, 2003).

¹² Eneida Maria de Souza comenta: “Quando o escritor cria a personagem de seu duplo Egon – em *Galo-das-trevas* – esboçado em livros anteriores na figura de Zegão, o procedimento aí utilizado se define de forma bem detalhada. É uma das oportunidades usadas pelo memorialista para registrar, em forma de texto, a sua metodologia de trabalho, valendo-se do recurso do duplo e do exemplo da personagem que funciona como seu alter-ego.” (Souza, 2004, p.37).

viagem, mas, de forma parecida, através do relato do percurso do escritor-pesquisador, a partir do qual se poderá rabiscar os retratos sempre fragmentários daqueles homens “vagos”. Não há espaço para uma absoluta onisciência do narrador que permitisse tecer um fio narrativo pelo qual se costurasse a representação da inteira vida das personagens; o que faz Sebald é criar literatura através da narrativa do *ato de encontrar* (de *tocar e ser tocado*) do que resta de suas “existências”. Com isso, mais forte do que quaisquer narrativas de vida de suas personagens, ou, melhor, como parte essencial da criação fragmentar de tais vidas – e central ao projeto literário de Sebald –, é o *percurso*; é o revolver dos destroços, jogados ali às margens, o que permitirá o retorno daqueles espectros do passado, estes que nos afirmam, de forma incisiva e sempre apavorante, ao menos aquele pungente: “isso foi”.

Por escrevê-las por sobre o *percurso*, de um “pesquisador” ou de um “escritor em preparação”, mantendo uma presença fantasmática da obra futura que, de certa forma, é a própria obra que lemos no livro em nossas mãos, as narrativas literárias de Sebald se marcam evidentemente por aquela noção de *obra em processo*. Sua escrita assume tal estrutura, não por aparentar algum inacabamento, mas por ser obra que explicita sua escritura ou, mais incisivamente, que escreve (performativamente) a sua escrita. De certa maneira, sua literatura é, assim, de fato, inacabada, ou melhor, *inacabável*: há uma fragmentação nessa via de criação que afasta qualquer totalidade, pois ao explicitar o processo, deixa entrever o que falta, o que se ausenta, o que escapa; como se permitisse divisar, na escultura talhada, os talhos já ausentes, que, fantasmaticamente, recompõem o caminho de construção da obra esculpida que sempre deixa um resto em escombros – a sujeira do trabalho no chão do ateliê.

Um texto que tivesse a ambição de tomar a totalidade para si não poderia deixar qualquer resquício de falta ou estaria fadado ao insucesso. Ao abraçar o *percurso* (através dos rastros do passado, em documentos, relatos e imagens) como eixo de suas narrativas, Sebald produz uma escrita das margens, que pode olhar para o leito do grande rio mitificador da História (que deve estar sempre ali presente a alguma distância), até, quem sabe, mergulhar vez ou outra nele, mas que está sempre retornando às margens, onde, *por um lado*, constantemente os destroços do passado emergem ou podem ser escavados para serem recolhidos na escrita, e, *por outro*, as próprias pegadas do autor (os rastros da sua criação) são

deixados, performativamente, por entre os escombros. Caminho de fato semelhante ao de Pedro Nava, embora com diferentes contornos, pois este assume sua escrita ainda dentro de uma profunda inscrição na História, como se navegasse ali dentro daquele rio mítico e buscasse os destroços que ainda flutuam à deriva no seu leito, à espera de reconstruir, ao menos em parte, algo através daqueles restos que coleciona.

Um fato deixa entrever uma vida; uma palavra, um caráter. Mas que constância prodigiosa é preciso para semelhante recriação. E que experiência... A mesma de Curvier partindo de um dente para construir a mandíbula inevitável, o crânio obrigatório, a coluna vertebral decorrente e osso por osso, o esqueleto da besta. (Nava, 2005, p.33)

Evidentemente, há um otimismo em Nava ao sonhar com a reconstrução do passado que é matéria de sua escrita, mas, bem sabe ele que sobre o esqueleto que almeja, como Curvier, remontar com exatidão, deve colocar aquela “carnadura diferente” da ficção – não para criar a ilusão de uma completa recuperação do tempo, feito novamente “ser vivente”, mas para prover uma força de presença, talvez alguma *vida* a ela, alcançada, sobretudo, a partir de si, por um “empréstimo” do próprio autor, que se investe na obra por sua “experiência artística e pessoal” (investimento este que é o eixo do que Nava entende por *ficção* – Nava, 2003, p.28) – gerando, quem sabe, aquele ser *frankenstein*¹³, mas um frankenstein ainda espectral. Olhando para a História através dos fatos, sob uma estrutura metódica de pesquisador que se evidencia no seu modo de escrita, Nava se entrega, obsessivamente, àquela catalogação das datas específicas dos eventos narrados, à descrição de cada detalhe da topografia das ruas e casas ou à construção das longas genealogias familiares (através de várias e várias gerações), demonstrando o evidente apego do autor a uma fidelidade histórica e a uma inscrição de sua escrita na História. Em outras palavras, Nava parece assumir uma postura documental, uma posição próxima a de um *documentarista* (não a de um documentarista clássico, mas talvez a de um documentarista fabulador como Jean Rouch).

