



ANTÔNIO SÉRGIO PONTES AGUIAR

Literatura apesar de tudo: duas visões sobre o romance melancólico de W.G. Sebald

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras/Literatura, Cultura e Contemporaneidade.

Orientador: Prof. Renato Cordeiro Gomes

Rio de Janeiro
Agosto de 2019



ANTÔNIO SÉRGIO PONTES AGUIAR

Literatura apesar de tudo: duas visões sobre o romance melancólico de W.G. Sebald

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Profa. Rosana Kohl Bines

Presidente
Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Karl Erik Schollhammer

Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Beatriz Vieira de Resende

UFRJ

Prof. Alexandre Graça Faria

UFJF

Profa. Ana Paula Daudt de Lima Brandão

PUC-Rio

Rio de Janeiro, 29 de agosto de 2019.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, do autor, e do orientador.

Antônio Sérgio Pontes Aguiar

Graduou-se em História pela UFC (Universidade Federal do Ceará) em 2010 e é mestre em História Cultural pela PUC-Rio. Desenvolveu pesquisa na interseção entre História e Literatura, abordando temas como identidade nacional, cultura popular, romantismo, literatura do século XX, shoah, memória e testemunho.

Ficha Catalográfica

Aguiar, Antônio Sérgio Pontes

Literatura apesar de tudo: duas visões sobre o romance melancólico de W.G. Sebald / Antônio Sérgio Pontes Aguiar; orientador: Renato Cordeiro Gomes. – 2019.

294 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (Doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2019.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Melancolia. 3. Shoah. 4. Literatura do século XX. 5. Levante. 6. História. I. Gomes, Renato Cordeiro. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

CDD: 800

*Mas o vento vira e do vendaval
Surge o vento bravo, o vento bravo*

(Edu Lobo)

Agradecimentos

Ao meu orientador Renato Cordeiro Gomes, pela gentileza, apoio e confiança nessa longa jornada até a concepção desse trabalho.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade e do Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura, especialmente Karl Erik Schollhammer, Rosana Kohl Bines, Flávia Schlee Eyler e Ricardo Benzaquen (*in memoriam*), por suas aulas, ideias e sugestões que abriram portais no meu pensamento.

Aos membros da banca de qualificação e de defesa pela generosidade em doar o seu olhar sobre a minha investigação.

À Francisca, Daniele e Rodrigo, funcionários do Departamento de Letras que tanto se dedicam como colaboradores do programa e no apoio aos alunos.

À minha mãe, meu avô e minha irmã, por serem tudo.

À Ludmila, que me ensinou a força do caminhar.

Ao Laerte, o devorador de livros da barraca O Dionísio, quase um pedacinho da Grécia Antiga na Praia do Futuro, pelas conversas instigantes naquela vida descalço.

Aos amigos André Moraes e Ruben Maciel, companheiros de sebos e leituras há pelo menos 10 anos.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Resumo

Aguiar, Antônio Sérgio Pontes; Gomes, Renato Cordeiro. **Literatura apesar de tudo: duas visões sobre o romance melancólico de W.G. Sebald**. Rio de Janeiro, 2019. 294p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Literatura apesar de tudo: duas visões sobre o romance melancólico de W.G. Sebald. A tese que aqui se apresenta parte da consideração de que a literatura do escritor alemão W.G. Sebald, ao tocar nos rastros da matéria ferida dos sobreviventes pós-*Shoah*, como também de tantas outras catástrofes da era capitalista burguesa, do colonialismo à dominação da natureza e degradação ambiental, emite um gesto de levante no sentido de que a literatura desponta como afirmação da vida, da memória redentora dos que foram engolidos pela barbárie, e no fomento de novos modos de adentrar o pretérito e retomar a cadeia de lutas daqueles que, escovando a história a contrapelo, intuíram um futuro justo e livre do inimigo histórico que insiste em perdurar. É a própria possibilidade de escrever e produzir literatura na, e apesar da, década de 1990, em um horizonte de desencantamento com os sonhos e as utopias que tanto marcaram o fracassado século XX, que o melancólico Sebald potencializa ao apresentar ao mundo seus quatro romances. Trata-se de uma melancolia criativa, insurgente e comprometida com as questões do seu tempo, que intuímos em reflexão cruzada especialmente com Didi-Huberman e Enzo Traverso, e que será demonstrada em uma “leitura anatômica” de dois romances: *Os anéis de Saturno* (1995) e *Austerlitz* (2001).

Palavras-chave

Melancolia; Shoah; Literatura do século XX; Levante; Sobrevivência; Testemunho; História; Memória.

Abstract

Aguiar, Antônio Sérgio Pontes; Gomes, Renato Cordeiro. **Literature in Spite of All: two views on the melancholic romance of W.G. Sebald**. Rio de Janeiro, 2019. 294p. Tese de Doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Literature in Spite of All: two views on the melancholic romance of W.G. Sebald. This thesis takes as starting point the assumption that the literature of the German writer WG Sebald, touching the traces of the wounded material of post-Shoah survivors, as well as of so many other catastrophes of the bourgeois capitalist era, from colonialism to the domination of nature and environmental degradation, emits a gesture of uprising in the sense that literature emerges as an affirmation of life, of the redemptive memory of those who have been swallowed up by barbarism, and of fostering new ways of entering the past and returning to the chain of struggles of those who, brushing history against the grain, intuited a fair future and free from the historical enemy that insists on lasting. It is the very possibility of writing and producing literature during and despite the 1990s in a horizon of disenchantment with dreams and utopias that marked the failed twentieth century, that melancholy Sebald potentializes by presenting to the world his four novels. It is a creative melancholy, insurgent and committed to the issues of his time, which we intuit in a cross-reflection especially with Didi-Huberman and Enzo Traverso, and which will be demonstrated in an "anatomical reading" of two novels: *The rings of Saturn* (1995) and *Austerlitz* (2001).

Keywords

Melancholy; Shoah; 20th Century Literature; Uprising; Survival; Testimony; History; Memory.

Sumário

| | |
|--|-----|
| Abertura: Max torna-se W.G. Sebald + Uma leitura desobediente | 9 |
| Capítulo 1: A saturnização da Terra: imagens da melancolia em <i>Os anéis de Saturno</i> | 31 |
| 1.1 No quarto do hospital | 31 |
| 1.2 Digressão: os anéis da melancolia | 47 |
| 1.3 Figuras melancólicas - Thomas Browne - Antiquariado e Anatomia - Segunda rotação na cena inicial - Robert Walser – Escavação | 60 |
| Galeria de melancólicos | 61 |
| 1.4 Uma peregrinação inglesa | 85 |
| Capítulo 2: A melancolia diante da catástrofe | 112 |
| 2.1 Vozes distantes, tristezas próximas: alguns personagens do século XX | 112 |
| 2.2 <i>Austerlitz</i> , escrever o livro que não foi escrito | 128 |
| 2.3 Literatura: um caminhar apesar de tudo | 202 |
| Epílogo: tilonorrinco! tromba espiral! | 247 |
| Excursos | 263 |
| Lista de figuras | 271 |
| Filmografia | 274 |
| Referências bibliográficas | 276 |
| Última página | 294 |

Abertura

Max torna-se W.G. Sebald + Uma leitura desobediente

Uma obra-prima sempre se move, por definição, à maneira de um fantasma.

(Jacques Derrida, *Espectros de Marx*)

Será a escrivainha o lugar dos fantasmas?

(W.G. Sebald, *Austerlitz*)

No espaço de uma década, entre os anos 1990 e 2001, um discreto professor de literatura alemã da Universidade de East Anglia, em Norwich, Inglaterra, publicou quatro romances que revelaram um narrador de inquestionável talento e trouxeram a lume um dos melhores escritores de língua alemã da segunda metade do século XX: Winfried Georg Maximilian Sebald. Filho de uma família católica do interior da Bavária e nascido no penúltimo ano da catastrófica Segunda Guerra Mundial, em Wertach im Allgäu, província do sudoeste alemão, Sebald estudou literatura em Freiburg - escreveu sua dissertação sobre Carl Sternheim e doutorou-se com uma tese sobre Alfred Döblin¹ -, e cedo emigrou para o interior da Inglaterra, onde constituiu sua carreira acadêmica desde 1970 até 2001, quando faleceu precocemente em um acidente de carro pelas estradas inglesas. Sebald tinha 57 anos².

¹ Para Schütte (2016, 10), trata-se de trabalhos acadêmicos idiossincráticos, que “o destinaram a assumir uma posição de clara distância em relação à área consagrada da germanística”. Esta seria uma das evidências da vida marginal que o autor levou durante muito tempo, assim como o exílio voluntário na periferia do mercado literário e da germanística nacional. Escritor expatriado, Sebald obteve reconhecimento nos anos 1990, sobretudo na Inglaterra e nos Estados Unidos, mais do que na Alemanha, onde, embora tenha recebido alguns prêmios, permaneceu em sua condição de forasteiro da cena literária nacional. Não de maneira despropositada, sua obra está imbuída dos chamados *Grenzgänger* (“atravessadores de fronteiras”) - judeus, refugiados, sobreviventes, exilados e emigrados -, que vivem à sombra de uma cultura estranha à sua, forçosamente, ou “voluntariamente”, renunciada.

² O laudo de sua morte concluiu que o escritor foi vítima de um aneurisma, quando estava ao volante, antes de colidir com um caminhão. Àquela altura, Sebald, acadêmico de profissão e que havia estreado na literatura tardiamente, mas já aparecendo como um narrador maduro, havia alcançado notoriedade internacional e era cotado por muitos críticos como um escritor a ser laureado pelo prêmio Nobel de Literatura. Em 2007, Horace Engdahl, presidente do comitê de premiação da Academia Sueca, mencionou W. G. Sebald, Ryszard Kapuściński e Jacques Derrida como três nomes que deveriam ser contemplados com a honraria. Na ocasião de sua morte, Geoff Dyer (2002, s/n) escreveu: “Sebald’s death was as unsettling and anomalous as his work. Here was a writer struck down at the height of his powers, at the age

Além de romancista, Sebald foi também poeta³, ensaísta e, acrescentaríamos nós, um grande leitor⁴. No Brasil, João Marcos Macedo traduziu seus quatro romances pela Companhia das Letras⁵ - *Vertigem* (2008 [1990]), *Os emigrantes* (2009 [1992]), *Os anéis de Saturno* (2010[1995]), *Austerlitz* (2008 [2001]) - e em 2011 o público leitor brasileiro teve uma grata surpresa com a publicação de dois ensaios do autor reunidos em *Guerra aérea e literatura*⁶: o primeiro, como resultado e desenvolvimento das conferências que

of fifty-seven, when he had just begun to achieve wide recognition” (“A Symposium on W.G. Sebald”, disponível em: https://www.threepennyreview.com/samples/sebaldsympos_sp02.html).

³ Antes de se tornar o notável narrador pelo qual ficou famoso, Sebald estreou na literatura como poeta, em 1988, quando publicou seu primeiro trabalho, *Nach der Natur*, um longo poema dividido em três partes. Em 2001, pouco antes de sua morte, compôs 23 poemas escritos em inglês e publicados em parceria com a artista plástica Tess Jaray, *For years now*. Postumamente, em 2003, ainda sairia mais um volume com 33 poemas, intitulado *Unerzählt*, também concebidos com outro artista plástico, o seu amigo de infância Jan Peter Tripp. Por fim, em 2008, Sven Meyer organizou uma coletânea de trabalhos escritos durante toda a vida de Sebald, reunidos em *Über das Land und das Wasser*. São 88 poemas, que compreendem dois livros não publicados (*Schullatein*, de 1975, e outro de 1981, cujo título a coletânea tomou de empréstimo) e mais composições esparsas, algumas tendo sido publicadas em jornais e revistas, e outras completamente inéditas.

⁴ Há poucos anos, saiu em edição francesa pela Actes Sud uma coletânea de ensaios de W. G. Sebald sobre literatura austríaca, de título *La Description du malheur* (“A descrição da infelicidade”, 2014). Adalbert Stifter, Franz Kafka, Thomas Bernhard, Peter Handke, Arthur Schnitzler e Elias Canetti são alguns dos autores contemplados pela crítica sebaldiana e que revelam o interesse do autor por vidas infelizes, que também povoam seus romances. Embora o recorte da infelicidade na literatura compreenda autores “canônicos”, Sebald dedicou a maior parte de seus escritos de crítica a obras literárias periféricas ao território de língua alemã e ao cânone estabelecido, dedicando-se mais a autores austríacos e alemânicos do que propriamente alemães (embora membros da “periferia”, Canetti/Bulgária e Roth/Galícia são consagrados pela grande literatura austríaca que despontou nas primeiras décadas do século XX. Como também o são Rilke, Kafka e Mehrink – grupo de Praga). Uwe Schütte (2016, 10) observou que, não obstante a presença de autores célebres como Joseph Roth, Adalberto Stiffer e Hugo von Hofmannsthal, além dos que fazem parte da coletânea mencionada, a crítica sebaldiana é marcada também pelas ausências, “nada de Franz Grillparzer (mas sim Charles Sealsfield/Carl Anton Postl), nada de Robert Músil (mas sim Peter Altenberg), nada de Heimito von Doderer (mas sim Jean Améry). O enorme interesse de Sebald pela literatura para além do *mainstream* é incontestável”. É nesse sentido que apontamos que o autor em questão foi também um grande leitor. Essa faceta de Sebald, além de aparecer de maneira explícita em sua crítica, também aparece em seus romances de maneira não menos evidente, ao incluir escritores como personagens, que atuam em suas próprias histórias (anedotas de suas vidas), bem como pela incorporação de fragmentos de outras obras no interior do próprio romance sebaldiano, em passagens por vezes metaliterárias. Ainda sobre a relação entre o autor e o crítico, Teju Cole (2012, s/n) curiosamente intuiu que “To this he added a willful blurring of literary boundaries and, in fact, almost all his writing, and not just the poetry and prose, comprised history, memoir, biography, autobiography, art criticism, scholarly arcana, and invention. This expert mixing of forms owed a great deal to his reading of the seventeenth-century melancholics Robert Burton and Thomas Browne, and Sebald’s looping sentences were an intentional homage to nineteenth-century German-language writers like Adalbert Stifter and Gottfried Keller. *But so strongly has the style come to be associated with Sebald’s own work that even books that preceded his, such as those by Robert Walser and Thomas Bernhard, can seem, from our perspective as readers of English translations, simply ‘Sebaldian’*” (grifo nosso), disponível em: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/w-g-sebalds-poetry-of-the-disregarded>.

⁵ Em 2002, W. G. Sebald foi publicado pela primeira vez no Brasil através da Editora Record, com tradução de Lya Luft. Na ocasião, dois de seus romances foram editados: *Os Emigrantes* (1992) e *Os Anéis de Saturno* (1995).

⁶ Para Andreas Huyssen (2010, 163), “sólo desde la publicación en 1999 de *Luftkrieg und Literatur* de Sebald, tanto el Holocausto como la experiencia traumática de la guerra aérea han recibido un reconocimiento conjunto. Sebald tiene dos aspectos: el logro de reintroducir la memoria de la guerra aérea en la consciencia pública sin reivindicar el estatuto de víctimas para los alemanes ni contraponer el recuerdo

Sebald proferiu em Zurique, em 1997, “sobre o olhar e desviar de olhos simultâneos” com que os alemães se voltam para os anos 1930-1950, e o segundo, “um estudo de caso”, disserta sobre o escritor alemão Alfred Andersch. Em 2010, seria a vez da revista *Serrote*, n.5, editada pelo IMS, de “importar” Sebald para o Brasil, apresentando o ensaio “O passeador solitário. Em memória de Robert Walser”. Já em 2012, na sessão “Arte” do n.10, encontraremos, além do premiado ensaio de abertura intitulado “Os duplos de Sebald”, de Luciano Gatti, extratos do projeto em comum com o artista Jan Peter Tripp, designado como “O não-contado”⁷ (produzido nos últimos anos de vida do autor e publicado postumamente).

de la guerra aérea a la conmemoración del Holocausto. Y lo logro inscribiéndose e inscribiendo su obra en la tradición literaria de la posguerra, sin que eso significara, una vez más, un nuevo comienzo. El ensayo sobre la guerra aérea, que cuenta con traducción al español, es probablemente el intento más sostenido del escritor expatriado para encarar una problemática clave de su propia generación. Incluso puede que sea el libro más ‘alemán’ de Sebald”. Essa fuga deliberada do passado recente alemão também não passou despercebida a Brecht. Conforme nos diz Didi-Huberman (2017, 33), a respeito do *Abécédaire de la guerre*: “O livro foi vendido mediocrementemente, deixando em Brecht, pouco antes de sua morte, a impressão dolorosa de que o público alemão cultivava um ‘recalque insensato de todos os fatos e julgamentos referentes ao período hitleriano e à guerra”.

⁷ O projeto parte da relação entre imagem e prosa, algo bastante caro ao autor, para intercalar pares de olhos (de pessoas comuns, escritores e da própria filha do romancista) fotografados por Tripp e os textos de Sebald. Obviamente não há relação determinista entre imagem e texto, como se a primeira ilustrasse ou mesmo corroborasse o “sentido” do segundo, mas sim uma tensão estabelecida entre os limites da expressividade. As imagens aparecem como um relato suplementar, paralelo e simultâneo ao texto, e possuem um regime próprio, que pode ser constatado em sua própria configuração (perspectiva, foco, granulação, corte, iluminação, montagem). Semelhante ao que Didi-huberman afirmou, há dois anos em entrevista para o *Le monde*: “Ma pratique est d’écriture autant que de regard”, disponível em: http://www.lemonde.fr/livres/article/2015/05/21/georges-didi-huberman-ma-pratique-est-d-écriture-autant-que-de-regard_4637746_3260.html. Sobre essa correspondência morfológica, no dia 07 de abril de 2017, na ocasião do XIV Seminário Internacional de Estudos de Literatura, promovido pelo Departamento de Letras da PUC-Rio, o professor e pesquisador Kelvin Falcão Klein (UNIRIO), que vem se dedicando a mapear os traços não convencionais no discurso romanesco contemporâneo, apresentou a conferência *Afinidades e morfologias em W.G. Sebald*. A força da imagem e a potência do olhar é um elemento central e preciosa chave de leitura para toda a obra de Sebald, e merecerá nossa atenção posteriormente. Vale pontuar aqui a correspondência entre o olhar dos animais (guaxinim/coruja) e filósofos e artistas (Wittgenstein/Tripp) nas primeiras páginas de *Austerlitz* - os primeiros de “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” (SEBALD, 2008, 9). O mundo pós-catástrofe dos romances de Sebald só pode ser vislumbrado parcialmente através de um “véu diáfano”, num instante fugaz de penumbra. Opacidade que advém tanto do olhar melancólico de seus personagens, quanto de uma atmosfera fantasmática dos afogados pela catástrofe. “O mundo é uma redução gradual de luz”, são palavras do pintor Strauch, de Thomas Bernhard, evocadas por Sebald em *A descrição da infelicidade*. O personagem central de seu último romance - seu testamento, segundo Huyssen - é atormentado por dores de cabeça e maus pensamentos, e busca refúgio no parque, no zoológico e no nocturama em Antuérpia, encontrando aí o olhar de uma vida sombria por trás do vidro. O inquieto Austerlitz, que cresceu à sombra da catástrofe, é mencionado como alguém que sofre da visão e é frequentemente associado à figura de Wittgenstein ao longo do romance. Um melancólico desamparado e congelado pela angústia que o impulsiona a fazer excursões noturnas em uma paisagem povoada por espectros velados que parecem observá-lo a todo instante. Sobre isso, Leo Robson, em texto para o *The Guardian* (disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2013/jun/21/place-country-wg-sebald-review>), criou até mesmo uma nova e curiosa expressão, “Just as Phantom of the Opera is being performed somewhere in the world at any given moment, so the name of WG Sebald, or its spin-off adjective

Era 1990, quando Octavio Paz ganhou o prêmio Nobel e fez um discurso que se tornaria dos mais memoráveis da longa história da solenidade⁸; no mesmo ano, nosso João Cabral de Melo Neto recebia o Camões. Enquanto alguns se consagravam no campo das letras, outros se ausentavam: Manuel Puig, Alberto Moravia, Rubem Braga. Enquanto isso, Sebald, aos 46 anos, fazia sua estreia na literatura com a publicação de *Schwindel. Gefühle* (“Vertigem: sensações”) já dando sinais do grande romancista que se tornaria conhecido pouco tempo depois, inaugurando também uma nova forma de narrar que acompanhará toda a sua produção subsequente, tornando-o uma voz inclassificável ao entrelaçar um conhecimento enciclopédico, história, (auto)biografia, memória (esquecimento), documento, testemunho, fotografia, objetos, anotações de viagem, inventários de curiosidades naturais e artificiais, personagens reais e fictícios, ensaísmo e ficção⁹. É pelo uso inventivo da narrativa, transgressor das fronteiras entre gêneros, que os quatro substanciais relatos de Sebald ocuparão um lugar invulgar na prosa contemporânea. Uma prosa hipnótica, um *bricolage*¹⁰, procedimento bastante apreciado pelo autor, que conduz o leitor a um permanente e vertiginoso estado de atenção intensificada.

Tanto o aparecimento quanto o desaparecimento de Sebald no cenário internacional da literatura foram meteóricos. Embora tendo-lhe sido destinado apenas uma década de vida para escrever os romances que o tornaram famoso, o resultado de sua contida carreira não foi menos profícuo: quatro densos romances (supracitados), dois

"Sebaldian", is being invoked to characterise the new school of *sullen flanerie*" (grifo nosso). Terry Eagleton apresentou uma tentativa de ler o conceito benjaminiano do olhar através de Lacan. Há uma influência fenomenológica subjacente comum aos dois, mas, como bem ponderou Miriam Hansen (2012, 272), há diferenças cruciais: “Benjamin, como Freud, era obcecado pelas questões da temporalidade e da memória; os conceitos de Lacan, tanto quanto eu saiba, apoiam-se fundamentalmente em modelos espaciais, o que talvez explique sua falta de historicidade frequentemente criticada”.

⁸ No ano de 2017 a editora Bazar do Tempo publicou uma pequena coletânea de ensaios até então inéditos no Brasil, incluindo aí o texto lido na ocasião do prêmio e que dá título ao volume: *A busca do presente e outros ensaios*, editado e traduzido pelo professor Eduardo Jardim.

⁹ Talvez algo que guardaria ligeira similaridade com o “ensaio de ficção” aventado por Borges. Sebald também já se referiu à sua própria estilística como “ficção em prosa”. Dolf Oehler, em ensaio dedicado ao escritor e Benjamin, confessa uma hesitação em chamar *Austerlitz* de romance.

¹⁰ Lembramos aqui do depoimento de Arthur Lubow (2002, s/n), que na ocasião tentava escrever um perfil do escritor para o *New York Times MAGAZINE*: “As a child in a Bavarian village in the lean years after the Second World War, W. G. Sebald constructed his own playthings. ‘If you grow up not with toys bought in the shop but things that are found around the farmyard, you do a sort of bricolage’ he told me. ‘Bits of string and bits of wood. Making all sorts of things, like webs across the legs of a chair. And then you sit there, like the spider’. We were talking about the idiosyncratic way in which he composed his books. He said that the urge ‘to connect bits that don’t seem to belong together’ had fascinated him all his life”, disponível em: https://www.threepennyreview.com/samples/sebaldsympos_sp02.html. As palavras de Sebald guardam estreita familiaridade com as considerações de Benjamin em “Brinquedo e Brincadeira” (1928).

volumes de ensaios dedicados à literatura austríaca (*Die Beschreibung des Unglücks: zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke* – “A descrição da infelicidade: sobre a literatura austríaca de Stifter até Handke”, de 1985, e *Unheimliche Heimat: Essays zur österreichischen Literatur* – “Pátria apátrida: ensaios sobre a literatura austríaca”, lançado em 1991; neste segundo, temos nove ensaios que giram em torno do tema pátria e exílio, caro aos seus romances), onde o autor considera uma tradição específica na Áustria, descolada da literatura alemã ou da literatura da Alemanha (a cidade onde Sebald cresceu, Allgäu, está mais próxima da região rural da Áustria do que da capital da Baviera, mais um elemento biográfico a interferir na formação desse escritor fronteirizado), o longo poema em prosa *Nach der Natur*¹¹ (“Do Natural”, primeiro trabalho literário do autor, publicado em 1988), os trabalhos produzidos em parceria com artistas visuais - *Unerzählt* (“Por contar” ou “Não-contado”, com Jan Peter Tripp, de 2003) e *For Years Now* (escrito em inglês, com Tess Jaray, de 2001) -, o importante ensaio-conferência e intervenção pública *Luftkrieg und Literatur* (“Guerra aérea e Literatura”, de 1999); além de escritos que foram produzidos desde os anos 1970 e reunidos postumamente em coletâneas internacionais, um conjunto rico de entrevistas e o proeminente arquivo literário do escritor¹², sob a guarda do *Deutsches Literaturarchiv*, em Marbach, na Alemanha. Sebald recebeu também os prêmios Mörike, Joseph Breitbach, Heinrich Heine, Heinrich-Böll e o Independent Foreign Fiction.

A recente história da recepção da obra sebaldiana ainda está para ser feita. Mas desde que o autor despontou com seus romances, instantaneamente surgiram inúmeros artigos em periódicos, resenhas, entrevistas, debates e monografias acadêmicas,

¹¹ Sebald estreou na literatura escrevendo poemas, e nunca deixou de fazê-los. Mas sua produção poética sempre esteve à margem da atenção da crítica, que incessantemente se atém aos seus romances. Dentre os que se detiveram aos seus versos, o historiador Teju Cole (2012, s/n) tem aqui particular interesse, quando lucidamente considerou o elo entre as duas estilísticas: “Throughout his career, W. G. Sebald wrote poems that were strikingly similar to his prose. His tone, in both genres, was always understated but possessed of a *mournful grandeur*” (grifo nosso), disponível em: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/always-returning>.

¹² Em *W.G. Sebald – Image, Archive, Modernity* (2007), J.J. Long nos apresenta um belo trabalho que aborda a modernidade como elemento central na prosa sebaldiana a partir de uma definição ampla de arquivo que abarca toda uma gama de práticas materiais, analisando a função da fotografia, dos museus, bibliotecas e outros sistemas de conhecimento aos quais os textos de Sebald retornam obsessivamente. Sistemas esses que, seguindo Foucault, são vistos como centrais ao exercício do poder e à constituição da subjetividade na modernidade. O livro mostra que o envolvimento de Sebald com as estruturas de poder-conhecimento se caracteriza por uma luta melancólica para afirmar o caráter autônomo frente aos determinantes institucionais e discursivos da subjetividade. Sobre o arquivo do autor, nos alinhamos com Gustavo Silveira Ribeiro (2016, s/n), quando afirma ser o “o arquivo, essa compulsão voraz, desejo impossível e melancólico de preservar intacta a passagem dos corpos (quaisquer que sejam eles) pela fricção contínua da existência”, disponível em: <https://www.leiladanziger.net/single-post/2016/09/11/O-mundo-substantivo-de-Leila-Danziger-poesia-e-afeto>.

procedentes das mais diversas áreas (filosofia, história, estudos literários, comunicação, psicanálise, artes, arquitetura) e que buscaram o enfrentamento com as principais inquietações suscitadas pelo cerne da sua produção literária.

Em um primeiro momento, percebemos que as coletâneas abundam em sua fortuna crítica, e uma das razões para esse fenômeno talvez esteja no próprio caráter multifacetado de sua obra, marcada por transitar pelas diversas áreas do conhecimento, tanto em sua composição formal, quanto nos temas abordados¹³. A sensação que se tem é de que o autor, fugazmente desaparecido, nos deixou uma obra tão híbrida e enigmática que não sabemos por onde tatear para começar sua análise; convoca-se, então, uma comunidade de leitores-intérpretes. A coletânea, polifônica, aparece assim como um “formato” bastante apropriado para lidar com esse tipo de material, oferecendo uma perspectiva interdisciplinar ao permitir a colaboração de diversos pesquisadores que, trafegando por campos diferentes, conseguem focar com maior precisão cada aspecto da literatura desse autor, que teve um impacto mais profundo fora do mundo de língua alemã do que qualquer outro dos seus contemporâneos.

Nesse sentido, destacamos a notável coletânea editada por Scott Denham e Mark McCulloh no primeiro volume dos *Interdisciplinary German Cultural Studies*, que traz como dossiê “W.G. Sebald: History - Memory – Trauma” (2003), resultado de um simpósio promovido no Davidson College e publicado poucos anos após a morte de Sebald. McCulloh também é autor de *Understanding W.G. Sebald*, relevante estudo que publicou ainda no ano de 2003. Também em 2003 saiu o breve, mas substancial volume *The Anatomist of Melancholy*, editado por Rüdiger Görner. Organizada por Markus Zisselsberger, *The Undiscover'd Country. W.G. Sebald and the Poetics of Travel* (2007) também reuniu colaboradores para pensar a obra de Sebald sob o prisma da viagem, concebida em suas várias modalidades, tal qual se apresenta na prosa sebardiana. Anne Fuchs e J.J. Long são os responsáveis pelo dossiê *W.G. Sebald and the Writing of History* (2007), estudo que interessa especialmente aos historiadores. Anne Fuchs também vem

¹³ Não podemos deixar de relacionar esse impulso incontrolável de Sebald, em adentrar as mais diversas esferas do conhecimento e da cultura para compor suas narrativas e divagações sobre a História, ao que Primo Levi, o mais conhecido autor da literatura do trauma, refletiu em *O ofício alheio* (conjunto de textos publicados esparsamente entre 1964-1984 e que ganhou sua primeira edição no Brasil em 2016, pela Unesp). Aqui, Primo Levi faz “invasões de campo, incursões nos ofícios alheios, caça ilegal em zonas proibidas”, transitando pela zoologia, astronomia, a literatura e pelas ciências naturais, não sem mencionar os autores que lhe são caros e refletir, tal qual Sebald fará anos depois, sobre a ligação entre o mundo natural e o cultural. Ao final, tem-se uma autobiografia oblíqua, mas valiosa.

desenvolvendo uma minuciosa pesquisa sobre as apropriações de Sebald de pinturas clássicas e modernas em suas prosas narrativas. Vale ainda mencionar mais duas coletâneas de relevo, *W.G. Sebald – A Critical Companion* (2004), organizada por Anne Whitehead e J.J. Long e, mais recentemente, *Saturn's Moons: W. G. Sebald – A Handbook*, de 2011, editado por Jo Catling e Richard Hibbitt, e que contou com a colaboração de seus ex-colegas e alunos, que teceram reflexões sobre Sebald enquanto professor, estudioso, crítico e fundador do *British Centre for Literary Translation at UEA*.

Martin Swales refletiu sobre a relação entre a produção ensaística de Sebald e sua obra literária. Uwe Schütte, Ruth Bohunovsky e Ritchie Robertson são alguns que investigam a produção crítica de Sebald, especialmente relacionada à literatura austríaca. Atualmente, um dos grandes pesquisadores e colaboradores da fortuna crítica de Sebald é o professor Ben Hutchinson, da Universidade de Kent, na Inglaterra, autor de *W.G. Sebald. Die dialektische Imagination* (2009) e coeditor de *A literature of restitution. Critical essays on W.G. Sebald* (2013). A obra de Sebald também atraiu a atenção de vários leitores famosos – J.M. Coetzee, James Wood, Andreas Huyssen, Susan Sontag, Paul Auster, Geoff Dayer, T.J. Clark, Dolf Oehler -, e não são poucos os trabalhos que o colocam em diálogo com outros nomes célebres, como Ludwig Wittgenstein, Martin Heidegger, Walter Benjamin, Franz Kafka, Joseph Roth, William Faulkner, Jorge Luís Borges, Vladimir Nabokov, Thomas Bernhard, Anselm Kiefer, Primo Levi, Art Spiegelman e Christian Boltanski.

No Brasil, já é possível identificar um número expressivo de trabalhos que vêm repercutindo o autor aqui em questão. Destacamos as dissertações de Júlia Bussius (USP, 2010), Douglas Pompeu (USP, 2012) e Larissa Silva (UNB, 2012), além das teses de Ana Martins Marques (UFMG, 2013) e de Gustavo Bragança (PUC-Rio, 2013), que não trata especificamente de Sebald, mas o convoca em vários momentos. Recentemente, Felipe Charbel, professor do Departamento de História da UFRJ, desenvolveu um projeto de pesquisa sobre Sebald que ganhou corpo com o artigo “Uma filosofia inquietante da história: sobre Austerlitz, de W.G. Sebald”, publicado no final de 2015 na revista *História da Historiografia*. Kelvin Falcão Klein, professor e pesquisador da UNIRIO, vem apresentando uma importante leitura do autor, em artigos como “W.G. Sebald e o olho da história” (2016) e “W.G. Sebald: pós-memória, palavra e imagem” (2017), um dos primeiros a propor uma leitura detida da poética de Sebald, além de postar com relativa frequência preciosas reflexões cruzadas sobre o autor em seu blog *Um túnel no fim da*

luz, participando também da organização do primeiro trabalho colaborativo (no Brasil) sobre Sebald, que só veio muito recentemente (em 28 de fevereiro de 2017), quando saiu a publicação dos *Cadernos Benjaminianos* - dossiê W.G. Sebald. Antônio Marcos Pereira, Gustavo Silveira Ribeiro, Maria Aparecida Barbosa, Victor Heringer e Leila Danziger são alguns que formam a comunidade de leitores brasileiros entusiastas e sensíveis ao trabalho de Sebald.

Sebald foi um autor que, tanto em sua prosa ficcional quanto em suas conferências, ensaios e entrevistas, mostrou-se comprometido com alguns temas do que seria uma ética historiográfica, e que lhe são muito caros: a relação entre memória, história e trauma, e o papel da literatura e das imagens na rememoração do passado. Seus escritos foram amplamente reconhecidos pelo seu envolvimento com a *Shoah*¹⁴, o bombardeio aliado sobre cidades e populações civis da Alemanha e outros episódios que denunciam como a história da modernidade é a história da barbárie praticada em escala global e irrestrita. Embora com possíveis ressalvas, Sebald é facilmente identificado na literatura pós-holocausto, assentada sobre o campo de forças (ou abismo, a depender da imagem que se quer recorrer) “necessidade de narrar” x “insuficiência da linguagem” para lidar com a catástrofe¹⁵. Sua literatura se coloca na linha de frente do que há de mais vigoroso (na contemporaneidade) na luta contra o esquecimento¹⁶ e pela redenção dos vencidos, engolidos pelo turbilhão da história do século XX.

¹⁴ Muitos estudiosos do testemunho relacionado aos campos de extermínios nazistas têm optado por esse termo ao invés do convencional “Holocausto”. Em *O que resta de Auschwitz*, Agamben (2008, 40) analisa etimologicamente o termo “holocausto”, assinalando sua inadequação: “o termo não só supõe uma inaceitável equiparação entre fornos crematórios e altares, mas acolhe uma herança semântica que desde o início traz uma conotação antijudaica. Por isso, nunca faremos uso deste termo. Quem continua a fazê-lo, demonstra ignorância ou insensibilidade”. Assim, *Shoah*, que significa “devastação” em hebraico, seria o seu substituto. Em *Bem-vindo ao deserto do real*, Slavoj Žižek (2011, 163) observa que, apesar de errado, o termo “Holocausto” ganhou tamanha aceitação entre judeus e gentios pois ele suaviza o núcleo traumático da aniquilação dos judeus, que passa a ser concebida como uma operação sacrificial: melhor ser o objeto precioso sacrificado do que o *Homo sacer* cuja morte nada significa. Isso demonstra “nossa extrema dificuldade em aceitar a falta de significado da catástrofe absoluta”.

¹⁵ Sintoma dessa condição expresso no caso de Tio Adelwarth de *Os Emigrantes* (2009, 103), que “possuía uma memória infalível, mas lhe faltava quase por completo a capacidade de recordação que o pusesse em contato com essa memória. Por isso, contar histórias era para ele tanto uma tortura quanto uma tentativa de libertação, uma espécie de resgate e ao mesmo tempo uma forma inclemente de autoimolação”.

¹⁶ Esquecimento esse friamente calculado pelos carrascos já nos campos de concentração, que trataram de destruir qualquer vestígio que levasse as gerações futuras a possuírem qualquer ideia do horror perpetrado naquele “não lugar”. Dori Laub, em artigo sobre a crise do ato testemunhal (*Truth and Testimony: The Process and the Struggle*), recorda o depoimento de um dos sobreviventes: “Queríamos sobreviver a Hitler por um dia, para poder contar nossa história”. Quando Goebbels sentenciou “Não se pronunciará o kaddish”, com o intuito de dizer “sereis assassinados sem resto nem memória”, exprimia também um sentimento geral entre os nazis “profundamente persuadidos de que uma das melhores probabilidades de sucesso da sua iniciativa resultava do fato de ninguém, no exterior do seu círculo, ser capaz de acreditar na sua realidade” (DIDI-HUBERMAN, 2012, 37). Daí ressurgem a potência do labor literário e da imaginação

Contra o “memoricídio” de Auschwitz, há toda uma linhagem de “predecessores” notáveis que lidaram com essa ferida aberta no breve século XX, e que articulou a catástrofe à escrita¹⁷: Paul Celan, Dan Pagis, Primo Levi, Elie Wiesel, Zvi Kolitz, Robert Antelme, Jean Améry, Jorge Semprún, Anselm Kiefer (artes visuais), Ruth Klüger, Charlotte Delbo, Nelly Sachs e Aharon Appelfeld (e, em nossos dias, contamos ainda com David Grossman). E, claro, há ainda aqueles envolvidos com o apelo fetichista e mercadológico que ganhou força nos últimos 25 anos, do qual fazem parte os

para tratar o intraduzível das situações-limite, que um escritor-testemunha como Robert Antelme reconhecia com ênfase. A literatura que se produziu sobre a Shoah desconstrói a Historiografia tradicional e os arranjos dos gêneros literários, utilizando recursos antes circunscritos ao âmbito estrito da “ficção”. É nesse sentido que Márcio Seligmann-Silva (2003, 57) observa que essa leitura estética do passado, que se opõe à “musealização” do ocorrido, rompe com a tradicional representação e apresenta o “índice” como o seu registro: “ela quer apresentar, expor o passado, seus fragmentos, cacos, ruínas e cicatrizes”. Se a literatura de testemunho é capaz de causar esse rearranjo em esquemas tradicionalmente estabelecidos e, em certos circuitos, até reproduzidos, o fenômeno se complexifica quando lidamos com a literatura de “ficção” propriamente dita (caso de Sebald), pois ao emular o testemunho tendo em vista o “resgate” do passado, a ficção incorpora os discursos historiográficos e suas fontes (arquivos, fotografias, objetos, lugares, versões sobre um evento), “desafiando esses discursos - mesmo sem colocá-los em xeque -, incorporando-os aos seus domínios e, principalmente, propondo investigações que a ciência não entende ser da sua competência abarcar” (RÜSEN, 2005, 2). É no cerne da injunção entre necessidade e impossibilidade de narrar, que a relação entre literatura e realidade é redimensionada, pondo em xeque a equação pós-moderna que converte a história em ficção. É “diante do extremo” (para nos referir ao título de um dos livros de Todorov sobre os campos de extermínio), do inimaginável, ilegível e inverossímil, que a imaginação literária mostra toda a sua força. A fim de corroborar o que temos dito acerca do potencial da literatura, recorremos ainda à Flávia Trocoli e Carla Rodrigues (2015, 10, 15): em sobre traduzir *Demeure*, o belo livro de Jacques Derrida sobre Blanchot, assinalam: “Desde Franz Kafka, que soube nomear o horror antes mesmo dele se tornar um acontecimento histórico, sabe-se que a grande vitória do totalitarismo é deixar suas vítimas sem expressão, retirando da linguagem sua potência metafórica, e, portanto, a tarefa estética e ética do escritor – na literatura, na história e na filosofia – é ressuscitar a linguagem e narrar a morte, a partir da cena intraduzível [...] Portanto, eis o ponto em que a ficção, por ser inapropriável, não totalitária, poderá, num jogo sempre arriscado, se fazer passar por testemunho e fazer (uma pequena) justiça literária aos mortos. O literário e o intraduzível são tanto impedimentos para uma lógica de totalização quanto possibilidades de devolver à linguagem a sua potência para nomear o horror que, com decreto de morte, insiste em calá-la”. Na Flip de 2017, a escritora ruandesa Scholastique Mukasonga deu um depoimento contundente que se coaduna com nossa reflexão: “O destino fez de mim uma escritora pelo dever de memória, porque houve um genocídio [em Ruanda]. Tornei-me escritora para me dar meios de dar sepultura aos meus mortos. Eu tinha que tirá-los da vala comum, e a solução que se apresentou pra mim foi a de construir uma sepultura com as palavras. Fazer um túmulo de papel e poder assim passar pelo meu luto, que não é um esquecimento” (transcrição). Vale ainda mencionar o notável trabalho que inúmeros quadrinistas vêm fazendo nos últimos anos, utilizando a linguagem singular da narrativa sequencial para denunciar os horrores e perseguições sanguinárias que tanto assolaram o século XX e o limiar deste que se anuncia. Cito: Art Spiegelman (Shoah), Joe Sacco (Palestina), Guibert – Lefèvre – Lemerrier (Afeganistão), Ugo Bertotti (Iêmen), Ari Folman e David Polonsky (Líbano), Mana Neyestani e Marjane Satrapi (Irã), Alfredo Villar-Luis Rossell-Jesús Cossio (Peru).

¹⁷ Robert Antelme foi um dos primeiros a relatar a experiência nos campos de concentração, com *L'espèce humaine*, publicado já em 1947. O texto inicia com a seguinte consideração “[...] desde os primeiros dias, parecia impossível superar a distância que descobríamos entre a linguagem de que dispúnhamos e essa experiência que, na maior parte dos casos, ainda operava em nossos corpos [...]. Essa desproporção entre a experiência vivida e o relato possível apenas veio a se confirmar com o tempo. Lidávamos então com uma dessas realidades que, dizem, superam a imaginação. Doravante era claro que tão somente pela escolha, ou seja, ainda pela imaginação, poderíamos tentar contar qualquer coisa” (ANTELME, 2013, 9). Em *S'il y a de l'irrepresentable* (2012 [2003]), Rancière analisa essa citação de Antelme para demolir a ideia de que a experiência dos campos seria irrepresentável. Rosana Kohl Bines cotejou brilhantemente o livro de Antelme e o de sua esposa Marguerite Duras, de título *A Dor*, no ensaio “Longe dele, longe dela” (2015).

contemporâneos de Sebald, como é o caso de Steven Spielberg, Bernhard Schlink, Jonathan Littell e o farsante Benjamin Wilkomirski (Bruno Dössekker).

Para Ben Hutchinson (2016), se a opinião da maioria dos críticos e estudiosos da primeira leva da recepção está coadunada com a perspectiva que vincula estreitamente toda a obra de Sebald à destruição em massa dos judeus, este ponto cego no coração do século XX, uma segunda safra de leituras apontará que a *Shoah* constitui o próprio “ponto cego”. Ou seja, ao invés de reivindicar sua centralidade, o que se assiste é o enfoque nas adjacências, no que é contíguo ao sofrimento, ao invés de mostrar o sofrimento *per se*. Como bem afirmou Martin Swales (2003, 86), Sebald “offers us [...] the metonymy of melancholy, the adjacent, contiguous things of the pained condition, rather than the condition itself. He gives us the rings caused by the destruction and deprivation, rather than the haemorrhaging centre”.