Se, desse modo, há um peso das noções de Fato e Verdade em Nava, que

¹³ O termo *frankenstein* é com frequência utilizado para se referir a seu estilo literário – e se é adotado pelo próprio Nava, reflete o seu desejo de prover vida ao passado, cujos pedaços (de “corpos mortos” do passado e da memória) fundam sua literatura.

se exija do autor se não os Verdadeiros Fatos da História ao menos a presença indireta deles, através daquela exigência de *sinceridade* do autor em relação a eles, em Sebald tais noções são pouco importantes. Não cabe em sua obra nem mesmo a exigência firme de uma *honestidade*, pois, pelo contrário, sua literatura mergulha no fingimento. Se o peso de “fato” e “verdade” permanece de alguma maneira na literatura de Sebald, gerando certo desconforto diante da escrita fantasmática do autor, flutuando entre fato e ficção, isso ocorre pela importância de se ter aquela Grande História sempre presente, mesmo que à distância, para que as margens se façam margens, para que sigamos, com o narrador, pelos bordos marginais da História, encontrando aqueles pedaços de mundo, sob o *efeito de índice*, impondo, performaticamente, uma inscrição da obra no mundo, no tempo e na história – parte fundamental do seu projeto literário.

O que torna uma obra uma ficção não é ser a história inverídica – pode muito bem ser verídica, em parte ou no todo – mas sim o uso, ou a amplificação, de uma série de dispositivos (inclusive documentos falsos ou forjados) que produzem aquilo que os teóricos da literatura chamam de “efeito do real”. As ficções de Sebald – e a ilustração visual que as acompanha – levam o efeito do real a um extremo plangente. (Sontag, 2005, p.63).

Neste rumo de exacerbação deste “efeito do real”, mas deixando sempre entrever a encenação, Sebald aprofunda-se no mistério, deixando a sua escrita a vagar naquele *entremundos* do fato e da ficção, entre a referência à realidade e a mera invenção, diferentemente de Nava, que, de certa forma, atravessa de um lado para o outro, mas ainda evidenciando uma distinção, mesmo se sua literatura também comporte uma miscibilidade. Ainda há, para Nava, um *esqueleto* de realidade sob uma *carvadura* ficcional – isto é, uma referência histórica rígida que atua sobre as pequenas narrativas de suas obras e não está apenas à distância localizando suas margens. Em Sebald, poderíamos dizer que a carne e o esqueleto se misturam num mesmo corpo espectral, numa profanação da História e da Ficção (de uma talvez impossível ficção pura), onde os dois lados estão sempre confundidos num mesmo espaço difuso e tenso, onde fantasmas e homens convivem.¹⁴ Seja num caminho ou noutra, evidencia-se, no jogo com as

¹⁴ Somos deixados num limiar estranho entre a realidade e a ficção, numa *tensão*, fundada numa *hesitação*. Algo semelhante à hesitação que funda a literatura fantástica para Tzvetan Todorov (Todorov, 2004). E, como no fantástico, é uma hesitação que não se resolve e que não se deve resolver. Não há qualquer necessidade – a não ser um possível interesse a respeito do processo

materialidades da história, que, por um lado, não são as obras dos dois autores nem apenas coleções/arquivamentos de fatos documentados e nem são, por outro lado, meras reconstruções ficcionais da História. As matérias do tempo, da memória, do arquivo e do passado se compõem num *ato de escrita* que se explicita: talvez justamente *aí* o lugar em que se funda a particularidade “literária” dessas obras, a partir da qual há uma incisiva problematização da representação.

Em suas obras, só nos aproximamos de uma realidade por seus restos (nos arquivos ou na memória, expostos materialmente), portanto através das ausências ou falhas que aí se explicitam. Se suas escritas são *tentativas frustradas* de narrar suas histórias, são, por sua vez, *assumidamente frustradas*, explorando a fundo os caminhos que se abrem nas falhas da representação. É a partir disso que podemos entender o comentário de Stefanie Harris a respeito da obra de Sebald: “The work is thus as much a story of the narrator and his attempts to write these stories as it is a telling of the stories themselves. That is, the work is an interrogation of how these histories are to be represented and told.”¹⁵ (Harris, 2001, p.380). Uma interrogação cuja resposta parece não ser outra senão o próprio fracasso em respondê-la.



Figura 10

de criação de Sebald – para se ir atrás de registros da existência real de um Jacques Austerlitz, ou de um Max Aurach, ou de um Henry Selwyn.