Sebald pertenceu à geração que herdou o trauma da Segunda Guerra, sua pós-memória, e, não obstante estar do “lado alemão” desse trauma, a vida pós-Shoah de alguns sobreviventes tiveram maior enfoque em seu trabalho “ficcional”. Porém, Hutchinson pondera que o sofrimento não deve, contudo, ser reduzido apenas ao Holocausto, assim como J.J. Long (2007), que já citamos, ao focar o problema da modernidade em Sebald, argumentou que sua fortuna crítica, ao se ater predominantemente aos temas do holocausto, trauma e pós-memória, ignorou o modo como esses e outros temas se encadeiam à consideração histórica do problema mais amplo da modernidade e do progresso.

Max se tornou W.G. Sebald, um nome que hoje ressoa fantasmático, como os temas pelos quais dedicou seus escritos. Em entrevista de 1993, o autor nos surpreende afirmando que a abreviação dos seus dois prenomes Winfried Georg (em W.G) estava relacionada a um certo desconforto: “odeio esses nomes genuinamente alemães, e acho assustador que, no começo do século, foram justamente os judeus que deram tais nomes a seus filhos, para mostrar que eram realmente alemães leais”. Hoje, a abreviação que estampa a capa dos seus livros, ao lado de imagens fantasmáticas acompanhando a matéria sinuosa da sua obra¹⁸, reforça ainda mais a imagem de um escritor espectral, à deriva, deambulando por outros territórios sem mais poder nos fornecer pistas para tantos

¹⁸ As capas das edições brasileiras (Companhia das Letras) foram elaboradas pelo reconhecido designer e ilustrador Kiko Farkas, criador da “Máquina Estúdio”, em 1987.

pontos que permanecem obscuros em seus escritos. Um objeto ausente, mas vacilante em sua aparição fantasmada.

As fronteiras entre os mortos e os vivos não estão hermeticamente seladas. Toda a sua literatura é povoada por fantasmas. Ou, como bem assertou Dyer (2002, s/n), “his prose felt as if it had been exhumed from the past, as if the spirit of ruined Europe were speaking through him. Perhaps this is why it was said, in Germany, that he wrote like a ghost”¹⁹. Talvez a maior dificuldade de tentarmos uma aproximação de Sebald, de arriscarmos uma leitura particular, “própria”, de sua obra, esteja no fato de estarmos lidando com um autor extremamente cômico do seu ofício, que praticamente doou as questões e temas de abordagem do seu espólio. Isso aumenta a dificuldade do pesquisador, que deve desdobrar em minúcias o que já está dado e elaborado pelo crivo do autor, sem cair na armadilha tautológica armada pelos inúmeros rastros de associações contidos em cada momento da leitura de suas passagens. Por isso mesmo sua literatura atrai tanto o público universitário, sendo um proeminente “autor de acadêmicos”²⁰. Em alguns momentos, senão na maior parte deles, urge ao pesquisador expurgar o fantasma de Sebald que ainda paira sobre sua obra e abrir o caminho para uma leitura que supere o próprio autor. Caso contrário, corre o risco de resvalar no efeito palimpsesto da sua escrita e espiralizar nas suas inúmeras referências, remissões e alusões entrecruzadas. Creio que tocamos no limite desse *mise en abyme* em nosso trabalho, mas o veredicto cabe ao leitor.

Qualquer entusiasta de autores como Kafka, Warburg, Benjamin, Barthes, Agamben, Didi-Huberman, encontrará reverberações de suas leituras na prosa e poética de Sebald. Aí encontramos nossa dificuldade. É bastante tentador cotejar Sebald com Benjamin, por exemplo²¹. E até obrigatório (mas não apenas). Sua obra é quase uma “literaturização” do pensamento de seu célebre conterrâneo, e há muitos trabalhos, alguns com argumentos mais sofisticados que outros, com maior brilhantismo ou não, que fizeram isso²². Sobre os lugares comuns da literatura de Sebald que, como areia movediça sob aparência de terra firme, não cessam de atrair muitos dos que intencionam explorar o campo aberto pelo autor, Antônio Marcos Pereira (2017, 7), sem cerimônia, relatou:

¹⁹ Disponível em: http://www.threepennyreview.com/samples/sebaldsympos_sp02.html

²⁰ Como T.S. Eliot está para os poetas.

²¹ Lembro-me, com graça, de apresentar essa pesquisa na disciplina Seminário de Tese e ser advertido por Karl Erik Schollhammer a não deixar-me ficar hipnotizado pelo trio Sebald-Benjamin-Agamben.

²² Ver, por exemplo, o belo ensaio de Dolf Oehler intitulado “Alucinações e alegorias: W.G. Sebald se recorda de Walter Benjamin, leitor de Paris” (2011).

[...] até hoje, pensando a respeito do livro: não sabia, não sei o que fazer. Posso, claro, tirar onda hermenêutica com a experiência da leitura: dizer que mescla gêneros e confunde expectativas, clichê vão no tratamento desse autor. Posso até cometer outras desgraças, que me parecem muito piores: invocar ‘intertextualidade’, sentenciar mensagens e sentidos, oferecer a um fortuito leitor de um comentário meu sobre Sebald uma ilação triunfal sobre as ressonâncias benjaminianas que ali se encontram também como resto, resíduo, *spur* oblíquo da Shoah. Posso fazer tudo isso, mas, ainda assim, o que me alcança hoje, me surpreende com tanta força, é o contato com um pulsar arritmico de estranheza que me comoveu, me frustrou e me capturou.²³

²³ Não há, na citação reproduzida, um escárnio em relação aos métodos e procedimentos citados, como a intertextualidade, mas sim, o alerta para o perigo da redundância de operar uma leitura demasiado restrita a essas “normas” em um autor como Sebald. Nos referimos ao mesmo leitor sebaldiano Antônio Marcos Pereira, que inicia seu breve texto *A mochila* (“The backpack”) nos contando como encontrou Sebald em uma pequena e adorável livraria na Carolina do Norte, em outubro ou novembro de 2001. No verão de 1998, três anos antes, Susan Sontag fazia uma viagem pelo norte da Califórnia e encontrou um volume em brochura de *The Emigrants*, também em uma pequena livraria independente. O livro causaria na autora um profundo sentimento de vertigem. O acaso, principal *tour de force* dos encontros entre os personagens nos romances sebaldianos, também está presente no modo como muitos entraram em contato com a obra desse autor, que, em larga medida, não circula pelo *show business* da literatura. Contato esse que não deixa ninguém incólume, seja para tornar o leitor “por acaso” em um ávido pesquisador da obra desse autor, seja para causar tamanha inquietação que muitos abandonam a leitura ainda nas primeiras páginas (como certa vez ouvi de uma colega de doutorado, que não disfarçou o espanto quando disse qual era o objeto de minha pesquisa). Talvez para evitar o *loop* da teorização infértil, Nigel Clarke (2003) nos traz um interessante exemplo para que possamos entender como o “ser movido por acontecimentos” e os “encontros” pode gerar um projeto de pesquisa. Como o autor destaca, se trata de um dos raros casos em que o pesquisador nos diz exatamente onde ele estava, o que estava fazendo e como se sentiu quando a ideia de um projeto veio sobre ele. O exemplo nos ajuda a termos a sensação de como, na prática, a originalidade ou a inventividade está ligada a uma certa abertura ou vontade de ser “convocado”. Trata-se do livro *Virtual Geography* (1994), de McKenzie Wark, cujo projeto surgiu após uma intrigante experiência do pesquisador em seu cotidiano mais ordinário – assistindo televisão deitado na cama de seu quarto, ao meio dia e acompanhado de seu gato e de seu amante –, cotidiano esse assaltado pela imagem transmitida pela tv, que mostrava o ditador Saddam Hussein tocando o rosto de uma criança refém. O imperativo de trabalhar esse fenômeno recaiu instantaneamente sobre Wark. Foi a gênese de um “novo” projeto. Wark permitiu que a situação entrasse em seu mundo, ainda que na frequência mais banal, e o colocasse em novo curso. Talvez esse seja o sentido do “called upon”. “Rather, a whole set of factors converge, a coincidence which is made up of a fragment of media coverage, the technologies that convey it, the background knowledge and half-formed theories of the researcher, his geographical location, the time of the day, his domestic arrangements, his emotional state, and so on. Or as Derrida once put it: ‘Let’s just say the event of the coincidence is a place where the innumerable threads of causality fall together, coincide, begin to cross and reconfigure’ (cited in Ulmer, 1994, 201). What Derrida or Deleuze, or Wark himself, calls ‘na event’ has to be extracted out of all this. The event, in other words, is not lying in wait: it has to be ‘invented’ by the researcher or, rather, coproduced by the intersection of researcher and goings-on” (WARK, 2003, 35 e 36). Tomo aqui a liberdade de estabelecer um breve canal com minha trajetória de pesquisa. Reservadas as devidas singularidades entre minha experiência e a de Wark, posso afirmar que minha intenção de investigação para o doutorado surgiu de um momento inesperado, e que, portanto, de modo algum dava sinais de que uma ideia de pesquisa poderia advir dali. Estava assistindo uma aula no mestrado em História Cultural da PUC-Rio em meados de 2011. O curso, ministrado pelos professores Eduardo Jardim e Marcelo Jasmin, abordava as filosofias da história à luz de quatro pensadores: Kant, Hegel, Nietzsche e Buckhardt. E, em uma dessas aulas da pós que nos tomam a tarde inteira, um dos professores demonstrou grande entusiasmo por um autor que até então nunca tinha ouvido falar (nem a esmagadora maioria da turma): W. G. Sebald. O que precisamente disparou em mim a necessidade visceral de lê-lo e conhecê-lo foi justamente o título de um de seus livros, que na ocasião tinha acabado de ser lançado, e que o professor citou: *Guerra aérea e literatura*. A combinação dessas palavras – para mim, um historiador em formação que apreciava e trabalhava com literatura desde os anos de graduação –, colocou-me, ao modo de Wark, em outra vereda, desviou meu percurso. Fiquei com o título do livro por dias na minha cabeça. Como alguém pôde articular um par tão intrigante quanto inédito como “guerra aérea” e “literatura”? Do que se tratava afinal? Na ocasião eu pesquisava romantismo brasileiro de matriz alemã, tema de minha dissertação. Mas, após aquela aula, abriu-se em minha cabeça um jardim de veredas que se bifurcaram, onde dois temas bastante distintos, no tempo

Após sua morte, o amigo Michael Hamburger (2001, s/n) escreveu: "Ainda atordoado por sua morte súbita, eu não posso escrever nada como um obituário para W.G. Sebald, o autor, ou Max, meu amigo". Desse modo, Max perdura em nosso meio como W.G. Sebald, esse fantasma que passou a coabitar com a galeria de perfis espectrais de seu próprio universo literário.

De certo modo, ainda somos devedores de Dilthey (por sua vez, devedor de Vico). O que as "ciências do espírito" estudam é a própria criação humana (a cultura); e o resultado de sua atividade, longe da descrição de um mundo exterior ao homem, produzida pelas "ciências naturais", implica em uma compreensão do seu objeto, uma aproximação íntima, uma confiança recíproca. "Warburg, nosso fantasma: em algum lugar dentro de nós, mas em nós inapreensível, desconhecido", diz-nos o pesquisador Didi-Huberman (2013, 27). Ou, em minha experiência particular, "Sebald, nosso fantasma", que, não obstante a volumosa recepção crítica de sua obra, vozes que disputam seu espólio, permanece para mim como um autor que nunca li. E é justamente essa sobrevida que o autor ainda comporta no desconhecido, que nos instiga a lançar e, por que não, arriscar, mais um projeto investigativo sobre a literatura de Sebald, que, como disse acertadamente seu amigo Michael Hamburger, era um "coletor de extremidades existenciais".

Como bem notou Oehler (2011, 153), os textos de Sebald são "extremamente difíceis de resumir e memorizar", apresentando uma lógica poética cujo jogo de correspondências a revela antes que possamos compreendê-la, "se é que chegamos a compreendê-la". Nesse sentido, os dois ensaios expandidos que apresentamos aqui partem de uma reconstituição, com certo grau de minúcia, de algumas cenas sebaldianas²⁴, pois apenas adentrando e inspecionando esses "apostos textuais" é que

e no espaço, possuíam livre e total fluxo, por vezes causando curto-circuito. Era preciso conciliar as duas propostas de pesquisa, controlando a ansiedade por me aventurar numa nova tarefa com vistas já para o doutorado, e manter a disciplina para cumprir o compromisso de concluir uma dissertação de mestrado com uma pesquisa que àquela altura já parecia perder o frescor do início. Após concluir graduação e mestrado em História, hoje me sinto como um notável crítico e teórico da literatura, quando certa vez considerou o seu trabalho como a escrita da história do ponto de vista de um alienígena. A história lhe importa como um estudioso de literatura. "É como teórico da literatura que me ponho a questão da escrita da história. Eis a primeira marca do estranho no ninho aqui presente" (COSTA LIMA, 2012, 32). Inverte-se os dois campos e tem-se a minha própria condição.

²⁴ Na crítica que escreveu para o filme *Patience (After Sebald)*, de Grant Gee (2012), A. O. Scott considerou que Sebald, como Shakespeare, Dickens ou Kafka, tinha uma sensibilidade suficientemente distinta para garantir imortalidade e se tornar, como seus ilustres pares do passado, um adjetivo - "sebaldiano". Posto isso, restaria-nos um paradoxo característico: "is that "Sebaldian" would have to mean something like "systematically resistant to classification." Was he a novelist? A memoirist? A historian? A travel writer? When one of his publishers asked which category a book of Sebald's should be listed under, the author

podemos nos aproximar e acessar de maneira mais perspicaz e detida a arquitetura da obra, e o sentido, ou sentidos, que ela comporta e fomenta. O que se intenta é uma leitura anatômica, dissecante, por seções, que por sua vez desdobram-se em outras seções, entrecruzamentos, travessias, interseções, entradas e saídas sem um sentido linear e cronológico, mas guiada pelas múltiplas reminiscências e imagens do pensamento e da objetiva que pulsam e se correspondem por todo o relato. Uma leitura deambulante, em que o olhar do leitor deve estar atento e no encaço do zigzague dos passos e narração do contador de Sebald (um périplo que, para nós, poderia estar representado figurativamente na composição *No.II*, de Mondrian). Por anatomia, além da sua importância metodológica para o tema da melancolia (Robert Burton), e da própria imagem de Sebald como um “anatomista da melancolia” (GÖRNER, 2003), nos apropriamos do precioso sentido que a ela deu Northrop Frye em um artigo de estudante, que data do final dos anos 1930, onde a anatomia, pelo esforço em construir um argumento ou em tomar uma posição,

é similar ao ensaio no seu interesse por ideias: se um ensaio desenvolve uma ideia, uma anatomia entrelaça diversas ideias. Visto que a anatomia é um termo literário, ela pode se aplicar a qualquer tipo de escrita de qualquer campo que tenha sobrevivido por seu valor literário. Anatomias revelam os interesses ou os pontos de vista de um autor, como em sátiras ou utopias, ou outras atitudes abstratas, conceituais ou generalizantes, de uma personalidade humana ou de uma sociedade. (DENHAM, 2013, 49)²⁵

No primeiro ensaio, nos detivemos em considerar o problema da melancolia em *Os anéis de Saturno*, “dissecando” sobretudo as três primeiras seções que iniciam o relato, sem abrir mão de operar alguns balizamentos acerca das demais seções que também nos indicam a manifestação das imagens da melancolia na obra, em uma espécie de “saturnização da Terra”, do mundo. Aqui, buscamos capturar os momentos, alguns fugazes, outros morosos e cadenciados, em que a observação do mundo, da paisagem e dos traços de destruição pelo olhar do melancólico, bem como os momentos de

replied, ‘All of them’”. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2012/05/09/movies/patience-after-sebald-a-documentary.html>

²⁵ Podemos estender nossa breve consideração sobre uma perspectiva anatômica (análise pelas partes) nos termos do precioso prólogo epistemológico-crítico da obra de Benjamin sobre o Barroco. No momento em que fala do método como caminho não direto (na tradução de João Barrento), o filósofo põe em xeque o gesto amplo da construção sistemática, fruto da realização de um sujeito soberano, para assumir uma elaboração do pensamento tal como um mosaico, caprichosamente fragmentado, uma elaboração micrológica, onde a descida ao nível dos pormenores promove uma abertura para a apreensão da escala do todo. Em uma representação monadária da totalidade do mundo histórico, o pensamento deve se dedicar às partes isoladas, aos detalhes e fragmentos, a fim de extrair o teor de verdade nos detalhes do teor coisal. Algo muito próximo ao detalhe divinizado de Aby Warburg, que alguns já suporam, sem provas, ter tomado de empréstimo de Flaubert.

serenidade, abrandamento e algum vislumbre de bálsamo que entrevê em um ambiente soturno, exprimem uma experimentação do mundo que está imersa em uma certa atmosfera aurática, do tipo que Benjamin (2012, 184) intuiu quando disse: “Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho”. Há um caráter único em tudo que é sondado pelo observador melancólico, nos objetos e ruínas que olha e toca, e dos quais recebe uma retribuição desse olhar, se aferra a eles, num gesto de aproximação “à distância” sempre afetado e disponível ao espetáculo do mundo, na contramão do impulso das massas modernas em aproximar as coisas e destruir esse caráter singular por meio do fenômeno da reprodutibilidade e da perda da percepção sensível às cifras do passado. Uma atmosfera peculiar, ambiência onde o melancólico percebe a natureza e os artefatos humanos, estando corporalmente cativado, implicando sua própria disposição física (seria de muito proveito um estudo centrado na relação entre Sebald e o corpo, especialmente o corpo lânguido, doente, febril, com vista embotada, passos incertos, crises de fala e memória, tão característico de seus narradores e personagens, como também dos autores e artistas literários aos quais dedicou alguns dos seus textos de crítico, notadamente Jan Peter Tripp e Ernst Herbeck; para não falar de grandes figuras do pensamento do século XX, como Wittgenstein, Benjamin e Heidegger).

Em nosso segundo texto, nos debruçamos sobre o testamento espiritual do escritor, a saber, *Austerlitz*, sua obra mais madura e complexa. É através de sua leitura que visitamos o breve século XX, a partir de um autor que escreveu no seu crepúsculo, uma era de catástrofes, barbáries, guerras totais, hecatombes, explosão de destroços e empilhamento de escombros incontáveis, espoliação, perseguições, desterro, exílio e gerações de órfãos traumatizados pelos seus efeitos nefastos e duradouros, órfãos de parentes e de sonhos. Através da reconstituição da vida mutilada de Austerlitz, que acompanhamos de perto na escuta atenta das redes de correspondências testemunhais que atravessam o romance, podemos intuir alguns vínculos entre a literatura de Sebald e as problemáticas urgentes do seu e do nosso tempo: a luta pela rememoração dos que sucumbiram e a construção de pontes sobre abismos de silêncio; a busca por uma forma literária que faz uso de um conhecimento enciclopédico para rastrear, nos traços da civilização, os traços da barbárie; o procedimento arqueológico de escavação, coleta, catalogação e anotação dos sinais miniaturizados e polifônicos que, do pretérito, sobrevivem em nossa época; a emulação (encenação) de um procedimento de

investigação historiográfica, onde recorre-se à memória pessoal, arquivos oficiais, história oral, fontes visuais, objetos da cultura material e literatura testemunhal, interrogando-os de modo a fazer falar o que ocultam em estado de latência; e ainda o expediente inquieto do estudioso nômade que se move através de percursos exploratórios por regiões que foram palco de conflitos, destruição e confinamento de vítimas (onde algumas permanecem confinadas até hoje, esperando algum gesto da nossa geração que as redimam do esquecimento e possam, assim, perdurar nesse encontro). Nota-se que nosso comentário não escapa ao léxico da guerra (destroços, escombros, cacos, ruínas, detritos), pois é a partir de um mundo lesado, em uma terra desolada e esquecida no tempo pós-catástrofe, que o relato que aqui se costura adquire forma e pregnância. Pulsa. Resiste.

O trabalho que ora se apresenta é modesto. Não temos acesso à leitura no original, em língua alemã, e mesmo que não nos atenhamos a análises filológicas ou que sejam mais circunscritas ao problema da língua, o que não torna de todo imprescindível o conhecimento do idioma, é uma dimensão que irremediavelmente se perde, um Sebald que continua em uma zona opaca para nós, território desconhecido. Nosso texto é o registro de uma experiência de leitura direta, no sentido de que, não obstante a inegável importância do contato com as leituras e aferições da recepção crítica do autor, seja no Brasil, ainda incipiente, seja na próspera recepção que encontramos no mundo anglo-saxão, optamos por fomentar nossa reflexão com o olhar desarmado, uma leitura com o menor grau de mediação possível, permitindo que o texto ponha em movimento nosso repertório, fustigue nossas referências e leituras que de alguma forma vão de encontro ao próprio arcabouço do autor, correndo um menor risco de se tornar repetitivo e replicar ideias de terceiros que, antes de nós, já se debruçaram atentamente às questões mais previsíveis de Sebald e ao esmiuçamento do que chamamos de cenas sebaldianas. O autor que convocamos para formar com Benjamin o par de referências mais salutar em nosso trabalho será Georges Didi-Huberman, que nos traz um maior frescor às reflexões sobre o escritor, ventilando nossas ideias e fornecendo um indispensável e rico arsenal de conceitos e iluminações para decifrar alguns pontos insidiosos do autor e resguardá-lo de uma leitura estritamente pessimista e desiludida, de uma melancolia abatida.

Seguindo Deane Blackler (2007), que, como nós e tantos outros críticos da recepção anglo-saxônica, também lê Sebald pela tradução, tencionamos apresentar uma leitura desobediente do autor. A prosa incomum e idiossincrática de Sebald, extremamente imaginativa, envolve o leitor de maneira a encorajar a desobediência, a sair

dos limites de sua literatura. É nesse sentido que, lendo Sebald, pudemos encontrar inúmeras correspondências nos mais diversos terrenos, do cinema moderno, passando pelo ateliê de Pollock, a arte contemporânea e os quadrinhos, no improvisado do jazz, nos exemplares arquitetônicos do modernismo brasileiro, na historiografia social inglesa, ou nos *Annales*, no antiquarismo tal qual considerado por um erudito como Momigliano, no debate Lévi-Strauss x Braudel, no anacronismo, no diálogo platônico, em uma literatura pedestre e na reflexão do caminhar como prática estética etc. Sebald exige um leitor do vagar e que divaga, aventureiro e andarilho como seus narradores. Atendemos prontamente a esse expediente, o que nos possibilitou uma liberdade de fruição maior em nossa escrita. E esperamos que isso transpareça ao leitor.

Em Sebald, percebemos uma valorização da leitura e do conhecimento como meio educativo para a resistência pelo pensamento, para a rejeição às fórmulas fáceis e impositivas de uma ordem estranha a nós, promovendo o questionamento de tudo que nos cerca e a denúncia das intrincadas relações de poder que regulam o mundo moderno. É isso que pode nos tornar menos predispostos à nossa natural tendência à destruição. “As much as he dwells on the appalling litany of destruction and catastrophe that is the human story, Sebald considers also the beauty and diversity of the natural world and the human capacity for feeling, for sensation, for critical thought, for imagination in what we create” (BLACKLER, 2007, 10). Seus narradores só possuem aquela acuidade do olhar e do ouvir porque carregam consigo os livros que leram por toda a vida, e que continuam a ler no momento em que os encontramos.

Sebald produz um leitor desobediente, instigando-o a vasculhar (bisbilhotar) sua própria vida. Que leitor não aproximou a vista sobre o passaporte do autor estampado em um dos seus romances? Ou imaginou a origem de tantos objetos fotografados que povoam as narrativas? Ou estudou a fotografia do pajem, à maneira do próprio Austerlitz, procurando traços de semelhança entre a criança e o próprio escritor? E é exemplar desse fenômeno os relatos de pesquisadores que visitaram o arquivo de Sebald em Marbach, como Gustavo Bragança e Douglas Valeriano Pompeu. O primeiro chegou a viajar e percorrer parte do próprio circuito de Austerlitz, visitando inclusive Praga e Terezín. De posse da agenda que aparece em *Os emigrantes*, Bragança (2013) não disfarça sua excitação diante daquele objeto tangível, sapiente, e dedica páginas de sua tese apenas à consideração da relação sinuosa entre o objeto “real”, palpável, encarnado, que agora está em suas mãos, e o objeto ficcionalizado, evanescente, incorpóreo, fantasmático, outrora

reduzido apenas à (in)existência na imagem do livro aberto pelo leitor. Aqui, o estudioso se apodera, ao modo da personagem de ficção, da coisa a qual o rastro nos leva. Pompeu (2016), preocupado em esquadrihar o conjunto de “vertigens retroalimentares” (representação/referência literária) que assaltam um leitor compulsivo e obstinado, sempre no risco de cair vertiginosamente no *mise en abyme*, apresentando, ao final, no lugar de um texto sobre a obra, um produto centrifugado dela mesma, visitou o arquivo de Sebald investigando seu inventário de citações e suas inúmeras listas, na esteira de Umberto Eco, para quem o tecido de citações era uma via de entendimento da infinidade do mundo. Outros ainda buscam cascaviar, no contato com os fichamentos, manuscritos e os volumes da biblioteca de Sebald, o que o autor grifou, que observação anotou nas margens das páginas, quantos livros de Benjamin, e sobre o filósofo, ele possuía (Hutchinson conta 14 volumes), além de analisar sua caligrafia apressada - a lápis, caneta pincel, marcador –, que revela o aspecto artesanal do seu labor nos bastidores de uma obra tão engenhosa e estruturada.

Um aspecto bastante comum a boa parte dos que apresentam uma leitura de Sebald, sua comunidade de pesquisadores, é a incorporação em sua apreciação crítica, no estilo mesmo de escrita, da própria cadência e tom melancólico do autor. Quanto mais perscrutamos a obra, mais somos tomados pelo seu demorar, por uma corrente temporal retardada, por um dispêndio de tempo que sempre se alarga, mesmo quando lançamos nosso olhar aos fragmentos mais miniaturizados, ou à imagem mais direta e menos provida de elementos secundários. Ainda que levantando uma perspectiva otimista e insurgente da produção romanesca e crítica de Sebald, não podemos escapar ao exercício de sua ambiência e divagação melancólica. Mas, além de uma mimetização do estilo do autor, que se faz também no uso de listas, nos parágrafos longos, nas referências a obras de arte, nas visitas a museus, exposições, nas fotos de viagem, nos documentários, filmes, nas andanças, paisagens, nas citações e referências díspares (que em alguns momentos imprimem um vertiginoso efeito cascata²⁶), e ainda na incorporação de outros autores

²⁶ A profusão de referências e notas em nosso trabalho, que por vezes assume o risco de travancar o ritmo do leitor, foi preservada na presente versão com vistas a oferecer uma espécie de arquivo de leituras, coleção de citações, ou mesmo um fichário, que resultou dos anos de pesquisa e investigação que nosso problema atravessou até atingir o escopo “final” (haveria ainda aqui alguma filiação ao hipertexto? Há duas ou três notas que ocupam, quase obsessivamente, duas a três páginas). Em muitas passagens, as notas poderiam plenamente integrar o corpo do texto principal, tamanho o seu impulso e substância para a nossa reflexão. Mas por ora mantivemos a divisão. Uma solução será pensada quando nosso texto for submetido a uma operação cirúrgica para tornar viável sua publicação em livro.

convidados e personagens históricas, vale confessar (e revelar), desde já, o uso personalíssimo que fizemos das imagens.

Ainda seguindo o argumento de Blackler, para quem a obra de Sebald constrói um espaço dentro do qual o sujeito do narrador é capaz de lembrar, pensar e imaginar, e com o qual o leitor inventivo e imaginativo pode se engajar *colaborativamente* para produzir um imaginário textual ilimitado, fizemos nossa parte nessa empreitada “radical” através da inserção de imagens e fotografias produzidas por mim, sobretudo em viagens pelos mais diversos lugares: de uma praia deserta do Ceará, a uma trilha margeando uma laguna altiplânica no deserto do Atacama, até o interior da Holanda, museus e palácios de veraneio europeus. Fomos, nesse sentido, afetados pela imagem que “nos ‘desloca’, nos tira de um lugar habitual, de um tempo e um espaço conhecidos, ao mesmo tempo em que ‘desloca’ sentidos usuais, revelando e/ou criando outros” (CHAVES, 2001, 427).

Replicando o procedimento de Sebald em nosso trabalho, manipulamos as imagens alterando suas dimensões (recorte), reduzindo suas cores ao preto e branco, diminuindo a luminosidade e por vezes procurando um sombreamento e granulação típicos das imagens do autor. Esse processo, aliado a uma operação de colagem e montagem, sobreposição e embaralhamento com as próprias imagens de Sebald, como em uma grande mesa warburgiana, nos permitiu não só experimentar com a literatura do autor, como também evidenciar como as imagens do acervo pessoal de Sebald, utilizadas para a composição de suas histórias, agitaram a nossa própria memória involuntária, que foi disparada no enfrentamento do olhar lançado sobre cada uma dessas imagens que nos olham e não nos deixam incólumes. Longe de uma ação planejada, artificiosa de nossa parte, o uso das imagens partiu de uma espontaneidade que exigiu esforço nulo, pois involuntariamente, nos afetos movidos pela interrupção, choque e leitura das imagens do livro, encontrei na memória (primeiro a do cérebro, depois a do computador) as imagens que “rimavam”, por assim dizer, com as de Sebald, que guardavam correspondências imprevistas (no enquadramento, na paisagem, nos artefatos, na luz, nas ideias), o que nos levou a fazer um caminho inverso ao do autor: se, na concepção dos seus romances, o autor “ficcionaliza” sua coleção de fotografias, joga com o verossimilhante e adiciona uma “porção do real” à prosa ficcional, na elaboração do nosso trabalho, enquanto apreciação crítica, as imagens migram do real não para adicionar uma “porção extra” de real na tese, que por óbvio não está no campo da ficção, mas para serem ficcionalizadas mesmo, no momento em que são adicionadas às imagens

ficcionalizadas de Sebald, prolongando seu elemento textual, ao mesmo tempo em que estabelece um jogo de associação, tensão e até oposição, imagens consteladas, processando novos sentidos em uma existência proteiforme. Para o leitor não familiarizado com a literatura de Sebald, para além das gradações de brilho, luz e sombra que podem denunciar uma “fraude”, as imagens parecem indistintas, pois, como nos romances, também utilizamos imagens de paisagens, exposições, obras de arte, objetos, monumentos, ou seja, os mesmos elementos que compõem o espaço fotográfico do autor.

Vale ainda uma última consideração preambular. No momento em que apresentei um precário esboço das ideias aqui desenvolvidas, há dois anos, fui advertido pela banca de qualificação do caráter excessivamente europeizado do meu trabalho. A sugestão, que prontamente acatei, foi a de procurar pontes, atalhos, travessias que me levassem a fomentar uma conversa com o Brasil. Apesar do titubeio no primeiro momento, e uma débil inabilidade inicial em fazer essa travessia, aos poucos entendi o quanto a literatura de Sebald e seu compromisso com as questões do presente, cujas mazelas podem ser melhor identificadas quando escutamos os alertas de uma geração passada que tanto resistiu diante de um mundo caduco, pode lançar luz sobre as lutas de hoje, na realidade brasileira e em nossa bela e espoliada América Latina. As referências ao Brasil que foram surgindo ao longo da escrita não são poucas – a quebra da placa (memória) de Marielle, os desastres do Museu Nacional e de Brumadinho, o VLT do Rio de Janeiro, os cinquenta anos do Masp, o relógio dos 500 anos -, e em nenhum momento, assim acreditamos, elas estão fora de lugar. A começar pela epígrafe, que tiramos de uma poderosa canção de Edu Lobo e que fala de uma visão de levante nos tempos da nossa colonização sob o fardo vergonhoso de uma longa escravidão. Como Michael Lowy que, em sua brilhante leitura talmúdica das teses de Benjamin, procurou incorporar alguns exemplos latino-americanos contemporâneos na reflexão sobre esse documento produzido tão distante no tempo e no espaço, também nossa leitura sobre a visão crítica e benjaminiana da civilização no romance de Sebald, seu escovar a história a contrapelo, nos permite lançar um olhar para os exemplos brasileiros, tendo em vista alguns desafios urgentes do momento atual, bem como alguns de seus artistas e patrimônio.

Se o levante é espontâneo e livre como um ensaio, ou mesmo uma revolução que fracassou, também é um gesto que se faz a partir da derrota, e através dela. E que abre o futuro. Nesse sentido, a literatura de Sebald está edificada sobre uma falta, uma perda, um silêncio, e pode ser vista como um vigoroso gesto de encontro com as gerações

perdas e de denúncia do inimigo histórico, escondido sob o véu do “progresso” civilizacional. Foi desse modo que abrimos mão de uma leitura excessivamente historicizante e até metafísica de Sebald, como já encontramos em parte de sua recepção crítica, para situá-lo no seu tempo, uma voz que toma posição, resistente no findar do século passado, e no nosso presente tão carente de memória e discernimento dos sinais de perigo emitidos pelas lutas passadas. Sebald procurou restituir a rememoração à história, subvertendo uma ordem estabelecida, edulcorada e obliterada pela “história oficial”, que perdeu a empatia e o compromisso ético em evidenciar as catástrofes. E ainda indo de encontro a uma literatura inócua e até subserviente aos imperativos do mercado e do fetichismo estéril.

A literatura fronteirizada de Sebald surge de uma consciência histórica moldada pelo exílio, pela dispersão e pela insatisfação que uma existência forçada entre nações gera. Para falar com Pierre Bouretz (2011, 15): “Um desejo de recuperar a herança dilapidada de uma história que se tornou desmemoriada”, em uma geração que já deu sinais de que está disposta a pagar o alto preço da derrelição do passado. Se as coisas continuarem no rumo em que estão, se nada for feito para barrar esse progresso que já acionou a contagem regressiva no cronômetro do planeta, onde o crescimento da intolerância, a hostilidade entre as grandes potências (e sua conseqüente escalada armamentista), as levadas cada vez mais crescentes de refugiados e pessoas sem rumo, e uma devastação ambiental que já começa a se mostrar irreversível, se nenhum gesto se erguer para puxar os freios de emergência das sociedades atuais, então Sebald, que tanto elaborou, no seu curto espaço, a herança de derrotas das testemunhas dos “tempos sombrios”²⁷, se tornará, aqui, ele próprio, uma “testemunha do futuro”. Um futuro sem messias. Irredimível.

Por fim, o trabalho ainda apresenta um epílogo de análise histórico-fílmica que busca deslindar um poderoso exemplo do levante a partir da experiência entre infância e linguagem diante de um acontecimento histórico sob o signo da barbárie, no caso, a Guerra Civil Espanhola (1936-1939). Também, aqui, as frágeis borboletas, índice a capturar o melancólico, afigura-se em todo o seu potencial ressurgente.

²⁷ Nosso trabalho também se vincula à essa herança, na medida em que reivindica tal postura à literatura de Sebald nos tempos atuais. Nesse sentido, também Isabelle Stengers (2015, 14) apontou que ao escrever um livro como *No tempo das catástrofes* (2009), se coloca “entre aqueles e aquelas que se dizem herdeiros de uma história de lutas contra o estado de guerra perpétua que o capitalismo faz reinar. É a questão de como ser herdeiro dessa história hoje que me faz escrever”.

Os excursos finais são veredas do percurso. Gestos de pensamento.

A saturnização da Terra – imagens da melancolia em *Os anéis de Saturno*

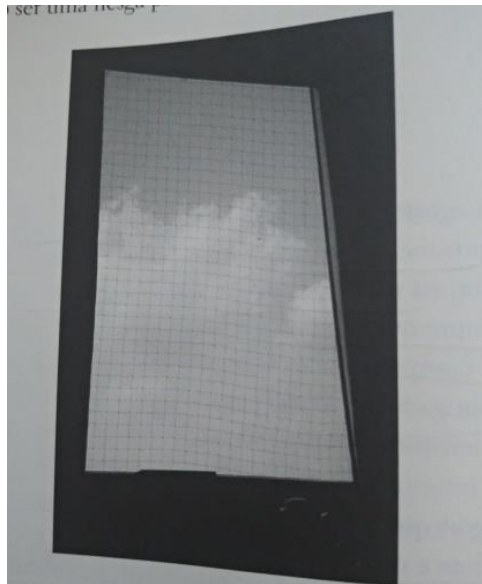
Os anéis de Saturno consistem em cristais de gelo e talvez partículas de meteorito que descrevem órbitas circulares ao redor do equador do planeta. Provavelmente, trata-se de fragmentos de uma antiga lua que, muito próxima ao planeta, foi destruída pelo seu efeito de maré (limite de Roche).

(Enciclopédia Brockhaus)

O moinho já não existe; o vento continua, todavia.

(Van Gogh, *Cartas a Théo*)

No quarto do hospital



A primeira imagem que nos é apresentada no romance *Os anéis de Saturno* (1995) desvela, desde já, o espaço físico e mental da condição patológica na qual o narrador se encontra no momento em que rememora e intenta dar alguma coesão aos fatos recentes de sua vida.

Era agosto de 1992 - exatamente um ano antes de dar entrada no hospital de Norwich “num estado de quase total imobilidade” -, quando o narrador, espécie de duplo

do autor²⁸, pôs-se a caminhar a esmo pelo condado de Suffolk, leste da Inglaterra, “na esperança de escapar ao vazio que se alastra em mim sempre que termino um longo trabalho” (13)²⁹. Seria esse longo trabalho o romance anterior de W.G. Sebald, publicado em 1992 sob o título *Os Emigrantes?* Seria o fim último da literatura, como pôs Deleuze (2011, 16), a criação de uma saúde, a saber, o restabelecimento do escritor diante de um vazio, “que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota”, em que o quadro clínico pode evoluir para um tipo de colapso nervoso - hipótese reforçada pela cerca de proteção na janela do hospital -, aqui apenas amenizado no vaguear sem propósito, errância que é tanto o ensejo, quanto a condição *sine qua non* da própria costura dos relatos sebaldianos?

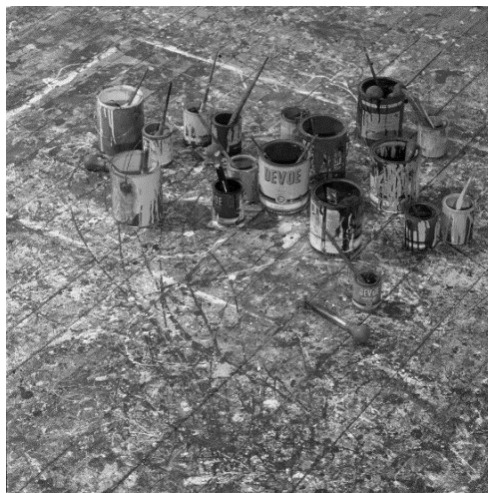
Narrar e perambular se confundem e, tal como no “celeiro-estúdio” de Pollock³⁰, cujo piso de madeira gotejado e salpicado casualmente de tinta constitui uma de suas

²⁸ Sebald parece deixar explícito que narrador e autor se confundem e, por vezes, são a mesma pessoa. Assim notamos quando fala da inauguração da casa de Maurits, em Haia, que se deu “em maio de 1644, portanto exatos trezentos anos antes de meu nascimento” (91), ou ainda quando confessa “[...] que eu agora pense em desistir de meu ofício de professor tal como ele fez, que ele se esfalfe escrevendo em Suffolk e eu em Norfolk, que nós dois tenhamos dúvidas sobre o sentido de nosso trabalho e nós dois soframos de uma alergia ao álcool [...]” (183). Há mesmo, dentre as inúmeras imagens que compõem a narrativa, uma foto de Sebald encostado em um imenso cedro do Líbano, apontado pelo narrador como a si próprio (260).

²⁹ Em 20 de dezembro de 1926, Benjamin anotou em seu *Diário de Moscou* que o objetivo secundário de sua viagem àquela cidade, onde está Asja Lacis, era “fugir da melancolia mortal dos dias de Natal”. E ao comentar outra passagem autobiográfica de Benjamin, em que o filósofo se refere ao “trabalho em si”, Eilenberger (2019, 163) assinala que por trabalho Benjamin “quer dizer o desenvolvimento por escrito de um pensamento”.

³⁰ Nos referimos à *Pollock-Krasner House*, em Springs, na cidade de East Hampton, em Long Island, Nova York. Giulio Carlo Argan (1988, 532) fez uma interessante analogia entre a *action painting* e o jazz, “contribuições de imenso alcance dos Estados Unidos à civilização moderna”. Mas o jazz ao qual se refere o historiador da arte italiano, com seu plano rítmico sincopado e enérgico, atlético e cerebral, uma polifonia dilacerada de infinitas frases, é diferente do jazz que poderíamos aproximar de Sebald. A atenção ao detalhe, tal como a ciência desenvolvida por uma de suas personagens, com sua máxima extração das potencialidades do fragmento, estaria coadunada com o jazz de Miles Davis, desvencilhado do tempo acelerado e dos labirintos harmônicos do *bebop*, concentrado em uma única nota emitida incisivamente por seu trompete, cujo fraseado singular distende uma constelação de afetos. Algo que ele aprendeu com Thelonious Monk, que buscava o essencial tocando duas ou três notas em escalas simples, enquanto outros recorriam a uma profusão de acordes, sete ou oito, para obter o mesmo efeito (os dedos de Thelonius Monk foram evocados por Luiz Costa Lima (1986) ao se referir à sua tentativa de ensaiar sobre Auerbach como uma versão de *Round midnight*; os dedos de João Gilberto, acionando os bordões simultaneamente às demais cordas das notas do acorde também ampliariam a discussão. Por ora, acrescentamos apenas que a relação entre jazz e criação também é notada pela entrevista que Derrida fez, em 1997, com um dos mais inventivos músicos de jazz da história: Ornette Coleman. Aqui, free jazz x desconstrução). Sobre a contribuição artística dos estadunidenses, acrescentaríamos ainda, agora com Martin Scorsese, o gênero *western* - especialmente de John Ford ou Howard Hawks, que, para Truffaut (2010, 28) que os observava em 1966, “nos aparecem como os únicos herdeiros dos segredos de Griffith, e como imaginar sem melancolia que, quando encerrarem suas carreiras, teremos de falar de ‘segredos perdidos’?”. A *action painting*, o jazz e o *western* seriam, assim, expressões artísticas genuinamente americanas.

obras mais admiráveis, sintomática fusão da arte com a vida³¹ outrora tão almejada pelas vanguardas, nos relatos de Sebald o que se desdobra é o próprio fazer-se do romance no momento mesmo em que o narrador se desloca, muda de oposição, deambula e se dispõe ao acaso dos encontros e das paisagens. Um *dripping* narrativo.



Relicário

O que nos remete a Pollock, interessado em transformar o gesto do artista em arte, é justamente a imagem do estúdio³² de outro pintor, evocada em detalhes pela descrição de Sebald na quarta parte de *Os emigrantes*: trata-se de Max Ferber, artista que, ao aplicar grandes quantidades de tinta sobre a tela, raspando-as repetidamente, deixava uma crosta misturada a pó de carvão, já de espessura considerável, no chão de seu estúdio. Esse acúmulo solidificado de detritos jorrados pelo enfrentamento do artista com a tela representava, para Ferber (nome de origem alemã que parece significar “tintureiro”³³), “o verdadeiro resultado de seus esforços continuados e a prova mais cabal de seu fracasso” (SEBALD, 2009, 163).