¹⁵ “A obra é, desta maneira, tanto a história do narrador e de suas tentativas de escrever estas histórias, quanto é o contar das histórias elas mesmas. Isto é, a obra é uma interrogação sobre como estas histórias [histories] devem ser representadas e contadas” – tradução livre.

4.3 O autor entre os escombros

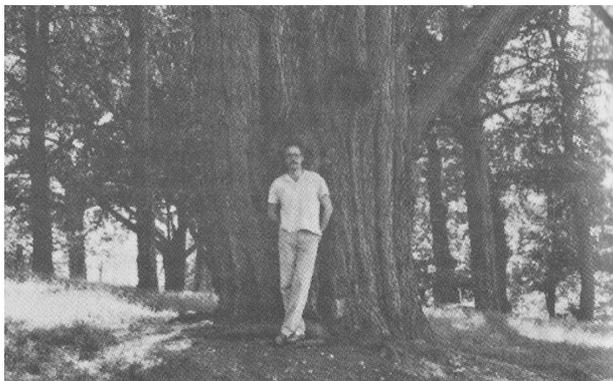


Figura 11

Caminhar, como a literatura de Sebald parece propor, pelas margens da destruição e atravessar os resíduos do passado sem o distanciamento mitificador, mas indo de encontro aos escombros do tempo; abrir o baú de ossos e tocar nos restos do ser amado, buscando, pela proximidade do tato – a fim de fazê-lo “reviver” de alguma forma – atravessar aquela distância “milimétrica e imensa” (Nava, 2005, p.350) entre nós e o que já não é mais; fazer vibrar o passado que vive afetivamente na memória e no corpo – escrever por sobre as marcas do tempo, sob o signo do índice, exige uma literatura que ganhe peso de *corporidade*. Um corpo entre os escombros: esta *presença*, em efeito, é condição de uma possível *literatura do índice*. Diante do tempo e da história, impõe-se sair do distanciamento da representação e seguir ao contato tátil e afetivo do fragmento-relíquia; e, para tal alteração de “perspectiva”, a disposição do autor dentro da obra, oferecendo seu corpo a esta, ganha papel destacado – não à toa a frequência nesta literatura (como nos três autores estudados) de uma escrita autobiográfica e do flerte com o gênero do ensaio.¹⁶

¹⁶ Se há um gênero aparentemente “não-literário” ou “para-literário” da escrita que ganha corpo na escrita de Sebald é o ensaio, este que, não à toa, se não se prende propriamente à literatura, sempre está a rondá-la – um gênero que tanto permite (e convida) a insinuação do autor na obra, explicitamente, quanto aceita, em si, a fragmentaridade. De fato, o ensaio também é um dos gêneros da escrita atravessados pela literatura de Pedro Nava. Nos dois autores há, junto às narrativas, reflexões sobre o tempo, a história, o passado, a vida e a morte que não se introduzem apenas indiretamente dentro dos eventos narrados ou somente nos temas atravessados, mas que se fazem presentes na voz do autor e também na das personagens (sobretudo em Sebald). Em Nava, há trechos inteiros de Baú de Ossos em que o autor tece considerações a respeito da memória, claramente sob influência de Marcel Proust, citado constantemente. Mas há igualmente reflexões sobre a fotografia e o retrato, sobre a preservação e a restauração, sobre a arquitetura e a urbanística, sobre a cultura, sobre a política, sobre a

A estrutura narrativa de W.G. Sebald, colocando-se em sua literatura como narrador, autor e personagem, mas sempre de forma difusa, um tanto desinteressado por si mesmo, assumindo, fundamentalmente, o papel de *ponto de convergência* dos vários relatos e dos documentos que atravessa (fundando aquele “relato do pesquisador”), evidencia o papel estratégico da presença do autor dentro da obra no contexto de uma literatura marcada pelo *efeito de índice*: entre as marcas do passado, entre os índices do tempo, fazer-se, o autor inserido na obra, apesar de espectral, ainda *corpo*, ainda tangível – talvez justamente ganhar um *corpo espectral* para, ingressando naquele entremundos dos mortos, poder tocar os espectros do passado. Assim, se o narrador de Sebald quase se apaga em sua vida mundana, deixando esta somente se esboçar em raras pistas pouco elucidativas, deve ter ao menos uma presença corporal para ser aquele que, em efeito, irá de encontro aos traços do passado, que escutará os relatos e os anotará, que observará a fotografia do porta-retratos, que encontrará ao acaso um diário, aquele que fará, sem dúvida, reflexões sobre esses traços de outros tempos recolhidos em sua pesquisa e que, vez por outra, até mesmo *sonhará* com estes.