³¹ Fusão que se dá na própria postura do artista diante da tela que, estendida no chão, podia andar em sua volta e trabalhar por seus quatro cantos, tendo, por um lado, uma visão quase divina da obra em gestação e, por outro, sentindo-se mais próximo da tela, sendo, literalmente, parte dela.

³² Destrinchando a etimologia da palavra *studium*, Agamben nos fornece importantes sugestões para um alargamento da compreensão da cena em questão. A palavra “remonta a uma raiz *st-* ou *sp-*, que designa o embate, o choque. Estudo e espanto (*studiare* e *stupire*) são, pois, apresentados neste sentido: aquele que estuda encontra-se no estado de quem recebeu um choque e fica estupefato diante daquilo que o tocou, incapaz, tanto de levar as coisas até o fim, como de se libertar delas”. (AGAMBEN, 1999, 53)

³³ Faço uso, aqui, da rápida pesquisa etimológica feita por Gustavo Bragança e que aparece em *Corpo em ruínas: a escrita entre arquivos e o testemunho da literatura*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2013, 325.

Desse modo, apenas na configuração residual, que se forma à revelia do artista, embora provocada pelo gesto da raspagem que desagrega os sedimentos materiais do que se pretende figurar conscientemente, ou intencionalmente, na tela, é que se dá o encontro do artista consigo mesmo. Talvez aqui nos encontramos vulneráveis, especialmente porque já nos referimos a Jackson Pollock - destemido diante da possibilidade de destruição da imagem pelos movimentos do seu pincel sobre a tela -, a perceber alguma afinidade entre a conclusão a que chegou Max Ferber e os propósitos dos movimentos artísticos dos anos 1950, como o tachismo e o *action painting*, baseados, segundo Peter Bürger (2008 [1974], 137), na renúncia completa da “conformação intencional da totalidade do quadro em favor de um desdobramento da espontaneidade que, em medida considerável, entrega ao acaso o ato da conformação pictórica”.

A comparação é válida especialmente se lembrarmos, seguindo o crítico Harold Rosenberg (2004, [1964]), que a *action painting* é precisamente esse enfrentamento do artista com a tela, numa espécie de arena de gladiador. O próprio Pollock falava em termos de “atacar a tela”. Entretanto, se nos recolhêssemos apenas a essa consideração, perderíamos de vista um aspecto substancial da literatura de Sebald, muito mais próxima do pensamento de Didi-Huberman (2010, 35), quando postula que os teólogos da Idade Média tentavam explicar que o que é visível diante de nós e nos circunda só “deveria ser visto portando o traço de uma semelhança perdida, arruinada, a semelhança a Deus perdida no pecado”. Ou, na versão secularizada, temos aqui uma reduzida “escultura de detritos”, formada sob a tela de Ferber, a materializar a precariedade do trabalho do artista, a lançar sobre ele um olhar que o faz perceber que está diante de um objeto que fala da perda, da negatividade, do desaparecimento.

Voltando à cena inicial de *Die Ringe des Saturn*, encontramos o narrador prostrado em um quarto de hospital, convalescente, onde, em estado de quase imobilidade, começou ao menos em pensamento “a redigir estas páginas”. A imagem da janela, em plano *contra-plongée*, não é mais do que o ângulo de visão do narrador: “Da minha cama, de fato, não se podia ver mais nada do mundo a não ser uma nesga pálida do céu, emoldurada pela janela” (14). Enquanto observa o céu, único contato visual com o mundo exterior, o paciente é acometido por uma angústia esmagadora de que as amplidões percorridas nos últimos dias de canícula em Suffolk haviam, naquele momento, “encolhido definitivamente a um único ponto cego e surdo” (14). Angústia essa que atingia seu ponto nevrálgico ao anoitecer.

O desejo que eu sentia várias vezes ao longo do dia de me certificar da realidade, que eu temia ter desaparecido para sempre, olhando por essa janela de hospital, estranhamente protegida com uma rede preta, ficava tão forte quando vinha o crepúsculo que, após conseguir de algum modo escorregar pela borda da cama até o chão, meio de barriga, meio de lado, e alcançar de quatro a parede, eu me erguia, apesar das dores, içando-me a custo até o parapeito da janela. (14)

O anoitecer ameaça o narrador, já atormentado pela sensação de desagregação do mundo, mas também o impele a superar a própria limitação imposta pelo seu estado enfermo paralisante, se deslocando com sacrifício até a janela a fim de certificar-se da realidade lá fora. As trevas da noite embaçam a vista do contorno bem definido das coisas, das arestas e das coordenadas do mundo, o que pode levar alguém instável a se encontrar na iminência de perder por completo a lucidez. Talvez essa seja a última fronteira a atemorizar o narrador que, recluso em um quarto no oitavo andar do hospital, mais parece à beira de um penhasco, temeroso de perder-se na noite, o que o faz sentir-se como Gregor Samsa tentando se equilibrar nas perninhas trêmulas de inseto para olhar para fora do seu quarto e enxergar uma Charlottenstrasse da qual está irremediavelmente apartado.



Em um texto inspirado pelo monumental romance de Proust, Jeanne-Marie Gagnebin joga com os polos sono/vigília para pensar nossa condição de sujeito pensante diante da prática do discurso. O narrador proustiano atravessa um turbilhão sensorial pelas sucessivas travessias que faz entre o adormecer e o despertar, a tal ponto que já não é possível discernir em qual estado se encontra. A imobilidade das coisas advém, assim, da

nossa certeza de que elas são o que são, em uma espécie de paralaxe marcada pela imobilidade do nosso próprio pensamento.

A distinção clara entre sonho, sono e vigília vacila, assim como a diferenciação entre sujeito e objeto na leitura. Proust subverte a ordem estável da tradição ocidental que proclama a separação clara entre a vigília, lugar comum da linguagem e da razão, mundo do *logos* e do diálogo possível entre os homens e o reino do sono e do sonho, domínio do arbitrário e do particular. (GAGNEBIN, 2012, 545)

Nesse sentido, o estado enfermo do narrador, responsável por alterar seus gestos mais primários - como os movimentos do seu corpo, sua visão, audição e, por conseguinte, seus reflexos - o faz divagar nas brumas do pensamento de uma mente inquieta, que atinge seu paroxismo no crepúsculo, pois o corpo sob o torpor da enfermidade parece inclinar-se naturalmente ao delírio, ao devaneio, em uma atração irresistível à opacidade das coisas cobertas pelo véu da penumbra. Mas, sob colapso nervoso, o que resta ao paciente é tentar salvar um pouco de lucidez que ainda resta frente ao “território noturno das quimeras incomunicáveis porque desafiam a razão e a linguagem comuns, o lugar do irracional tão perigosamente parecido às fantásticas criações dos loucos, dos extravagantes e dos insensatos” (GAGNEBIN, 2012, 546).

Em uma passagem obscura de Thomas Browne, reproduzida pelo narrador mais à frente, lemos: “and so it is time to close the fice ports of kowledge. we are unwilling to spin out our waking thoughts into the phantasmes of sleep, making cables of conwebs and wildernesses of handsome groves” (30). Aqui, impera a fronteira da tradição filosófica pré-cartesiana entre o pensamento desperto e os fantasmas do sono, em sintonia com o desespero do narrador diante da iminência do exílio incontornável em terras de sombras bruxuleantes. Recluso no hospital, as trevas não significam o “suave e repousante” descanso para os olhos, muito menos para o espírito, que vemos no narrador proustiano. Não por acaso, o narrador se compara a Gregor Samsa, o personagem kafkiano que sofreu uma terrível metamorfose após uma noite de “sonhos intranquilos”.

Porém, essa imagem inicial que aparta os dois estados que “regulam” a vida do sujeito pensante (como no ditado, “nada como um dia após o outro e a noite no meio”), perderá relevo no decorrer do romance, até encontrarmos algumas remissões diante do potencial criativo dos sonhos. Como nos versos do poema mexicano do ciclo *Náhuatl*, transcritos pelo poeta português Herberto Helder (2015), “Nascemos para o sono,

nascemos para o sonho. Não foi para viver que viemos sobre a terra”. Em estado de sono, literalmente dormindo, o narrador proustiano costuma dar seguimento à vazão de suas memórias e narração, e, afastando-se de Descartes, dá primazia à memória corporal sobre a do espírito. Podemos, aqui, aproximá-lo do narrador sealdiano que, quando “reabilitado”, se refere aos sonhos como fenômenos que transcorrem livremente durante o seu narrar/caminhar, servindo mesmo para compor seu fio de novelo. A certa altura, ao olhar as montanhas de contornos perdidos na escuridão, o narrador revela que “antes, em sonho, eu percorrera toda a extensão de uma cadeia de montanhas tão distante e alheia como aquelas” (87). O que sucede, então, é uma cadeia em espiral de sonho e memórias de infância, a culminar em uma melancólica reflexão shakespeariana, da que vemos em *As You Like It*, ou na poesia delirante de Álvaro de Campos em *Tabacaria*.

E me lembrei que no sonho, ao chegar ao final do percurso, eu lançara um olhar para trás e que eram seis horas da tarde em ponto. Os picos denteados das montanhas de onde eu havia emergido destacavam-se com nitidez quase alarmante contra um céu turquesa no qual pairavam duas ou três nuvens cor-de-rosa. Era uma imagem de uma familiaridade inexplicável que ficou na minha cabeça durante semanas e que, como finalmente me dei conta, coincidia nos mínimos detalhes com o maciço de Vallüla, que eu vira do ônibus, os olhos pesados de cansaço, alguns dias antes de ingressar no colégio, quando retornávamos de noite para casa vindos de um passeio em Montafon. São provavelmente lembranças submersas que conferem aos sonhos seu curioso ar de surrealismo. Mas talvez seja também algo diverso, algo nebuloso e velado, através do qual, paradoxalmente, tudo parece muito mais claro no sonho. Uma poça vira um lago, uma brisa vira uma tempestade, um punhado de pó vira um deserto, um grãozinho de enxofre no sangue vira um inferno vulcânico. Que tipo de teatro é esse, onde somos ao mesmo tempo dramaturgo, ator, contrarregista, cenógrafo e público? Para transpor os subterfúgios dos sonhos, é necessária razão maior ou menor do que aquela que levamos para a cama? (87)

Em outro momento, o narrador retorna à charneca de Dunwich, mas agora em sonho, por onde caminha pelas trilhas infinitamente intrincadas, formando um labirinto particular (174). O fato de vagar pelas ruas de Charlottenburg “beirando o sonambulismo” (179) não o impede de encontrar o apartamento de infância que escapara, absurdamente, à destruição. Tal como a memória do corpo de Proust, o narrador confessa: “Ainda posso sentir o hálito frio que me roçou a testa ao entrar no saguão” (179). Mas o sufocante crepúsculo cinza-marrom aparecerá uma vez mais para embaçar a vista e desfazer o contorno nítido das coisas: “Mesmo em minha vizinhança imediata, logo sumiram todas as linhas e silhuetas” (228). Para finalmente reaparecer com todo o seu potencial ressurgente, solo fértil para a imaginação fulgurante - os moinhos, agora em estado de

ruína, ganham força e movimento na reminiscência do narrador: “Lá, pensei, estive um dia em casa, e então, na contraluz cada vez mais ofuscante, pareceu-me ver de repente, em meio às cores que escureciam, as velas dos moinhos que haviam desaparecido fazia muito, girando pesadamente ao vento” (236).



A cena liminar do romance, que estamos acompanhando, cessa com a observação do narrador sobre o que está para além da cerca da janela de seu quarto. O que se vê lá embaixo é uma cidade despovoada de matéria viva, mar de pedra, com seus edifícios - blocos erráticos - que parecem desenhar um labirinto entre as ruas³⁴. O narrador confessa, então, um sentimento vertiginoso de estar olhando de cima de um penhasco, onde, ali no cume, reina um silêncio quase absoluto, entrecortado pelos ruídos das rajadas de vento a colidir com a janela, deixando um zunido permanente nos ouvidos. Desenha-se uma ambiência de vertigem, sonho, quimera, desorientação e devaneio. Nada no quarto parece corpóreo e ao alcance dos sentidos. O narrador anuviado é atravessado por dois sentimentos opostos, pois ao mesmo tempo em que relembra o agradável senso de liberdade que experimentou em suas andanças, sobrevêm-lhe logo em seguida o horror paralisante “em face dos traços de destruição que, mesmo nessa região longínqua, remontavam até o passado distante” (13). O que assistimos aqui se assemelha à experiência afetiva da melancolia que “tantas vezes dominada pelo sentimento de peso, é inseparável da representação de um espaço hostil, que bloqueia ou engole toda tentativa

³⁴ Imagem que nos remete involuntariamente ao *Memorial aos Judeus Mortos da Europa* (2005), projeto do arquiteto Peter Eisenman, situado no centro de Berlim.

de movimento e que se torna, assim, o complemento externo do peso interno”³⁵ (STAROBINSKI, 2004, 39).

Um ano após receber alta e aparentemente reabilitado, o narrador começa a passar a limpo suas notas. Descortina-se um quadro narrativo mediado por linhas temporais desencadeadas de qualquer esquema linear/cronológico. O texto iniciou com eventos que ocorreram um ano antes do narrador encontrar-se debilitado no quarto de hospital, para depois encontrarmos o narrador no presente, um ano após o internamento, organizando suas notas, que não sabemos ainda se comporão seu relato, ou se serão registros que o narrador reservou para si³⁶.

Novamente, os pensamentos do narrador retornam ao tempo em que esteve recolhido no quarto do hospital em Norwich, vivendo a odisséia entre sua cama e a janela. O movimento da reminiscência é marcado pela sua visão de agora, lançando sobre aqueles fatos, mentalmente reconstituídos, juízos *a posteriori*. Se antes havia alguma bruma pairando sobre o que de fato ocorria, agora é possível dissipá-la com algum discernimento restabelecido. Uma afirmação como - “parece-me agora que a velha superstição, segundo a qual certas doenças da alma do corpo se infundem em nós de preferência sob o signo da Canícula, tem provavelmente sua justificativa” (13) – parece ser constatada com os sentidos restaurados.

É nesse sentido que ocorre-lhe a lembrança de que no momento em que observava, de sua janela, a cidade a afundar no crepúsculo, um excêntrico professor solitário chamado Michael Parkinson ainda vivia em sua casinha na Portersfield Road, provavelmente a preparar seminários. Como Sebald e seus narradores, Michael costumava fazer longas viagens a pé, e, quando retornava, expressava ter encontrado a felicidade. A notícia de sua morte repentina, que chocou todos que o conheciam, conduz o narrador a pensar em Janine Rosalind Dakyns, professora de romanística, também solteira, que cultivava uma espécie de amizade infantil com seu colega professor. Janine estudara com Michael em Oxford, onde por anos desenvolvera uma ciência particular

³⁵ Algo que atingia também o Hamlet melancólico *fin de siècle*, de Paul Bourget, amigo de Debussy, que o perfilou como “o personagem introspectivo, incapaz de agir e ‘para quem o evento externo não é mais que um reflexo diminuído do evento interno’”. (NESTROVSKI, 2019, 66)

³⁶ Em vários momentos do relato o narrador afirma tomar notas, de modo que o romance trata, também, das próprias condições de sua elaboração. Em Amsterdam, no salão de um hotel junto ao Vondelpark, “tomei diversas notas sobre as estações de minha viagem” (93); no *Sailor’s Reading Room*, em Southwold, o narrador toma “algumas notas sobre o que eu vira no dia anterior” (100); até que, já quase ao final do livro, em tom de diário, o narrador confessa: “Hoje, ao concluir estas notas, o calendário marca 13 de abril de 1995” (290).

sobre o romance francês do século XIX, guiada pelo detalhe obscuro, em detrimento do que era clarividente.

Era como, assim dizem que ele falou certa vez, se a pessoa afundasse na areia. Talvez por esse motivo, afirmava Janine, a areia tinha tanta importância em toda sua obra. A areia conquistava tudo³⁷. Nos sonhos que Flaubert tinha *dormindo e acordado*, dizia Janine, enormes nuvens de pó sopravam sem parar, erguidas em redemoinho sobre as planícies áridas do continente africano e avançando sobre o Mediterrâneo e a Península Ibérica, para depois baixarem como cinzas sobre o Jardim das Tulherias, sobre um subúrbio de Rouen ou uma cidadezinha do interior da Normandia, *penetrando as fendas mais minúsculas*. Num grão de areia da bainha do vestido de inverno de Emma Bovary, dizia Janine, Flaubert enxergava todo o Saara, e cada partícula de pó pesava para ele tanto quanto a cordilheira do Atlas. Muitas vezes, ao final do dia conversei com Janine sobre a visão de mundo de Flaubert no escritório dela, onde havia tamanha quantidade de notas de aula, cartas e escritos de todo tipo jogados pelos cantos, que se tinha a impressão de estar no meio de um dilúvio de papel. Na escrivaninha, origem e ponto focal dessa fantástica profusão de papéis, surgira no correr do tempo uma autêntica paisagem de papel com montanhas e vales, que agora se partia nas bordas como quando uma geleira atinge o mar, e formava novos depósitos no chão à volta, que por sua vez avançavam imperceptivelmente para o meio do recinto. Anos antes, Janine já fora obrigada pela massa de papel que não parava de crescer a esquivar-se para outras mesas (não guarda os papéis, tudo à mostra). Essas mesas, nas quais em seguida se deram processos de acumulação semelhantes, representavam por assim dizer eras posteriores na evolução do universo de papel de Janine... E todo esse papel, pensei comigo certa vez, reunia em si nas horas de crepúsculo o reflexo da luz minguante, tal como antes a neve nos campos sob o retinto céu noturno. O último local de trabalho de Janine foi uma poltrona empurrada para o centro do escritório, e quem passasse pela porta sempre aberta a via debruçada, rabiscando num bloco apoiado nos joelhos ou reclinada e perdida em pensamentos. Quando lhe disse certa vez que, sentada entre seus papéis, ela parecia o anjo da Melancolia de Dürer, imóvel em meio às ferramentas da destruição, sua resposta foi que a aparente desordem de suas coisas representava na verdade algo como uma ordem perfeita ou que aspirava à perfeição”. (17 e 18)

Flaubert, o notável operário arrogante do romance, em sua constante e incansável luta com a letra, com a palavra exata, para quem estilo é trabalho³⁸, aparece aqui atormentado e confinado pelo medo do falso, fustigado pela incapacidade de voltar a escrever, assistindo ao avanço inelutável da estupidez por toda parte, inclusive em sua

³⁷ Inusitada e espantosa familiaridade com o filme da nouvelle vague japonesa (*Nuberu Bagu*), de Hiroshi Teshigahara, *A mulher da areia*, de 1964.

³⁸ Segundo Roland Barthes, Flaubert foi o primeiro escritor a agregar a categoria ricardiana valor-trabalho à literatura. O romancista francês gabava-se de seus manuscritos rasurados a expressarem um constante trabalho de elaboração da frase, núcleo duro de seus textos, tendo a literatura como ofício, e não inspiração. Para Auerbach (2011, 435), “Sobre esta confiança, isto é, sobre a profunda confiança na verdade da linguagem empregada com responsabilidade, honestidade e esmero, repousa a arte de Flaubert [...] Flaubert é um homem que trabalha muito conscientemente e possui senso artístico crítico num grau pouco comum até na França”.

cabeça. Flaubert sonhava dormindo e acordado (sonho lúcido?) com as minúsculas partículas de areia que, trazidas pelos ventos, vinham de territórios longínquos, a baixarem em sua terra natal, ocupando as brechas minúsculas e imperceptíveis. O escritor, em estado de devaneio, expressa uma frequência sintonizada com o diminuto, talvez ponto de partida para a criação de suas cenas³⁹ tão pormenorizadas, a abarcar a totalidade das coisas que rodeiam a vida ordinária dos seus personagens enquanto encontram-se distraídos nos gestos mais cotidianos (como na perspicaz análise que Auerbach faz de uma dessas cenas flaubertianas, em *Mimesis*). Um jogo entre o micro e o macro, o pequeno grão e o deserto, que nos remete à imagem do princípio da montagem nas *Passagens* de Benjamin, que busca descobrir na análise do pequeno momento singular o cristal de todo o ocorrido.

A ciência particular desenvolvida por Janine, focada no detalhe obscuro, bem como a topografia que o narrador, com o inconfundível olhar arqueológico dos narradores de Sebald, esboça de seu escritório, são elementos interligados que guardam estreita afinidade com outro saber elaborado por um dos nomes de maior relevo na história da arte e muito em voga nos dias atuais. Sebald certamente leu ou ouviu falar de Aby Warburg, e pode-se mesmo encontrar sutis correspondências, ou afinidades eletivas, entre as duas obras. Como o retrato que o narrador nos apresenta da professora Dakyns, a pôr sua ciência à prova, perscrutando a figura de Flaubert, também a imagem de Warburg e de sua grandiosa obra é indissociável, e até mesmo pareada, à sua imagem trabalhando incessantemente em sua produção, perdido em seu labirinto, procurando obsessivamente orientar-se no pensamento.

Warburg sempre nos chega não como alguém performando uma pose respeitável de erudito para um registro fotográfico de época (embora essa imagem possa existir), ou como o melancólico Benjamin, de olhar baixo, contido, cabeça sempre inclinada e amparada por delicadas mãos que parecem sustentar um pensamento em plena potência, um atlas, um universo inteiro. “Desde *Melencolia I* de Dürer até *Le Penseur*, de Rodin, o pescoço pede ajuda e apoio à mão. A imagem do pensador não poderia separar a cabeça da mão; é o peso capital do lugar da palavra, tendo o apoio da mão, que age e socorre”

³⁹ Enquanto Balzac concebia sua escrita como instrumento para pintar *quadros*, Flaubert já pensava em *cenas* para o romance, uma linguagem mais moderna e próxima do que viria a ser o cinema - com roteiro, plano e cena. Já no final do século XIX, Debussy, com *Pelléas*, “descobre um meio de fazer a música progredir no tempo que está, por vezes, mais próximo à montagem cinematográfica do que a prévios padrões de desenvolvimento musical”. (NESTROVSKI, 2019, 72)

(MONDZAIN, 2017, 51). Tão referenciada quanto a obra (in)acabada de Warburg, sua constelação de conceitos e problemas infinitos, é sua postura de pesquisador incansável, a mudar a disposição dos livros da biblioteca, a virar e revirar suas pranchas, embaralhando os vértices e pondo as imagens em permanente estado migratório, buscando obstinadamente penetrar no segredo dos milhares de gestos humanos no(s) tempo(s) a fim de rastrear o sensível. Um homem que se confunde com sua própria biblioteca elíptica, um *prénom* - Biblioteca Warburg.

Há uma imagem cristalizada de Warburg: o homem eternamente ocupado em remodelar seu próprio sistema de disposição (*Aufstellung*), bibliotecário de seu próprio acervo, o que

lembra de perto a ideia de Johann Gottlob Horn (1719), segundo o qual o bibliotecário está sujeito a um ‘trabalho de Penélope’, que o obriga a mudar o lugar dos livros conforme as mudanças do ‘sistema’, o que, para G. Leyh, constitui o primeiro protesto contra toda forma de organização sistemática das bibliotecas. (SETTIS, 2008, 117)

A aparente desordem de livros, anotações, papéis, no acervo e local de trabalho do pesquisador, também foi apontada por um apaixonado colecionador e acumulador de livros, cadernos de notas, selos, cartões-postais, papéis etc.: Walter Benjamin. Em “Desempacotando minha biblioteca”, lemos

[...] o acaso e o destino, que tingem o passado diante de meus olhos, se evidenciam simultaneamente na confusão habitual desses livros. Pois o que é essa posse senão uma desordem na qual o hábito se acomodou de tal modo que ela pode até aparecer como se fosse ordem? (BENJAMIN, 2012, 233)

Desse modo, a biblioteca de parâmetros muito particulares de Warburg, que tanto impactou um erudito como Ernst Cassirer, mais lembrava uma livraria de alfarrábios, onde reina o caos da acumulação desordenada do saber, do que uma biblioteca acadêmica com volumes precisamente catalogados, ordenados e fichados. Imagem, palavra, ação. O trabalho de Jorge Carrión nos atrai especialmente pelo seu título, *Livrarias: uma história de paixão, comércio e melancolia*. Nele, lê-se:

Muitas vezes, os próprios nomes das livrarias sugerem essa condição. Na Calle Donceles e adjacentes encontram-se a Inframundo, a El Laberinto ou a El Callejón de los Milagros, livrarias não informatizadas onde encontrar um livro depende, exclusivamente, do seu precário sistema de classificação, da sorte ou perícia do cliente e, sobretudo, da memória e da intuição do livreiro. (CARRIÓN, 2017, 169)

Tal saber assistemático, sinuoso, atraído pelo detalhe e entregue às livres associações do pensamento em marcha, comportando uma certa afinidade com a disposição de espírito do melancólico, adquire sua expressão material tanto na biblioteca Warburg, em estado de permanente reordenamento pautado pela “lei da boa vizinhança”, quanto no escritório da personagem seboldiana, com seu acúmulo infindável de papéis e mais papéis - escritos, notas, cartas -, a espalharem-se torrencialmente pelo cômodo, fazendo-a migrar mesa após mesa até termos a configuração de uma cadeia de montanhas de papéis com seus sucessivos estratos geológicos (“universo de papel”). Janine guarda, assim, uma espécie de afinidade eletiva com Warburg que, como testemunha seu discípulo Edgar Wind (1997, 183),

nunca jogou fora um único pedaço de papel. Ele escrevia sob grandes dificuldades, e escrevia constantemente. Boa parte de seu espólio consistia em esboços, palavras-chave anotadas rapidamente, formulações e fragmentos. Gombrich defendeu a alternativa de uma exposição e uma análise do mundo intelectual de Warburg, para as quais deveria ser usado, além dos textos publicados, também o material do arquivo.



“Percorremos o corredor estreito e escuro até o lugar onde, entre uma livraria com liquidações, na qual maços de papel empoeirados e amarrados com barbante expressam todas as formas de falência [...]” (W. Benjamin, *Passagens*)

“Essa cadeia ininterrupta de livros me parecia como que envolvida pelo sopro de um mágico, que pairava sobre ela como em virtude de uma lei prodigiosa” (Pronunciamento de E. Cassirer por ocasião do funeral de Warburg)

A percepção que o narrador exprime diante da massa de papel, que parece ter se transmutado em uma imensa paisagem de montanhas, vales e geleiras, não tarda em denunciar que estamos diante de alguém com uma certa disposição melancólica, tão patente no narrador e nos personagens sebaldianos. Toda essa massa dispersa de escritos, que, na lógica da nova *episteme* desenvolvida por Janine possui uma ordem que beira à perfeição, “reunia em si nas horas de crepúsculo o reflexo da luz minguante, tal como antes a neve nos campos sob o retinto céu noturno” (18). O melancólico é inexoravelmente atraído pela experiência limiar, pelos momentos de transição onde um estado de coisas está prestes a ser dissipado⁴⁰, mas que ainda assim, mesmo que por um tempo exíguo, pode transmitir alguma cintilação que almeja avidamente uma sobrevida diante do incontornável - a luz minguante que paira sobre a massa de papel na penumbra, ou a neve que ainda brilha sua brancura, em completo contraste com o negrume do céu que já se estendeu impiedosamente. Nesse sentido, podemos intuir que os anéis de Saturno, cuja origem é explicada a partir da Enciclopédia Brockhaus em uma das epígrafes que Sebald elencou para a obra, são fragmentos da destruição que ainda perduram com toda a sua beleza e movimento (e que, segundo pesquisas recentes, estão em vias de desaparecer, ainda que na escala temporal do universo, inapreensível para nós humanos – 300 milhões de anos⁴¹).

O céu, que, como vimos, é a primeira coisa que o narrador efetivamente vê, será uma presença constante em todo o romance, com suas diferentes gradações de cor e compleição, especialmente no crepúsculo. Não apenas o céu, mas há como que um trio de elementos mesológicos – *céu, nuvens, janelas* -, já acionados na cena inicial, que reforçam uma ambiência fantasmática de introspecção, retraimento na interioridade,

⁴⁰ Como no memorável monólogo final de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), extraído da obra de Philip K. Dick, onde o melancólico replicante Roy Batty, sob a chuva que cai, nos diz: “I’ve seen things you people wouldn’t believe. Attack ships on fire off the shoulder of Orion. I watched c-beams glitter in the dark near the Tannhäuser Gate. All those moments will be lost in time, *like tears in rain*. Time to die” (grifo nosso).

⁴¹ Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Ciencia/Espaco/noticia/2018/12/aneis-de-saturno-podem-desaparecer-mais-rapido-do-que-se-pensava.html>

devaneio, e melancolia, atmosfera reforçada pelas paisagens despovoadas do relato e das imagens. É nesse território que o narrador, anuviado, transita, em uma atmosfera muito próxima da que vemos na primeira sentença de “A queda da casa de Usher”, em Poe: “During the whole of a dull, dark and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country [...]”.



O “retinto céu noturno”, contraditor da brancura da neve que o narrador rememora aqui, já não é mais o céu pálido emoldurado pela janela do hospital. Encontraremos ainda descrições, algumas carregadas de elementos contrastantes com o céu, como “Mas lá no alto, na *abóboda celeste*, estavam as estrelas, minúsculos pontos dourados polvilhando o deserto” (26); “torres da altura das *nuvens* desmoronavam e ruíam” (34); “Fazia um dia encoberto, com *nuvens baixas*, quando descí até a costa em agosto de 1992 no velho trem a diesel, encardido de óleo e fuligem até as *janelas*, que circulava na época entre Norwich e Lowestoft” (39); “Eu imaginava as cidades alemãs em chamas, as tempestades de fogo lambendo os céus com suas labaredas” (48); “levantei-me e fui até a *janela* da sacada em semicírculo” (53); “Lowestoft despertara novamente para a vida sob um *céu sem nuvens*” (53); “O *céu* escurecia a olhos vistos. Bancos de *nuvens* se acumulavam ao longe sobre o

mar agora listrado de branco” (76); “Diante de mim, ao longe, ocultava-se a cidade de Southwold, uma série de minúsculos prédios, ilhas de árvores e um farol branco como neve, sob o *céu escuro*” (78); “um *céu turquesa* no qual pairavam duas ou três *nuvens cor-de-rosa*” (87); “o enorme *céu nebuloso* que ocupa dois terços do quadro” de Ruisdael (90); “Certa hora, quando outro raio cruzou o *céu*” (96); “O *céu azul* arqueava-se sobre os telhados das casas, e as *nuvens* lá no alto rumavam de vento em popa como uma esquadra de barcos a vela” (115); “Avançávamos rápido para dentro da escuridão que rompia, para dentro do infinito deserto branco que confinava com o *céu estrelado* e onde vilarejos entre árvores flutuavam como ilhas de sombras” (121); “e uma grande *nuvem de cinzas* que encobriu o sol foi levada pelo vento oeste até Pequim, onde depois de algum tempo depositou-se nas cabeças e nas casas dos habitantes que haviam sido visitados, supunham, pelo *castigo dos céus*” (149); “O *céu plúmbeo* carregado, o violeta malsão da charneca, que turvava a vista, o silêncio que zumbia nos ouvidos como o mar numa concha, as moscas que enxameavam à minha volta – tudo isso me era opressivo e enervante” (174); “Era como se me encontrasse no ponto mais alto da Terra, onde o fiascante *céu de inverno* é para sempre imutável” (175); “costumava passar longos períodos na frente da *janela*” (206); “Atrás havia árvores em vários matizes de verde e, acima delas, a tênue linha das montanhas, que mal se distinguia do *azul homogêneo do céu*. Hoje não sei mais dizer quanto tempo fiquei no nicho central das três *janelas*” (210); “De uma *janela* no andar de cima, tinha-se a vista em semicírculo da paisagem adjacente” (214); “o *céu* que pouco antes ainda brilhava escureceu e sobreveio uma ventania que soprou a poeira pela terra árida em espirais fantasmagóricas” (227); “o *céu* coberto de *nuvens pesadas*” (239); “e nós crianças observávamos com nossa mãe as copas pretas da floresta e, acima, as estrelas no *céu* que surgiam uma após outra” (256); “*Nuvens brancas* se precipitavam na escuridão, e o *céu* era iluminado sem parar por um fulgor terrível” (263); “um viajante se aproximava de Norwich *sob o céu retinto da noite de inverno* que caía, ficava admirado com o clarão sobre a cidade, vindo das *janelas* das oficinas ainda iluminadas àquela hora do dia” (278); e, ainda, “tudo estava em profunda escuridão. Nem o mais fraco reflexo de nossos lares e postes de luz embaçava o *céu*. Porém as estrelas haviam surgido, tão suntuosas como só as vira em minha infância acima dos Alpes ou em sonho acima do deserto” (264, grifo meu).

Não obstante a digressão e as correspondências suscitadas pela massa de papéis sobre as mesas do escritório, voltamos à descrição que o narrador faz de Janine para

sublinhar o momento mais clarividente de que estamos, assim podemos intuir, diante de um escritor melancólico (à parte o próprio título da obra, que nos induz de pronto a fazer uma leitura cadenciada sob os sinais de Saturno)⁴². Para o narrador, Janine, provavelmente afetada por uma “força centrípeta” exercida pela massa de papéis a tomar todo o seu entorno, fez da poltrona empurrada para o centro do escritório seu último refúgio de trabalho. Encontrava-se debruçada em seus papéis e submersa em pensamentos, tal como o anjo da melancolia de Albrecht Dürer, (*Melencolia I*, 1514), a gravura mais famosa do mestre renascentista alemão. Aqui, aferimos um tipo de melancólico que será fundamental para compreendermos a literatura de Sebald, questão que desdobraremos em momento oportuno, após revisitarmos brevemente a tradição milenar que se debruçou sobre o tópico.

Digressão: os anéis da melancolia

Em 2013, portanto após mais de uma década do falecimento precoce de W. G. Sebald, em 2001, dois de seus últimos alunos da Universidade de East Anglia (Norwich) publicaram as anotações que resultaram de um workshop sobre escrita ministrado pelo autor poucos dias antes de sua morte. David Lambert e Robert McGill também registraram suas impressões a respeito do distinto professor:

W.G. Sebald taught his final fiction workshop at the University of East Anglia during the autumn of 2001. In the literary world he was rapidly gaining renown: there had been the *succès d'estime* of his first three books, and then the publication of *Austerlitz* earlier that year. In the classroom—where David Lambert and I were two of sixteen students—Sebald was unassuming, almost shy, and asked that we call him Max. When discussing students’ work he was anecdotal and associative, more storyteller than technician. He had weary eyes that made it tempting to identify him with the melancholy narrators of his books, but he also had a gentle amiability and wry sense of humour. We were in his thrall. He died three days after the final class.⁴³

⁴² Warburg, Benjamin, Didi-Huberman e Janine/Sebald formam uma comunidade de melancólicos. Talvez tenhamos encontrado uma bela síntese entre sua atividade criadora e essa afecção de espírito na parte final de *Os anéis de Saturno*, um relato tecido pelo fio de seda que conecta a peregrinação textual, onde lemos: “É natural, assim, que sobretudo os tecelões, junto com os letrados e demais escritores com quem têm muito em comum, como se pode ler por exemplo na *Magazin für Erfahrungsseelenkunde* publicada na Alemanha da época, tendessem a sofrer de melancolia e de todos os outros males associados a ela, em razão de um trabalho que os obrigava a sentar-se curvados, dia após dia, na tentativa de manter a reflexão permanentemente aguda e calcular sem descanso os complexos modelos artificiais que criam”. (279)

⁴³ Disponível em: <http://richardskinner.weebly.com/blogposts/max-sebalds-writing-tips>

Ao partirmos dessa sucinta descrição, feita por aqueles que por último foram contemporâneos de Sebald (“He died three days after the final class”), podemos intuir um dos roteiros possíveis de leitura e compreensão da obra sebardiana: a relação entre a melancolia e o olhar. Melhor dizendo, o que vê o olhar do melancólico. Os olhos cansados de Sebald (“weary eyes”), que correspondem aos do narrador de seus romances, bem como a percepção dos alunos de que aquele que os ensinava era contador de histórias (“storyteller”) mais do que técnico, também nos leva à reflexão a respeito da melancolia e de seu desdobramento em narração (“melancholy narrators of his books”). Uma passagem bastante eloquente do que vamos tratar aqui está justamente em *Os anéis de Saturno* (1995), quando o narrador discorre sobre Sir Thomas Browne: “E como a pedra mais pesada da melancolia é a angústia do fim inelutável de nossa natureza, Browne procura entre aquilo que escapou à aniquilação os vestígios da misteriosa capacidade de transmigração que observou tantas vezes em lagartas e borboletas” (35). Voltaremos a ela mais adiante.

Mas do que falamos quando falamos de melancolia⁴⁴ (do grego, μέλας "negro" e χολή "bilis"), dessa sinuosa afecção do espírito, dessa disposição, inclinação, desse destempero da psique humana? O observador contemporâneo rapidamente captará a extensão semântica do problema ao se lembrar de alguns exemplos (na iconografia e nas artes em geral) onde a sinonímia dissimula a disparidade dos casos: O rei Salomão e seus versos no Eclesiastes⁴⁵, a gravura do mestre renascentista alemão Albrecht Dürer, *Melencolia I* (1514), o afamado disco cult *Mellon Collie and the Infinite Sadness* (1995) da banda norte-americana The Smashing Pumpkins (os “assassinos” do *grunge*, o subgênero do rock tão visceral quanto melancólico, oriundo da chuvosa Seattle) e o petardo cinematográfico do controverso Lars Von Trier, *Melancholia* (2011). Mas a lista também pode se estender *ad infinitum*, reverberando o sentido que dá a ela Umberco Eco (2010), quando afirma que uma cultura elabora listas quando se depara com uma acumulação confusa de fenômenos mal definidos.

⁴⁴ A formulação da frase foi inspirada por Raymond Carver, em *What We Talk About When We Talk About Love* e Haruki Murakami, *Hashiru koto ni tsuite kataru toki ni boku no kataru koto* (ou, “Do que eu falo quando eu falo de corrida”).

⁴⁵ O poeta, crítico e tradutor Haroldo de Campos nos apresentou uma engenhosa *transcrição* do texto bíblico e uma breve consideração sobre o pessimismo nessa obra, em *Qohélet, O-que-sabe* (São Paulo: Perspectiva, 2004). O texto bíblico como força literária foi analisado minuciosamente por Robert Alter em trabalhos como o *Guia literário da Bíblia* (São Paulo: Unesp, 1998) e *A arte da narrativa bíblica* (São Paulo: Companhia das letras, 2007).

Desse modo, o repertório de manifestações notáveis desse fenômeno pode abranger, ainda, o humor melancólico dos antigos; a *acedia* e a mística medieval⁴⁶; o príncipe barroco; o *spleen* baudelairiano; expressões cujas variáveis modulações podem ser detectadas na loucura de Dom Quixote; na angústia em Kierkegaard e Heidegger; no absurdo existencial de Schopenhauer; no sentimento de naufrágio, tanto em Mallarmé como em Karl Jaspers; na náusea de Sartre; no ressentimento em Nietzsche; no sofrimento do jovem Werther; no tédio de Baudelaire; na revolta dos românticos que se puseram “na contramão da modernidade”⁴⁷; na nostalgia de Proust e Tarkovsky; no horror em Kafka; no luto pelo não-vivido em Tchekov; na depressão da psiquiatria moderna; no luto e na melancolia em Freud; no retrato do dr. Gachet por Van Gogh; nas tristes e anônimas personagens das telas de Edward Hopper; na menina italiana de Cézanne; no imenso rival de Chaplin, Buster Keaton (ou “o palhaço que não ri”); nos olhares dos arruinados pela depressão americana nas lentes de Walker Evans; nos temas de Giorgio De Chirico⁴⁸; no dueto magistral de Bill Evans e Jim Hall em um dos mais belos e melancólicos discos de jazz, *Undercurrent* (gravado em Nova York, em 1962); no trovador da tristeza, o “mestre supremo da melancolia”, Leonard Cohen; no retrato do crepúsculo melancólico do jazz no filme *Round Midnight* (1986, Bertrand Tavernier) e, mais recentemente, em *La La Land* (2016, Damien Chazelle); na icônica fotografia *Candy Darling on her Deathbed* (1973), de Peter Hujar; no trabalho do quadrinista Chris Ware, especialmente *Jimmy Corrigan*; no filme dos Irmãos Coen que recebeu o título no Brasil de *Inside Llewyn Davis*: balada (melancolia) de um homem comum; na revolução melancólica de Oswald de Andrade; no livro de poesia de Tim Burton *The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories*; no urbano melancólico dos discos distópicos do Radiohead; em duas obras homônimas, *Medicine for Melancholy* (um livro de contos de Ray Bradbury e o primeiro filme de Barry Jenkins, ainda na cena *Mumblecore*, mas famoso atualmente pelo premiado *Moonlight*); e ainda na novela *Melancolía de la resistencia* (título da edição em espanhol, de László Krasznahorkai, obra que foi adaptada para o cinema em 2000 por

⁴⁶ Para uma consideração sobre a acédia, ver Agamben (2012). Costa Lima (2017, 25) associa *en passant* a melancolia aos místicos, onde “a melancolia também podia se revelar o meio que propiciava a aproximação não só espiritual, como corporal, para não dizer mais precisamente erótica, com a divindade humanizada do Cristo”. E, em associação com esse problema, ver a mística de Bosch, Juan de la Cruz e Teresa de Ávila, por exemplo, analisada por Michel De Certeau em *A fábula mística* (2015), uma obra tão enigmática quanto o seu tema, em que “uma ausência provoca a escrita”.

⁴⁷ Para um amplo estudo da perspectiva romântica enquanto visão de mundo complexa que vai muito além de uma corrente artística europeia do começo do século XIX, consultar o trabalho conjunto de Michael Löwy e Robert Sayre, *Revolta e Melancolia* (São Paulo: Boitempo, 2015).

⁴⁸ *A Melancolia de uma Bela Tarde* (1913), *Melancolia e Mistério na Rua* (1914), *Melancolia de Um Belo Dia* (1916).

Béla Tarr, com o título *Werckmeister-Harmonies*). E como não lembrar os trabalhos de Anselm Kiefer, tais como *The age of Saturn* (1988), *Melancholia* (1989, 1991) e *Black Bile* (1989)⁴⁹?

Mais amplo ainda, o tema possui um longo e variado percurso histórico (longa duração), migrando pelas mais diversas áreas do conhecimento, sendo objeto de estudo de médicos, filósofos, tratadistas, historiadores, artistas, teólogos e literatos⁵⁰, “Uma questão à qual o termo ‘interdisciplinar’ se ajusta perfeitamente” (FRIAS, 2009, 13). É necessário, assim, nos ater às suas múltiplas ocorrências no Ocidente.

Melancolia. Uma palavra que, tão logo pronunciada, estende, melhor dizendo, distende em nós uma constelação de sentidos e afetos alguma vez reconhecidos. Aqui, nossa quintessência. Quanto mais avançamos em seu terreno, mais rarefeita torna-se a “matéria” da qual é feita, como diminutos flocos de nuvem retalhados pela ação dissipadora dos ventos. Uma afecção melancólica, um olhar melancólico, uma tonalidade melancólica. Pôr fim, uma escrita melancólica. Irreprimível. A melancolia tantas vezes perlaborada pelo trabalho poético.