Em Nava, a construção da presença do autor se refletirá naquele efeito sob o qual, pela mera composição literária da palavra escrita, faz-se sentir, ao leitor, o corpo do pesquisador manuseando cadernos, diários, cartas, fotografias, ouvindo histórias, escutando músicas, lembrando fragmentos memoriais do passado ou se deparando com aqueles gostos e cheiros *proustianos* do passado, todos os arquivos e as lembranças que se transfiguram, pela afetividade e pela inventividade do autor, em sua literatura. Consciente de que “[f]icção e fato [...] não são opostos” (Sontag, 2005, p.62)¹⁷, Nava investirá na articulação de factuaisidades, memórias, arquivos, documentos, todas as pistas e os rastros do

história, sobre a medicina e o sanitário tão caros a ele, em suma, múltiplos assuntos, todos embudidos na memória, evidentemente. Em Sebald, o autor também deixa a narrativa ser atravessada por suas reflexões em torno, principalmente, do tempo, da destruição e da memória, mas também da fotografia, da pintura, da natureza, da história, das cidades, etc., mas tende a entranhá-las de forma mais incisiva nas narrativas ao dividi-las, tais reflexões, entre as várias vezes que se tecem dentro da voz do narrador. Quando o narrador-autor se põe em destaque, como nos livros *Os Anéis de Saturno* e *Vertigem*, sua literatura mais transparece sua proximidade com o gênero do ensaio.

¹⁷ “[...] esses livros pedem, com justiça, que sejam considerados como ficção. Ficção eles são, não porque há bons motivos para crer que boa parte do que contam é inventado, ou alterado, assim como, sem dúvida, uma parte do que contam aconteceu de fato – nomes, lugares, datas e tudo. Ficção e fato, é claro, não são opostos” (Sontag, 2005, p.62). Embora tratando especificamente de Sebald, este trecho de artigo de Susan Sontag cabe bem aos demais autores trabalhados neste estudo.

tempo, a partir da sinceridade de suas experiências e memórias, deixando transparecer a sua presença como o franco provocador da ficção.

Explorando, como Sebald, a impressão de imagens-arquivo, Valêncio Xavier, de cujo trabalho se tratará com maior atenção à frente neste estudo, levará esta corporidade aos “limites” da literatura, de tal forma que sua própria escritura ganhará uma “corporidade”, fora do corpo do autor, mas que não deixa de carregar as marcas de uma autoria. Na vibrante construção entre palavras e imagens de Xavier, deixam-se à mostra as marcas das “cicatrices” da costura entre os múltiplos fragmentos – contendo, entre estes, fragmentos que nos remetem ao próprio autor. O “corpo de escrita” de Xavier nunca deixa de se manifestar como obra elaborada, a partir deste entrever das marcas das colagens, costuras e remendos que fundam sua escritura fragmentada.

Nos três autores – mas de forma mais evidente em Nava e Sebald –, aponta-se, portanto, uma via de escrita comum: *a exposição do autor e da autoria dentro da obra* – exposição fingida, de fato, mas que explicita a presença real do autor na obra (enquanto esta se deixa aí entrever como construção). A figura do autor tende a se (con)fundir à do narrador, de modo que a voz que nos traz tais narrativas, fundadas estas de uma forma ou de outra sobre dados efetivos da história e da realidade ou, ao menos, aparentemente reais, é identificada com a voz da pessoa, real e vivente, do escritor. Não é uma voz abstrata (sem fonte, nem origem), nem uma voz que meramente se insere no universo ficcional da obra (um simples narrador-personagem), mas uma voz que se coloca na obra como traço material do próprio autor e que puxa a obra à realidade por tal efeito de *presença*. As narrativas nos são impostas como parte da vida do autor, como traços de sua existência, de alguma maneira; assim como, da vida do autor, faz parte a própria obra em seu processo de elaboração. E, dessa maneira, a escritura nos é exibida como *ato de um criador*, que, ao explicitar o ato da criação, faz o mesmo com relação a si mesmo – e se põe por dentro das palavras (e, porventura, das imagens). O que não quer dizer, de forma alguma, a ascensão daquele Grande Autor cuja Vida se sobrepõe à obra ou cuja Obra, identificada ao Autor, independe dos objetos literários em si – muito pelo contrário. A inserção do autor, em efeito, dentro da escritura tende a inscrever a obra no mundo e o mundo na obra, mas não tem como resultado reduzir a literatura a qualquer análise biográfica e/ou psicologizante de sua vida. Fundamentalmente, o gesto “sacrificial” do autor de se

expor, de uma forma, antes de tudo, performática, produz um efeito de inserção na realidade, em que a obra, como construção e como representação (ainda que uma representação opaca e fragmentada), participa do mundo, não à distância, mas numa profunda proximidade *táctil* e *indicial*. Ao se lançarem para dentro de suas obras, ao se exporem de forma explícita, os três autores comentados (entre tantos outros que se poderia explorar no âmbito da literatura moderna e contemporânea) tornam perceptíveis, sobretudo, *as obras como trabalho*, a arte como processo de criação laboriosa – o artista aproximado do artesão (apenas aproximado, é preciso dizê-lo, pois o artista, ou o Artista, ainda se coloca no âmbito de uma Arte maior, hierarquicamente dominante, diante da arte menor do artesanato ou mesmo da “não-arte” da cultura de massa).