A melancolia é uma pérola, um cristal, uma senha, um abracadabra, mais que um enigma, um mistério. Sua suave, complexa, inefável e, de alguma forma, sagrada significação me dava a ilusão de poder responder tudo. Conhecia a melancolia antes do nome. O nome foi uma revelação.

nos diz o autor nas primeiras linhas de *Nós os mortos* (LOPES, 1999, 7). O nome, vocábulo primeiro da designação das coisas e dos seres, signo, símbolo, ícone, índice de onde parte uma miríade de significações, apresentação do mundo. Ao acompanhar a

⁴⁹ Segundo Daniel Arasse (2014, 238), “Surprisingly, this melancholy is most openly expressed during the time that Kiefer was distancing himself from the German subject matter he had previously dealt with. From that point onwards, the ‘melancholy of lead’ was used to express not the situation of the German artist but the spiritual condition of the artist in general, as well as the contractions between the quest for an ideal and the ragedy of history”.

⁵⁰ O título que reúne vários ensaios do filólogo e latinista Jackie Pigeaud, *Metáfora e melancolia: ensaios médico-filosóficos* (Rio de Janeiro: Contraponto / PUC-Rio, 2009), nos dá uma ideia dessa ambivalência disciplinar do termo. Jean Starobinski (2014, 11), que nos ofereceu um importante tratamento do tema, confessou que, em seu processo de pesquisa, “o tema dizia respeito à filosofia, à medicina, às belas-artes e à literatura. O perigo estava em perder-se na massa de documentos”. Em sua reconstituição histórica, o estudioso francês divide a história da melancolia em três momentos: 1) o da Antiguidade Clássica, 2) da Idade Média até o século XVIII e 3) a época moderna dos séculos XVIII e XIX, onde se localiza a moderna psiquiatria, de onde posteriormente nasce a psicanálise freudiana.

história dessa palavra – melancolia⁵¹ - percebemos o quanto sua trajetória demonstra o que encontramos na poesia do poeta argentino Ricardo Güiraldes, quando diz: “Têm [as palavras] também uma existência independente. Há palavras que sugerem algo muito diferente do que significam. Numa, o significado parece ter-se ido da palavra porque se torna pequeno ou ridículo; em outras, é o vocábulo que sobra ao significado” (s/n).

A nomeação desse fenômeno⁵², tão íntimo de nós quanto insondável, abriu sulcos no pensamento e na tradição ocidental, cujas sucessivas tentativas de mapeá-lo compreenderam as mais diversas áreas e suas respectivas *epistemes* em um determinado tempo⁵³. Segundo Fernando Vidal (2016, 497),

Cada época transforma os traços da melancolia e os inscreve diferentemente numa ordem da natureza que vai dos planetas à subjetividade mais íntima. Mas a todo momento a melancolia, “talvez o que têm de mais específico às culturas do Ocidente”, também estende a estas um espelho onde percebemos rachaduras nos poderes estabelecidos. A melancolia costuma manifestar a sua capacidade reflexiva sob a forma de ironia ou utopia.

⁵¹ Para Starobinski (2016), apesar de designar fenômenos diversos, a persistência da palavra “melancolia”, essa fidelidade lexicológica que encontramos especialmente na literatura médica, não significa uma inércia, mas o desejo da medicina de afirmar a unidade de seu modo de agir através dos séculos.

⁵² Atualmente, o tema tende a ganhar força no Brasil, pois, não sem um certo alarde no meio editorial, assistimos recentemente ao lançamento do calhamaço que reúne praticamente todos os ensaios de Jean Starobinski relacionados a esse problema, de título *A tinta da melancolia* (São Paulo: Companhia das Letras, 2016). Nele, o estudioso francês busca aproximar seu amplo estudo de “um alegre saber sobre a melancolia”. Também o veterano crítico brasileiro Luiz Costa Lima, aos 80 anos, escreveu recentemente um livro intitulado *Melancolia.Literatura*, lançado pela Unesp em julho de 2017, onde rastreia a longa tradição que esquadrinhou a melancolia, cotejando dois dos mais representativos escritores do século XX: Kafka e Beckett, “representantes de uma ficção que, sempre mantendo a melancolia como lastro particularizante, agora assume uma vertente crítica, irônica e satírica, sempre de cunho negativo, em seu diálogo com o mundo a ela contemporâneo” (COSTA LIMA, 2017, 131), lançamento esse acompanhado de perto por *Mimesis e arredores* (2017); isso em um momento de sua carreira onde Costa Lima vem buscando uma intervenção maior da crítica e da teoria no campo da política (ver *Frestas: a teorização em um país periférico*, 2013). Segundo o crítico, o livro que sucederá a publicação de *Melancolia.Literatura* será uma obra sobre poesia, ou melhor, uma obra sobre teoria da poesia, que, escrita na atual conjuntura, constitui um ato político, um ato de resistência. Já no livro sobre a melancolia, Costa Lima recupera as acepções históricas e filosóficas desse fenômeno e seus vínculos com a literatura. Também cabe aqui destacar o brilhante trabalho da artista Leila Danziger, reunido em *todos os nomes da melancolia* (2012), que tem elevado a elaboração poética-visual da melancolia a um novo patamar. Caetano Galindo prepara uma tradução de *O Rei Pálido*, livro póstumo de David Foster Wallace em que o excêntrico escritor norte-americano faz uma observação e um estudo da tristeza, da monotonia e do tédio. Por fim, em setembro de 2018 assistimos a um dos lançamentos mais importantes no mercado editorial brasileiro, *Melancolia de esquerda: marxismo, história e memória*, do filósofo italiano Enzo Traverso, que traz uma reflexão atual sobre o uso potencial da melancolia após as desilusões das utopias no mundo que ruiu no fim do século XX.

⁵³ Não encontramos um termo “seguro” em nosso léxico que corresponda ao que a melancolia seja: *um conceito? uma ideia? uma noção?* Se optamos por apresentá-la como conceito, como querem alguns, explicitamos que seguimos a definição basilar que Deleuze nos fornece, a saber, a de que um conceito é uma totalidade fragmentária, uma multiplicidade, articulação de elementos heterogêneos, de componentes eles mesmos conceituais. Todo conceito tem um contorno irregular, que é definido pela cifra de seus componentes. Todo conceito é ao menos duplo, ou triplo, etc”. (DELEUZE, 2013, 23)

Entre nós, e segundo Reinaldo Marques ao analisar uma certa “Minas melancólica”, o tema é recorrente na produção literária da primeira geração modernista de poetas mineiros (décadas de 30 a 50), como Drummond, Abgar Renault, Henriqueta Lisboa e Otávio Leite, em que a afecção melancólica é assumida como emblema de uma modernidade tardia, descompassada frente ao eixo das nações hegemônicas, dissonante no concerto das nações cultas. A produção dessa geração de poetas apresenta os atributos da melancolia, tais como o ensimesmamento do eu diante das experiências de perda, que advém de um tempo e um mundo de ruínas, além de uma atitude crítica frente ao próprio eu, tido como precário, e a inibição da atividade para assumir uma atitude contemplativa.

Essa atmosfera melancólica, marcada tanto por imagens da morte e de um passado em ruínas, quanto por um vívido sentimento de tristeza, de ensimesmamento do eu, de angústia existencial frente ao fluir inexorável do tempo, parece não se constituir, no entanto, em privilégio da poesia e de poetas. Ela contamina também prosadores, romancistas e memorialistas mineiros, como demonstram as obras de um Autran Dourado ou de um Lúcio Cardoso, a exemplo de *Ópera dos Mortos* e *Crônica da Casa Assassinada*. Tal observação assinala a existência de uma Minas Gerais melancólica, ruminando ensimesmada seu passado e interrogando angustiada seu futuro. Trata-se aqui, obviamente, de uma Minas literária e de uma melancolia escrita, bem diversa da realidade depressivo-melancólica dos manicômios com seus pacientes. (MARQUES, 2002, 14)

Para além do contexto mineiro, ampliamos a presença de saturno nos trópicos⁵⁴ para aquele que, nos quadros do modernismo paulista, inauguraria um novo gênero de interpretação histórica, do qual Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre serão os mais talentosos: falamos de Paulo Prado. Seu desafio: sustentar uma tese – a permanência da tristeza como traço do caráter brasileiro. O tema da tristeza tomara emprestado de Anchieta e frei Vicente do SALVADOR – “A TERRA [...] RELAXADA, REMISSA E MELANCÓLICA” – e de Spix e Martius – “em parte alguma do Brasil se encontram tantos melancólicos históricos como [em São Paulo]” (2012, s/n). *Retrato do Brasil* – ensaio sobre a tristeza brasileira nasceu no mesmo ano e da mesma incubadora que *Macunaíma* (1928). No Brasil, concluirá, “o véu da tristeza se estende por todo o país”, sem perdoar ninguém. Negros, índios, mamelucos, reinóis, colonos, ricos, pobres, livres e cativos, estarão todos comidos pela melancolia incapacitadora, alienante, regressiva. (NOGUEIRA, 2008)

⁵⁴ Tomamos o termo de Moacyr Scliar em seu livro, publicado em 2003 pela Companhia das Letras, *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*.

O tom panfletário lembra o do Sílvio Romero dos *Ensaio de crítica parlamentar*. Como ele, PP estava imbuído de um “santo pessimismo”, não daqueles esterilizantes e imobilistas, facilmente neutralizáveis, mas de um “pessimismo orgânico e criador” (tal ideia de um pessimismo criador, já intuído aqui, será central em nosso trabalho). Também Mário de Andrade, no famoso balanço que fez do Movimento Modernista, justo na cidade do Rio em 1942, mostra-se um saturnino: “E é melancólico chegar assim no crepúsculo, sem contar com a solidariedade de si mesmo. Eu não posso estar satisfeito de mim. O meu passado não é mais meu companheiro. Eu desconfio do meu passado”⁵⁵. Sintomas: denegação do passado e alheamento de si. A melancolia não conhece fronteiras e, como o passado, não reconhece o seu lugar: está sempre presente (para lembrar Mário Quintana).

Os mais antigos registros da melancolia na cultura ocidental remontam ao Mundo Antigo, cujo marco inicial de uma reflexão que se estende há dois mil anos está no opúsculo atribuído a Aristóteles (ou à escola peripatética): o *Problema XXX, 1*. Já na Antiguidade Tardia, ganhou tratamento nos escritos de Galeno e também de um retórico como Aelius Aristides, que forneceu o primeiro relato sobre essa disposição (*diáthesis*) que afeta o conjunto corpo-alma.

De Homero a Sêneca, passando pelos escritos hipocráticos, pela tragédia, pelo pseudo-aristotélico *Problemata XXX, 1*, escrito em que, pela primeira vez, o temperamento melancólico é associado a personalidades de exceção, à genialidade, e por escritos de médicos como Celso, Sorano de Éfeso, Areteu da Capadócia e Galeno. (LAGES, 2007, 31)

No aforismo 23 do livro VI, Hipócrates a define: “Se o medo e a tristeza duram muito tempo, tal estado é próprio da melancolia”. Um aforismo do *Regimen sanitatis* de Salerno, que Giorgio Agamben retoma em sua discussão sobre a melancolia, ilustra bem o pensamento dos antigos sobre essa disposição: “Quatuor humores in humano corpore constant: Sanguis cum cholera, phlegma, melancholia. Terra melancholia, aqua flegma, aer sanguis, cholera ignis”. Assim, estando entre os quatro humores do corpo humano - juntamente com o sangue, a cólera e a fleuma -, a melancolia sob desordem poderia provocar as consequências mais nefastas, como efeito da alteração na produção de bile negra (*abbundantia melancholiae*). Na medicina antiga, Areteu de Capadócia e Rufus de

⁵⁵ Em Barbosa, João Alexandre. *Biblioteca imaginária*. São Paulo: Ateliê editorial, 1996, 238.

Éfeso (séc. I d.C.), Galeno (séc. II) e Célio Aureliano (séc. V) foram os mais notáveis na definição da doença, de sua sintomatologia e etiologia. “Foi a retórica que obrigou os médicos, por volta do séc. I a.C. a formular definições das doenças. Tais definições permaneceram aproximadamente as mesmas até a nosografia de Pinel, no final do século XVIII” (PIGEAUD, 2009, 121).

Areteu definiu-a como “um abatimento (uma tristeza – *athymie*) ligada a uma única representação, sem febre”. Entre os melancólicos, “o pensamento não se volta senão para o sofrimento e a tristeza”. Mas cada doente reage a seu modo, alguns fugindo para o deserto por misantropia, enquanto outros tornam-se supersticiosos, ou passam a odiar a vida. Para os médicos antigos, a doença é indubitavelmente de origem física (em Aureliano, por exemplo, sua causa essencial é geralmente uma “contração”).

Na cosmologia humoral medieval, aparece associada à terra, ao outono (ou ao inverno), ao elemento seco, ao frio, à cor preta, à velhice, às quatro estações do ano e à influência planetária (o melancólico é filho de Saturno, planeta associado a Cronos, regente dos humores melancólicos). Entre os sintomas fisiológicos de sua prevalência no corpo está o enegrecimento da pele, a ardência do estômago, o zumbido na orelha esquerda e os sonhos macabros; entre as enfermidades: histeria, demência, epilepsia e mania suicida. O temperamento do melancólico é mau, triste e invejoso. Desse modo é que Susana Kampff Lages (2007, 33) assinala,

Ao longo de sua história, o tema da melancolia tende a ocupar regiões de fronteira: é tratado sobretudo em reflexões que levam em conta as doenças do corpo e da alma humana como intimamente interligadas e, muitas vezes, por um elo que é ele mesmo um mecanismo de tradução, isto é, afecção do corpo como sendo tradução de uma disposição anímica, e vice-versa.

Porém, segundo Agamben, uma antiga tradição associava precisamente a esse humor miserável o exercício da poesia, da filosofia e das artes. Em um de seus mais significativos *problemata*, que interroga a razão de os homens excepcionais na filosofia, na vida pública, na poesia e nas artes serem melancólicos, Aristóteles lança uma resposta que demarca o início do processo dialético onde a doutrina do gênio estará indissolúvelmente atrelada à do humor melancólico. Para ele, a bÍlis abundante e fria em alguns homens os torna torpes e estranhos; mas, sendo abundante e quente em outros, são maníacos e alegres, amorosos e dados à paixão. E muitos, uma vez que o calor da bÍlis está próximo da sede da inteligência, são tomados pelo entusiasmo, caso das Sibilas e

Bacantes. Marakós, o Siracusano, nunca era tão poeta como quando estava fora de si. A lista de melancólicos citados por Aristóteles inclui também Hércules, Belerofonte, Heráclito, Empédocles, Demócrito, Sócrates e Platão⁵⁶.

Dito de outro modo: o gênio é melancólico. Mas, a bile negra é também a causa da loucura de Hércules ou de Ajax. Dito de outro modo: o gênio e a loucura têm a mesma causa [...] Entre o gênio e o louco não há diferença de natureza, mas de grau. A loucura é um estado paroxístico do temperamento da bile negra. Esse humor, ora frio, ora quente, é extremamente instável e delicado. (PIGEAUD, 2009, 105)

Assim, a natureza instável da bile ameaça constantemente a saúde do melancólico. Em *Ética a Nicômaco* encontra-se a advertência para que o melancólico se vigie, permanecendo atento e cuidadoso. Para Jackie Pigeaud, a novidade de Aristóteles foi ligar ao corpo, ao humor, um tropo específico: a metáfora. Como o arqueiro, que com sua força atira de longe, o melancólico é capaz de relacionar, pela metáfora, coisas que não estavam claramente próximas, desvelando assim o ser. O tiro da matéria é função da força do humor bile negra. Desse modo, explica-se que poesia e melancolia estejam ligadas⁵⁷.

Dentre os registros antigos há ainda as Cartas do Pseudo- Hipócrates, um tipo de romance por cartas datado aproximadamente da segunda metade do século I. A grande carta 17 a Damagete é frequentemente citada ao longo dos séculos como testemunho sobre o sentido da loucura e, especialmente, da melancolia, e está presente no *prefácio ao leitor* na obra de Robert Burton, que se autodenominava Democritus Júnior. As observações de Hipócrates sobre o excêntrico Demócrito se notabilizaram pela afirmação do médico acerca da dificuldade de se distinguir entre a sabedoria e a loucura. A partir do

⁵⁶ Como suplemento à periodização de Starobinski, Agamben, buscando atualizar a lista de melancólicos de Aristóteles, postula: “Após um primeiro reaparecimento entre os poetas de amor do século XIII, o grande retorno da melancolia inicia-se a partir do Humanismo. Entre os artistas, são exemplares os casos de Miguel Ângelo, Dürer, Pontorto. Uma segunda epidemia acontece na Inglaterra elisabetana: exemplar é o caso de J. Donne. A terceira idade da melancolia acontece no século XIX. Entre as vítimas aparecem Baudelaire, Nerval, De Quincey, Coleridge, Strindberg, Huysmans. Em todas as três épocas, a melancolia, com uma polarização audaz, foi interpretada como algo ao mesmo tempo positivo e negativo”. (AGAMBEN, 2012, 35)

⁵⁷ A loucura também entra nessa relação na medida em que tanto os poetas, como os loucos e os melancólicos criam metáforas. O que difere os poetas e os loucos é a verdade das metáforas. “Quando Ajax toma carneiros pelos seus companheiros de armas, quando Hércules identifica sua mulher e seus filhos com o seu inimigo Euristeu – seguindo os exemplos do *Problema XXX* – ou quando agave toma seu filho por um novilho, eles realizam metáforas”. (PIGEAUD, 2009, 109)

estranho comportamento de Demócrito⁵⁸, - que se retira na natureza, disseca animais e ri de tudo - intrigando os habitantes de Abdera, lê-se

Acontece frequentemente aos melancólicos coisas desse gênero: eles são às vezes taciturnos, solitários, buscando os lugares desertos; afastam-se dos homens, olham seu semelhante como estranho; mas, acontece também àqueles que se consagram ao saber de esquecer todas as outras preocupações em favor da sabedoria. (Carta a Filopémen, IX L 320)

Nesse sentido é que a melancolia é uma doença que problematiza a relação de si consigo mesmo e com os outros, aprendizagem “natural” de si e da sociedade, interessando, assim, ao médico e ao filósofo moralista. Sua literatura é, então, médico-filosófica. Um dos percursos dos avatares da melancolia, aqui brevemente delineado a partir do texto de Pigeaud, se constitui então por três vias, a saber - a médica, hipocrática (o abatimento de longo tempo está relacionado à bile negra); a via do Problema XXX (o ser de exceção é melancólico); e as cartas do Pseudo-Hipócrates (que encena Demócrito e Hipócrates).

Fazendo menção ao estudo de Starobinski, Susana K. Lages destaca a permanência da antiga teoria humoral, e o tratamento propalado por ela, mesmo na “época moderna” (séculos XVIII e XIX), em razão de concepções médicas que começam a interessar-se pela melancolia tanto como perturbação de origem mecânico-nervosa, como moral e psíquica, delineando os contornos de uma nascente psiquiatria. Se a medicina moderna e a psicanálise, cada uma a seu modo, compreenderam a melancolia proveniente sobretudo da mente, como sede da imaginação, e não de perturbações de caráter orgânico-corporal, talvez seja daí, dessa duplicidade fundamental, que, para Lages, a melancolia tenha aparecido como tema privilegiado de filósofos e médicos, ou ambos ao mesmo tempo (filósofos-médicos), além de objeto do pensamento e da representação de teólogos, artistas e escritores de todas as épocas. Assim é que “o espectro de significações recoberto pelo termo melancolia é muito amplo, e vai de uma simples propensão temporária a

⁵⁸ Talvez Demócrito seja a primeira figura exemplar do papel representado pelo melancólico, “como um sujeito que teria perdido seu lugar no laço social e sente necessidade de reinventar-se, no campo da linguagem. Essa perda de lugar pode ocorrer quando o sujeito não se sente capaz de adaptar-se às exigências do Outro – é o caso da relação de alguns anacoretas da Idade Média com as mais elevadas exigências do ideal cristão. Ou então, como entre os melancólicos do Renascimento ou do Romantismo setecentista, porque o mundo em todos eles se transforma depressa demais. Essa perda de lugar gerava no melancólico uma necessidade excepcional de refletir ou criar uma obra capaz de reinventar a ordem do mundo, para que contemplasse sua excentricidade. A reflexão clássica sobre a melancolia é indissociável de uma reflexão sobre a *poiesis*”. (KEHL, 2014, 27 e 28)

estados de tristeza, passando por numerosas afecções de caráter psicossomático, até chegar aos casos mais graves de psicose” (LAGES, 2007, 34).

Como bem observou Ivan Frias (2009), nos períodos de crise da cultura ocidental, como a passagem da Idade Média ao Renascimento, a produção escrita e pictural sobre a melancolia foi particularmente acentuada. Para Lages, a Renascença talvez seja o período histórico que de maneira mais evidente incorporou e refletiu a melancolia em seu caráter multifacetado, uma “doença da moda” na época, e, na Inglaterra elisabetana, “um *topos* condicionante”, no dizer de Carlo Angelino e Enrica Salvaneschi. Starobinski a vê como “a idade de ouro da melancolia”, especialmente em razão dos trabalhos de Marsilio Ficino⁵⁹, cujo extenso manual *De Vita Triplici* visava guiar os intelectuais a se beneficiarem de seu natural temperamento melancólico, e de Robert Burton, pastor anglicano e autor do afamado e bem-sucedido *Anatomy of Melancholy*, de 1621, que reunia todos os registros e discursos acumulados ao longo do tempo sobre o tema da melancolia e da loucura, sobre suas causas, tipos e possíveis tratamentos (e que contém mais de duas mil notas de rodapé do autor!)⁶⁰. Starobinski (1962, 21) se referiu a ele como “uma suma: toda a ‘física’, toda a medicina, todas as opiniões morais, uma grande parte da herança poética da tradição greco-latina e cristã nos são oferecidas [...] esse livro contém uma biblioteca”. Cômico do amplo espectro de significações que atravessam o termo, Burton (1977, 40) assevera: “So that, take melancholy in what sense you will, properly or improperly, in disposition or habit, for pleasure or for pain, dotage, discontent, fear, sorrow, madness, for part or all, truly or metaphorically, t’is all one”.