O escritor, que fora arrancado do texto e deixado para morrer na indiferença como retaliação à figura monstruosa do Autor, que punha em sombras a escrita diante da grandeza de sua Obra, penetra na escritura que o rejeitara, reanimando-se por dentro do seu próprio leito de morte. O autor evocado no texto se faz *presença* ao se pôr em vida, de algum modo, dentro da obra. Este escritor que se reanima por dentro da escritura, explícita, na proximidade táctil e afetiva que estabelece entre obra, autor e leitor, a própria desestabilização da representação (ou de um modelo de representação), afastando qualquer pretensão de totalidade – como se, presente em corpo, frágil como qualquer homem, o autor deixasse à mostra seus limites, o seu fracasso iminente. Faz-se lembrar novamente da personagem de Max Aurach, aquele cuja narrativa fecha *Os Emigrantes* (de Sebald), o pintor sempre marcado em sua pele com o carvão, completamente mesclado à sua criação, retrabalhando várias vezes a mesma imagem, pintando, apagando, pintando novamente, até chegar a um resultado que lhe é fruto mais próximo de um cansaço do que de uma satisfação.

Eu sempre me espantava de ver como pelo fim de um dia de trabalho Aurach montara, com as poucas linhas e sombras que tinham escapado da aniquilação, um retrato de grande vividez. E mais ainda me espantava quando na manhã seguinte, assim que o modelo tomara seu lugar e ele lhe lançara um primeiro olhar, esse retrato era infalivelmente apagado, para escavar mais uma vez, daquele fundo já bastante sacrificado pelas constantes destruições, os traços e olhos incompreensíveis como ele dizia de seu oponente, muitas vezes afetado nesse processo de trabalho. (Sebald, 2002b, p.161)



Figura 12

E percebe no chão completamente sujo do seu ateliê “parecendo um rio de lava [...] o verdadeiro resultado de seus permanentes esforços e a mais evidente prova de seu fracasso.” (Sebald, 2002b, p.160). Fracasso que o narrador de Sebald também irá reconhecer, ao final do mesmo livro, no trabalho da escrita:

Era um trabalho 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, e com a precariedade da profissão do escritor. Eu cobrira centenas de páginas com rabiscos a lápis ou esferográfica. A maior parte disso tudo fora riscado, posto fora ou recoberto de acréscimos que quase o tornavam ilegível. Mesmo aquilo que finalmente salvei como a forma “definitiva” me pareceu um fracasso. (Sebald, 2002b, pp.228-229)

Sua postura pode nos remeter ao artigo *Escritores e Escreventes*, de Roland Barthes, em que este propõe ser “para o escritor, a verdadeira responsabilidade [...] a de suportar a literatura como *um engajamento fracassado*, como um olhar mosaico sobre a Terra Prometida do real” (Barthes, 1982, p.35), num contraponto ao Jean-Paul Sartre de *Que é a literatura?* (Sartre, 2006), sugerindo ser inalcançável à palavra literária outra função a não ser fazer *perguntas ao mundo*. Sem dúvida, há campos do discurso que devem insistir na capacidade de apreensão da realidade ou perdem sua razão de ser – devem, ao menos, fingir, para si e para o mundo, a possibilidade de alcançar totalidades da realidade. Mas mesmo as ciências exatas, discursos científicos por excelência, vêm-se, desde o século XX pelo menos, tomadas por linhas de pensamento que entrevêm este fracasso do homem, manifestando a ampla crise das certezas e dos saberes tácitos. Na literatura, o realismo do século XIX irá transparecer o fracasso do seu próprio projeto de representação do mundo, não tendo, nesse sentido,

expressão maior do que a alegoria infinita de *Moby Dick*, de Herman Melville. Sebald parece ter clara consciência desse fracasso e ter, no mesmo, uma das figuras fantasmáticas recorrentes em sua literatura.

O passado é já realidade absolutamente imersa neste fracasso – assim como fracassa o anjo da história de Benjamin: empurrado sempre ao futuro, pela força do progresso, não pode recuperar o passado dos escombros que se acumulam ao infinito. Mais do que o fracasso, Sebald parece assumir, em sua literatura, ainda que de forma muito mais comedida do que Max Aurach, a relação física (e sofrida) do autor com a obra¹⁸, pela insinuação do autor para dentro desta e pela explicitação do trabalho na escrita, através de uma relação material (corporal) com o mundo que escreve, tocando e sendo tocado (ferindo e sendo ferido) pelos rastros da realidade e do tempo. Caminho também trilhado evidentemente, e de forma tão ou mais contundente, por vias diferentes, tanto por Pedro Nava quanto Valêncio Xavier – e que caracteriza esta literatura aqui esboçada, marcada pelo *índice* (signo de *contato material*) que se expande ao longo do século XX.

4.4 Anotar o passado

Numa literatura marcada pelo *efeito de índice*, devem se impor, na própria escrita, marcas e traços materiais, inscritos, de alguma forma, na realidade. Para tanto, a própria composição do texto (para além da possível inserção de imagens documentais) deve conter, de alguma forma, alguma particularidade que o faça rastro do mundo, em efeito. Em Nava e Sebald, o efeito indicial da escrita parece se fundar num caráter “anotado” de escritura. Seus textos se aproximam de *anotações expandidas*, naquele rumo à virtual realização de um romance sempre distante no horizonte. A *anotação* pensada aqui no sentido apresentado por Roland

¹⁸ O nome “Max” de sua personagem inspirada em Frank Auerbach pode indicar a intenção de Sebald de se identificar com Aurach, pois, como este, o autor tem como apelido o mesmo “Max”. Esses pequenos jogos sutis, que, de certa forma, transparecem a ficcionalidade, são recorrentes na literatura de Sebald, como a repetição da figura do caçador de borboletas em referência a Nabokov e como na pista da inspiração de Aurach em Auerbach, quando, listando nomes encontrados nas lápides, ao final da narrativa de *Os emigrantes*, coloca, em seqüência, como se fossem meramente dois sobrenomes casualmente justapostos: “[...] Frank, Auerbach, [...]” (Sebald, 2002b, p.220).

Barthes em *A Preparação do Romance*: como aquela escrita breve profundamente ancorada no presente quase imediato do escritor rabiscando palavras, um tanto irrefletidamente, naquela “*falta de inspiração*” (Barthes, 2005a, p.98), intensamente arraigadas na *vida* e no *momento*.

A forma anotada de escrita se põe numa relação de proximidade com o *presente* de uma maneira que a literatura dificilmente pode alcançar, pois a escrita, sobretudo quando narrativa, tende sempre a um olhar para o passado, para o que já se passou – é difícil estar com o nariz tão colado ao presente e conseguir, ainda assim, escrevê-lo, especialmente como *acontecimento* (em forma de narrativa). Barthes se pergunta: “como escrever *longamente, correntemente* (de modo corrente, fluido, seguido), tendo um olho sobre a página e outro sobre ‘aquilo que me acontece’?” (Barthes, 2005a, p.36) Parece ser preciso quebrar o distanciamento da representação (e o fluxo corrente e linear) para, talvez, conseguir pôr-se mais próximo do presente na escritura. É no caminho do *esboço*, próximo à anotação, que, com frequência, a *crônica*, por exemplo, irá buscar escrever o cotidiano e as atualidades coladas ao presente. A exposição da hesitação e do erro, com a possível correção se fazendo parte da obra (talvez num comentário), é recurso recorrente entre os cronistas (embora não seja propriamente uma regra), aceitando justamente um caráter de anotação: na nota, a imediatez da escrita pode se deixar invadir pelo erro, mas se o percebe e o corrige, o faz, sobretudo, pela rasura, pela sobreanotação, pelo adendo, isto é, sempre por algo que se acrescenta, de forma semelhante ao que ocorre na fala – em que a correção é sempre um acréscimo.¹⁹

Sem dúvida, as literaturas de Nava e Sebald não se constituem por verdadeiras anotações, mas há algo da *forma* da anotação, onde suas escritas se aproximam justamente do gênero da crônica (sobretudo a de Nava, em que, como anteriormente comentado²⁰, o erro é assumidamente evidenciado e posto como possibilidade constante, naquela “errata infinita” – Souza, 2004, p.40). Um caráter tátil, errático e esboçado, estruturado sobre a presença da autoria, insinua-se nos dois escritores. É nessa escrita “anotada” que se sustenta a presença, ora fantasmática ora explícita, daquela “pesquisa” na escrita, mesmo que ambos os

¹⁹ “A palavra falada é irreversível, tal é a sua fatalidade. Não se pode retomar o que foi dito, *a não ser que se aumente*: corrigir é, nesse caso, estranhamente, acrescentar.” (Barthes, 2004, p.93).

²⁰ Ver capítulo 3.2.

escritores não parem a elaboração das palavras na forma próxima à anotação e avancem para aquelas textualidades híbridas, atravessadas por diversos gêneros e discursos da palavra.

O que se deve enfatizar é que o que fica *presente* em escritas como as de Nava e Sebald é o ato da escritura como *presença material* e não como *presentificação temporal*; isto é, seus olhares estão claramente voltados para o passado e a narrativa apresenta esse mesmo olhar memorial, porém a forma de alguma maneira “anotada” de um texto que parece, não tanto o efetivo esboço, mas, ao menos, a encenada preparação de uma escritura porvir (a preparação infinita do romance) põe a obra em proximidade com seu *ato de criação*, portanto, com o *presente* da criação. Ao se dar ênfase à materialidade da construção do texto, deixa-se o leitor mais próximo da matéria tangível da escritura: põe-se em jogo uma *presença material* da escrita como ato de construção e tal ato se faz *presença tangível* à leitura.

Diante da *forma breve* de escrita que caracteriza a anotação, tanto Nava quanto Sebald, exploram, num aparente paradoxo, textos extensos e densos, em frases e parágrafos longos, por vezes, quase infindáveis. Suas escritas seguem, dessa maneira, poderíamos dizê-lo, o ritmo de *fluxos do pensamento e da memória*, atravessando, como num trem sem paradas, de um tema a outro, de um tempo a outro – algo que nos remete, de imediato e não por acaso, ao comentário que Walter Benjamin constrói sobre a literatura de Marcel Proust ao destacar a intenção do escritor francês de que “toda a sua obra fosse impressa em um único volume, em coluna dupla, sem um único parágrafo” (Benjamin, 1994a, p.98). Se, como afirma Benjamin, o *acontecimento lembrado*, “é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois” (Benjamin, 1994a, p.37), então, uma escrita fundada por uma construção memorial (sincera ou ficcional) do passado tende a ser marcada por uma estrutura associativa que atravessa acontecimentos memoriais que se empurram ou se atraem uns aos outros infinitamente, rumo a uma forma longa e densa de escrita, sem fim nem começo, mas fundada por entre os múltiplos fragmentos (“anotados”) do passado costurados numa teia de associações.²¹

²¹ Se Sebald e Nava vão além de suas próprias lembranças no olhar ao passado, poderíamos ampliar a proposição de Benjamin e sugerir que todo *acontecimento passado*, ao ser efetivamente lembrado ou somente esboçado por seus rastros externos, fora de uma memória

Se, afinal, o trabalho do romancista parece ser justamente reunir suas várias anotações breves do presente – que, logo, se tornam anotações do passado – às suas próprias memórias e, eventualmente, aos relatos outros das memórias alheias, para, enfim compor todos estes elementos num fluxo narrativo, então, na forma quase anotada de Nava e Sebald de uma escrita em fluxo corrente, estamos bem perto do processo de elaboração do romance em uma elaboração romanceada do próprio romance – de uma *performance* desta invenção. O que fazem Nava e Sebald, de certa forma, é, portanto, deixar à mostra esta construção, isto é, o trabalho do escritor, mantendo, em suas escritas, um caráter ainda “anotado” – que parece guardar a promessa daquele romance infinitamente em vias de ser escrito.

Quando produzo *Anotações*, elas são todas “verdadeiras”: eu nunca minto (nunca invento), mas precisamente, não tenho acesso ao Romance; o romance começaria não pelo *falso*, mas quando se misturam, sem prevenir, o verdadeiro e o falso: o verdadeiro gritante, absoluto, e o falso colorido, brilhante, vindo da Ordem do Desejo e do Imaginário [...] Talvez, portanto: conseguir fazer um romance [...] é, no fundo, aceitar mentir, conseguir mentir (mentir pode ser muito difícil) – mentir com aquela mentira segunda e perversa que consiste em misturar o verdadeiro e o falso. (Barthes, 2005a, pp.224-225).

Ao lermos estas últimas passagens de Roland Barthes no primeiro volume de *A Preparação do Romance*, parece-nos que é aí, nesse campo do romance, nesse campo dessa mentira segunda, dessa perversidade, que se colocam W.G. Sebald e Pedro Nava, mas não apenas misturando o verdadeiro e o falso, mas pondo a mentira, uma mentira elaborada que é a ficção, em evidência, na exibição fingida (performática) do *ato de criação* – e aí se figura aquele fantasmático *romance por vir*. Mas se a mentira parece absorvida no mistério da narrativa em Sebald, Pedro Nava, por sua vez, ainda parece estar perto daquela “mentira difícil”, que se sugere pela fala de Barthes, pois sua mentira mantém alguma ancoragem na Verdade e no Fato, ainda pretendendo ter um fundo (um esqueleto) de verdade. Em Sebald, a rigidez de Verdade e Fato se põe à distância, enquanto seguimos pelas margens em que a factualidade se mistura à ficcionalidade sem pudores (naquele *entremundos spectral*), numa mistura profunda entre o verdadeiro e o falso, mas que não esconde a presença tensa de verdades e inverdades – pelo contrário, é sobre este solo inquieto que faz emergir do campo

peçoal, também contém o efeito de *chave para tudo o que veio antes e depois* (Benjamin, 1994a, p.37).

da ficção os espectros errantes que poderá provocar a falar, fazendo de suas personagens, mesmo quando inventadas, pungentes presenças do passado, pois carregam, em efeito, rastros do mundo e do tempo.

Em Valêncio Xavier, por sua vez, entramos num outro registro, num registro de *jogo*, de *brincadeira*, de absoluta aceitação daquela “mentira” que usa escancaradamente no título de algumas de suas obras – uma mentira tão mentida que quase é profanada e quase se desfaz como tal, quase perdendo uma referência de verdade – que é, enfim, necessária para se realizar a mentira. Sem chegar a tanto, mantém-se em uma ambigüidade, entre fato e ficção, entre o verdadeiro e o falso, justamente na exploração de restos da realidade, através, sobretudo, da inserção de imagens, mas também da própria construção das palavras, que ganham efeito de alguma corporidade, misturando-se aos demais traços indiciais do mundo – inscritos no tempo e na história – com que monta suas quase-narrativas sempre enigmáticas.

Em *O menino mentido*, *O menino mentido – topologia da cidade por ele habitada*, *O Mez da Grippe*, *Rememбранças da menina de rua morta nua*, entre outras obras, a escrita fraturada de Valêncio Xavier assume um caráter absolutamente esboçado e rascunhado, conferindo ao texto entrecortado em colagens surrealistas, até mesmo pelo modo como explora o grafismo das palavras, investidas em suas materialidades, um caráter de reunião de notas que se completam às imagens-documento, remetendo-nos àquela coleção confusa de anotações e arquivos que um escritor como Pedro Nava possui como uma das primeiras etapas na elaboração de um livro. Assim, se os originais datilografados de Nava nos remetem, pela exploração de sua “página do lado”, ao produto final de Sebald, os cadernos de fichas do memorialista brasileiro podem nos remeter – de uma forma um pouco forçada, talvez, mas não sem fundamentos – ao estilo literário de Valêncio Xavier. Pois, ao lado das imagens-documento, as próprias palavras de Xavier ganham, em alguns momentos, não uma referencialidade distanciada, mas força de traços materiais do mundo – índices da realidade.

A estrutura fragmentária de sua escrita participa, evidentemente, da imposição desse efeito – e aqui ela se aproxima formalmente das *anotações*, formas de escrita breve (fragmentária, portanto) que possuem, em si, este efeito de contato material (indicial) com o mundo. É sob este mesmo efeito que se colocam as palavras-fragmento de Valêncio Xavier, remetendo-nos ao haiku (ou haicai),

poema oriental, que é, para Barthes, “forma exemplar da Anotação do Presente” (Barthes, 2005a, p.47), produzindo, segundo o teórico francês, o mesmo efeito (embora falso, evidentemente) que reconhece na fotografia (como seu *noema*) daquele: “*isso-foi*” (Barthes, 2005a, p.148). A escrita entrecortada e corporificada de Xavier alcança efeito parecido, não tanto por qualquer força do Presente, talvez apenas o presente da criação, do ato de construção da obra, mas, antes de tudo, por um caráter arruinado que se impregna (fingidamente) nas palavras, em que se caracteriza fortemente uma *presença* memorial. Mesmo não se reduzindo ao efeito que Barthes reconhece no haiku, a escrita de Xavier por vezes nos remete ao estilo de escrita dos poemas orientais (e, nesse momento, penso, como Barthes, no haiku traduzido para a escrita fonética, embora o grafismo do ideograma também tenha claras proximidades com o estilo literário de Xavier). Em *Minha mãe morrendo*, assim como em várias outras obras do autor, pode-se encontrar um “ar” de haiku, sobretudo, na atenção aos detalhes e na forma entrecortada e sucinta da escrita:

minha mãe puxou
o menino eu
corpo com corpo
nariz com nariz
olhos nos olhos
e me diz
o que você está vendo?
dois olhos se juntando

o meu ou o dela?

depois um olhão só
largo grande um só
tomando toda a tela²²

Indo além da proposta de Barthes, o fragmentário, como o deste trecho de *Minha mãe morrendo*, sugere-nos, mais do que o aspecto anotado em que se evidencia a criação como elaboração, a própria fragmentação da memória, que, diante de seu apagamento que parece inevitável, nos deixa apenas rastros em detalhes pungentes, pequenos pedaços, imagens soltas na mente, como aqueles “grandes clichês fotográficos” sugeridos por Nava (“Não tenho desse período nenhuma idéia da continuidade ou da seqüência dos dias. Vejo estes [...] como grandes clichês fotográficos [...] Com estes quadros reconstituo, mais ou menos, o

²² Xavier, 2001, p.9.

que foi o mês de julho de 1911.” – Nava, 2005, p.373). As palavras, profundamente imersas na matéria (pela construção gráfica ou formal) ou investidas no detalhe pungente e fragmentário que as torna, em efeito, rastros de materialidade, misturam-se às imagens-documento (porventura, fotográficas) impressas nas páginas dos livros de Valêncio Xavier, e as palavras e imagens, atravessadas umas pelas outras, fazem-se traços materiais/memoriais de um passado que nunca se poderá recuperar.