Saturn and Melancholy (1964), obra escrita por três notáveis nomes da história da arte no século XX – Klibansky, Panofsky e Saxl – é, para Agamben, a investigação

⁵⁹ Panofsky, Saxl e Klibansky apontaram que foi Ficino quem primeiro descobriu o sentido que melancólico tinha para Aristóteles (e, antes dele, Demócrito e Platão) enquanto vocação intelectual, traço dos homens de espírito cultivado. A melancolia como categoria essencialmente teatral recebeu algumas reflexões de Felipe Charbel em “As máscaras do mundo: Hamlet e os limites da tragédia” (*Fênix*, Revista de História e Estudos Culturais, 2008), abordando os dois melancólicos mais notáveis do teatro shakespeariano: Jacques e Hamlet. A melancolia de Hamlet o faz sentir mundo fora dos eixos e perceber a disjunção do tempo: “The time is out of joint”. Do tempo, “mas também a da história e do mundo, a disjunção do andar do tempo, o desajuste de nosso tempo [...]” (DERRIDA, 1994, 35). Vale acrescentar ainda uma passagem em que Claudius pergunta a Hamlet: “How is it that the clouds still hang on you?” (trocadilho genial entre “Claudius” e “clouds” que soa como uma provocação, mas também colabora para a imagem de um Hamlet anuviado). Deane Blackler (2007, 126), por seu turno, identificou que “There is a little of Hamlet, the brooding scholar, in the traveling narrator of *The Rings of Saturn*, not least because his serial soliloquies focus on “the paralysing horror that had come over me at various times when confronted with the traces of destruction” (3). For the narrator in this text, death is, as it was for Hamlet and for Sir Thomas Browne, a preoccupying subject”.

⁶⁰ A edição brasileira, de 2011, publicada pela editora da UFPR e com a premiada tradução de Guilherme Gontijo Flores, é constituída por quatro volumes e 2123 páginas.

mais ampla sobre a melancolia, o que demonstra que o tema assumiu um trato particular nas artes visuais a ponto de gerar uma iconografia à parte. A gravura *Melencolia I*, de Albrecht Dürer, marcou profundamente a técnica e a linguagem da gravura, a história da arte e a representação da melancolia, suscitando uma infinidade de leituras que demonstram a dificuldade de enfrentar um problema tão sinuoso (uma delas se deteve precisamente sobre o gesto emblemático da “le menton dans la main”, estudado por Panofsky, Saxl e seus sucessores pela via da teoria médica sobre a acídia como efeito nocivo). Antes de Dürer, podemos citar as representações medievais de Santo Antão, e depois, as obras de Georges de la Tour (*Madalena em Vigília*, 1640-1645), Virgil Solis (*O Melancólico*, 1550), e, mais próximo de nós, William Blake (*Melancholy*, 1820), Edvard Munch (*Melancholy*, 1894-1895) e de Chirico (*Mistério e Melancolia de uma Rua*, 1914).

No domínio literário, provavelmente o poeta que mais foi atravessado pela afecção melancólica, ou ao menos mais refletido sob esse prisma, tenha sido Charles Baudelaire - do motivo melancólico, vítima e devoto, “um testemunho de vulto” - que, assim como Dürer, foi captado pela sensibilidade singular de Walter Benjamin. Foi interessado em sondar esse problema, - “Como fala o melancólico? Como os poetas e dramaturgos fazem-no falar? Como a Melancolia se torna uma personagem autônoma?” – que Jean Starobinski dedicou especial atenção ao *flâneur* parisiense em *A melancolia diante do espelho* (2014).

E já que adentramos no terreno da modernidade, onde o problema assumirá uma nova constelação de significados, embora a máxima de Burton mencionada há pouco ainda tenha sua validade preservada, é necessário atentarmos ainda para o melancólico freudiano. Publicado em 1917, o clássico ensaio *Luto e Melancolia* retoma e formaliza um saber muito mais antigo, mas aborda o problema de maneira estrita à observação clínica da nascente psicanálise. Encontramos no texto expressões vigorosas tais como “o complexo melancólico se comporta como uma ferida aberta”, ou “a sombra do objeto caiu sobre o ego”, e a lamentação do melancólico nada mais é que uma acusação contra um *outro* que o doente não pode identificar.

Se o melancólico constantemente se auto-reprova, acusa e rebaixa a si mesmo, a experiência clínica de Freud postula que tais acusações se dirigem a outra pessoa que é, ou deve ter sido, amada por ele. Mas ele as dirige contra si mesmo em função de um processo de identificação narcísica com um objeto cuja relação sofreu um abalo ou

frustração. “Queixar-se é dar queixa”, nos diz uma famosa passagem do texto freudiano. A regressão narcísica está no retrair-se no eu, identificado com o objeto perdido, que o melancólico não conhece (uma perda desconhecida, de um objeto inapreensível)⁶¹. “O objeto da intenção melancólica é, contemporaneamente, real e irreal, incorporado e perdido, afirmado e negado” (AGAMBEN, 2007, 46).

Com um espírito cultivado, Freud certamente conhecia a longa tradição ocidental que aproximava a disposição instável dos melancólicos a um traço de criação e genialidade, mas não fez nenhuma referência à reflexão que relacionava criação e gênio poético (como vimos no *Problema XXX, I*). Maria Rita Kehl, de quem nos valem aqui, assinala:

É fato que as oscilações do humor melancólico descritas pelos antigos lembram as que atormentam os “psicóticos maniaco-depressivos”. É provável, então, que em função dessa analogia Freud tenha escolhido a antiga e também romântica designação de melancolia para estabelecer uma distinção entre a abordagem psicanalítica da doença e aquela já consagrada pela medicina do século XX. (KEHL, 2011, 24)

Mas, para a psicanalista, tal engenho nosográfico custou um alto preço, a saber, a perda da longa e rica tradição que vinculava as expressões da melancolia às grandes tarefas do pensamento, à posição de exceção de alguns sujeitos, às manifestações da cultura e, sobretudo, ao enigma da criação estética. “Freud privatizou a melancolia”, deslocando a melancolia dessa tradição de pensamento que ligava o melancólico ao campo da cultura e da vida pública, para a vida familiar, laboratório fechado da observação psicanalítica. Despojado da grandeza que lhe atribuíam os antigos e os românticos, que, segundo Kehl, o carregavam de signos de sensibilidade, originalidade, nobreza de espírito e outras qualidades do gênio criador, o melancólico freudiano aparece como mesquinho, antipático e indigno. Por um lado, *Luto e Melancolia*, representou um

⁶¹ Costa Lima recorre a Paul Celan para atribuir outro encaminhamento à perda ressaltada por Freud. Ambos falam de ângulos diversos: Freud, do instante da crise, Celan do instante de criação ou, de modo mais preciso, do círculo de ausência que a arte estabelece entre o criador e seu receptor (“Quando se fala de arte há sempre alguém que está presente e... não escuta corretamente”, exprime o poeta). “Mas a diferença de angulação é menor que o dado convergente: a inevitável presença da perda. Se em Freud a perda do objeto transforma-se em perda do Eu, para usar suas próprias palavras, a ‘perda do objeto’ é substituída por aquele que perde não saber o que nele se perdera” (COSTA LIMA, 2017, 57). Nesse sentido, segundo o crítico, o trabalho do luto pela perda do objeto não dissipa a melancolia, uma vez que o paciente desconhece o que perdera. A instância do Eu afetada aqui é justo a que se confunde com a razão de que brota a consciência. Freud e Celan, como não poderiam deixar de pensar duas mentes que se defrontaram com todas as antinomias e desencantos da modernidade, estão supondo a derrota da razão.

avanço na compreensão médica da psicose maníaco-depressiva e, por outro, uma ruptura com a longa tradição que vinculava o melancólico ao gênio criativo e à personalidade de exceção. Em *O tempo e o cão* (2009), encontramos a seguinte consideração:

A teoria freudiana da melancolia promoveu duas rupturas simultâneas: no plano clínico, o texto de 1915 trouxe a melancolia do campo da medicina psiquiátrica para o da clínica psicanalítica; no outro plano, o da história das ideias, o texto de Freud acabou por afastar definitivamente a melancolia da longa tradição pré-moderna das representações, predominantemente sublimes, atribuídas aos homens de caráter melancólico desde a Antiguidade grega. (KEHL, 2014, 40)

O percurso pela reflexão milenar (longa duração) sobre a melancolia pode parecer enfadonho e despropositado. Mas o que tencionamos aqui é perceber como esse fenômeno, com aparições diversas no tempo e no espaço, sua longa tradição retórica e iconológica, se manifesta nos personagens com os quais nos ocupamos e qual sua potência de criação transformadora para os tempos sombrios que vivemos. O próprio crítico Luiz Costa Lima, na obra que lançou recentemente sobre o tema, não prescindiu de dedicar dezenas de páginas para recuperar a longa tradição do pensamento ocidental sobre as múltiplas recorrências da melancolia, que alcançara, “a partir do final do século XIX, mais precisamente, como consequência da Primeira Grande Guerra, uma intensidade antes desconhecida” (COSTA LIMA, 2017, 10). Para o crítico, não se deve desenvolver sua tópica em abstrato, embora correndo o risco de efetuar uma mera duplicação de sua história, ou mesmo cair no argumento duvidoso de Jackie Pigeaud, quando diz “Quem quer que reflita sobre a melancolia sabe ou deve saber que não será original” (COSTA LIMA, 2011, 64).

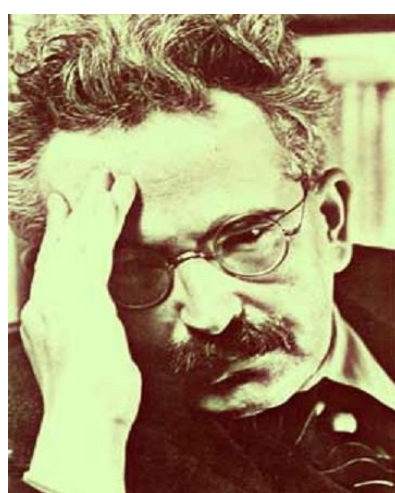
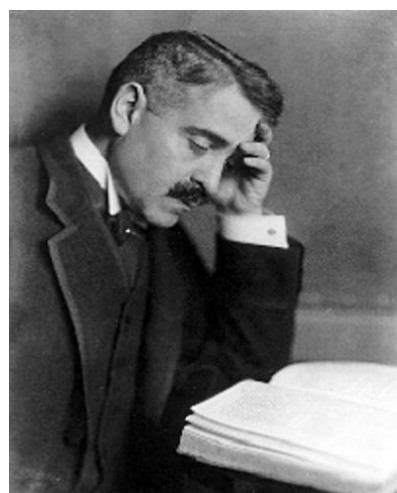
Figuras melancólicas - Thomas Browne – Antiquariado e Anatomia – Segunda rotação na cena inicial – Robert Walser – Escavação

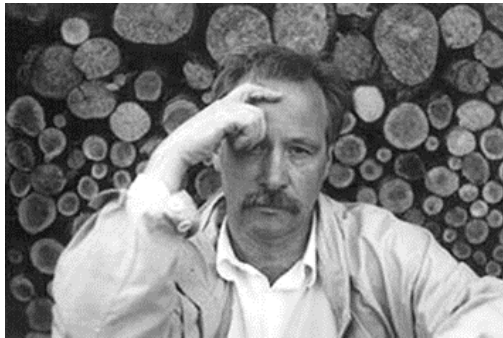
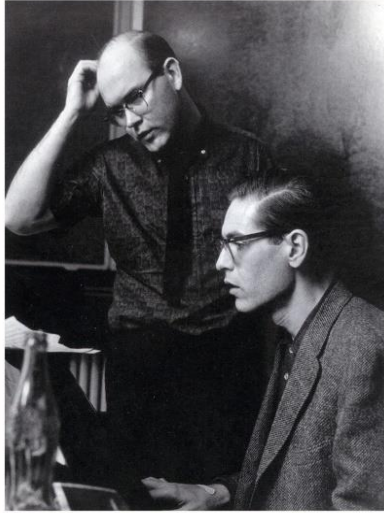
“E quem passasse pela porta sempre aberta a via debruçada”. A posição de Janine, que leva o narrador a pensar no anjo da melancolia de Dürer, nos conduz de igual modo ao *le menton dans la main*, o gesto emblemático do *homo melancholicus* estudado pelos historiadores da arte alemães aos quais já fizemos referência. A correspondência que o

narrador estabelece não é fortuita, mas revela uma afecção melancólica que acompanhará não só seus personagens, como também seus próprios passos e gestos ao longo do romance, alinhando-o à longa duração da melancolia. Janine, debruçada em meio à selva de papel, está situada no centro da tradição iconológica que percorreu sobre o tema, onde “a personagem melancólica ou a Melancolia personificada são rodeadas de objetos díspares, quer se trate de um gabinete de trabalho desordenado, um canteiro de obras interrompidas ou um campo de ruínas semeado de vestígios monumentais” (STAROBINSKI, 2014, 60). Se a melancolia personificada em Janine, aqui, possui seu habitat no escritório – “gabinete de trabalho desordenado” -, o narrador, tão logo escape do turbilhão de memórias que o assaltam nas primeiras páginas do romance, iniciará suas andanças pelo “campo de ruínas semeado de vestígios monumentais” (a expressão é de Didi-Huberman).

Galeria de melancólicos (*le menton dans la main*)







À determinada altura do romance, o narrador se pergunta: “Ao longo de que distâncias no tempo vigoram as afinidades eletivas e as correspondências?” (183). No pequeno álbum de figuras melancólicas que organizamos, reais e imaginárias, habitantes de tempos distintos, podemos perceber a permanência, mesmo na imagem fotográfica, de um aspecto fundamental da longa tradição iconológica da melancolia e que talvez seja o elo que os vinculem a uma comunidade de melancólicos, a saber,

Exaltação e abatimento: essa dupla virtualidade pertence a um mesmo temperamento, como se cada um desses estados extremos fosse acompanhado pela possibilidade – perigo ou oportunidade – do estado inverso. Pintores, gravuristas, escultores produziram imagens em que, por vezes, não se encontram os índices seguros que permitiriam distinguir entre a tristeza estéril e a meditação fecunda, entre a prostração do vazio e a plenitude do saber [...] Daí as significações ambíguas que podem assumir, nas artes visuais, a personagem inclinada, que às vezes apoia a cabeça numa das mãos. Esse gesto aponta a presença do corpo que pesa, do espírito que se ausenta. Mas onde ele está? Num exílio irrevogável? Ou em sua “pátria verdadeira”? (STAROBINSKI, 2004, 45 e 46)

Nossa hipótese, que tentaremos demonstrar em outra parte, é que a melancolia que identificamos na obra de Sebald, bem como nos interlocutores que aqui convocamos – Warburg, Benjamin, Didi-Huberman – não é uma melancolia resignada, de tristeza estéril, muito menos entregue ao desespero e à desesperança, não obstante o final trágico de Walter Benjamin. A sensibilidade que os autores apresentam diante dos cacoc da história e a insurgência que seus escritos promovem contra o esquecimento das vítimas do passado, bem como a busca por fundar outros modos de elaborar as derrotas e os desaparecimentos na perspectiva das ressurgências, nos faz vislumbrar uma melancolia criativa e ativa, que extrai da matéria sofrida uma sobrevivência lampejante, portando uma potência de novas aberturas e possibilidades.

O movimento da reminiscência do narrador nos revela o interesse por Thomas Browne, escritor inglês do século XVII que se dedicou às mais variadas áreas do saber de sua época, tais como a ciência, a medicina, a religião e, ainda, o esoterismo. O profundo fascínio pelo mundo natural, bem como o variado e invulgar estilo de escrita, resultando em uma prosa única, nos indica que Browne foi uma referência central para a concepção dos romances de Sebald, com seu gênero inclassificável ao transitar por estilos distintos de escrita - historiográfico, enciclopédico, autobiográfico, meditativo, ensaístico, dentre outros⁶². Dawn Morgan (2013) assinalou que a tradução de *Os anéis de Saturno* gera um duplo estranhamento para o leitor de língua inglesa, em parte porque revive e remodela os gêneros ingleses do século XVII, particularmente os da história natural e da anatomia, esta última como um saber detido em examinar as partes de uma totalidade, à maneira como o fez Robert Burton. A gênese do interesse de Sebald pela literatura setecentista inglesa, o que de certa forma lhe fez reabilitar formas historicamente superadas de escrita, é revelado em um trecho da entrevista reproduzido pelo artigo de Morgan (2013, 217):

⁶² A influência de Thomas Browne atravessou séculos a fio: remonta desde Samuel Johnson, passando por Thomas de Quincey, Samuel Taylor Coleridge, Herman Melville, Edgard Allan Poe, Joseph Conrad, Virgínia Woolf, Jorge Luis Borges até, em campos variados, William Osler (Medicina), William Alwyn (Música) e Stephan Jay Gould (Ciência). Ainda sobre as influências que o estilo de Browne exerceu, recorreremos ao historiador britânico Keith Thomas: “English Romantics like Samuel Taylor Coleridge and Charles Lamb delighted in Browne’s sonorities, and adored what William Hazlitt called his ‘intricate folds and swelling drapery of dark sayings and impenetrable riddles.’ Browne’s later admirers included Herman Melville, Virginia Woolf, Jorge Luis Borges, and W.G. Sebald, all of them people who were ‘the more interesting for a *little Twist* in the Brains,’ as Coleridge said of Browne. Yet Browne’s poetic prose, with its fearsome range of recondite allusion, can be labyrinthine, obscure, and even muddled. His digressions, paradoxes, and contradictions often make his arguments hard to follow and his conclusions elusive”, disponível em: <https://www.nybooks.com/articles/2015/10/22/greening-genius-thomas-browne/>. Influência também bastante pujante para a língua inglesa, pois, conforme constatou o *Oxford English Dictionary*, na obra de Browne encontram-se cerca de oitocentos neologismos, muitos dos quais não seguiram “vivos” na língua.

It so happens that a friend of mine was in the process of translating into German - which is quite an impossible task - Aubrey's *Brief Lives* [1693], and he did it in the most brilliant way by inventing an artificial seventeenth-century German, and so I got more and more into reading seventeenth and early eighteenth-century English authors, and the density of the miraculous achievements is staggering.⁶³

Essa opção por recuperar textos e estilos obsoletos, que provavelmente só interessariam ao erudito, seria uma das forças motrizes da crítica sebaldiana ao progresso. Um empreendimento árduo, tendo em vista o duplo deslocamento do autor diante desses documentos, escritos em uma língua estrangeira à sua e a três séculos de distância. Leitor de enciclopédias, algo que nos lembra Borges, o narrador encontra na *Encyclopaedia Britannica* a informação de que o crânio de Browne estava guardado no museu do Norfolk & Norwich Hospital, ou seja, no mesmo local onde fora internado, lhe fazendo “companhia” sem o saber e exercendo ali algum tipo de presença fantasmática.

Outro aspecto fundamental na recuperação desses textos da tradição inglesa setecentista, as “fontes inglesas” do autor, com seu viés “anatômico” (Thomas Browne, John Aubrey, Robert Burton), é a sua estreita ligação com o olhar histórico dos narradores sebaldianos que, melancólicos, são atentos ao detalhe, perscrutadores, escavando os fragmentos de uma totalidade fraturada, irrecuperável, onde o acesso ao passado, jamais plenamente recuperado, se dá por meio dos detritos que restaram e chegaram até nós. Tais autores ingleses, assim como Sebald, resgataram os antigos gêneros de história natural (Aristóteles, Plínio, Lucrécio) e, especialmente, o gênero da anatomia de Lucian, Apuleio e Petrônio, apropriando-se do estilo dos antigos para elaboração de seus próprios trabalhos, extraindo todo o potencial desses escritos da antiguidade para as investigações prementes no século XVII.

Greg Bond, citado por Dawn Morgan (2013, 220) a quem seguimos aqui, apontou “to a linkage between Sebald’s discovery of Browne’s writings and the preponderance, in Sebald, of ‘ideas on anatomy, dissection and decay’”. Ideias essas intimamente vinculadas à sua disposição melancólica que, para nós, condiciona o olhar do melancólico a uma baixa frequência, a ver as coisas miúdas, reduzidas, insignificantes, a história miniaturizada, no sentido que Agamben deu ao termo. Algo que se reflete também no próprio estilo de Sebald, marcado pelo inespecífico, a transitar livremente por variados

⁶³ Procedimento semelhante ao de Caetano Galindo que, em sua tradução do *Ulysses*, optou por emular o estilo oitocentista inglês, que predomina em uma determinada seção do romance de Joyce, para o português ao modo como José de Alencar escrevia.

gêneros de escrita, em um tom digressivo e ambulante. Os gêneros de história natural e anatomia, que Sebald herda de Browne e Burton, está a serviço do escavador, pois “resist narrative closure, or the restitution of wholeness, in favour of sustaining fragmentariness and discontinuity through ambivalent laughter” (MORGAN, 2013, 225).

Cabe ainda atentar para a relação existente entre esse gesto que escava, que olha detidamente para os objetos isolados no vasto tecido em frangalhos da história, e o procedimento, que também remonta ao século XVII, de um modo de produção do saber histórico que foi “ultrapassado”, a partir do século XIX, após a história constituir-se enquanto ciência e disciplina nos ambientes acadêmicos: o antiquarismo. Peter Miller (2008, 325), ao refletir sobre a relação entre Sebald e Browne, nos fala de um “nachleben of the antiquarian”, pois “As the writing of history became more focused on arguments and more attentive to narrative requirements and audience, these micrologia looked more and more like digressions rather than significant details”. Assim, o gesto do antiquário, há muito esquecido, ressurgiu através das operações romanescas não-convencionais de Sebald, que estaria situado no fim dessa tradição. Adotando os procedimentos de Browne, Sebald pôde então erigir sua literatura a partir da morfologia do antiquarismo do início da Europa moderna, pois o escritor inglês mostra “some of the ways in which this fascination with the broken remains of the past was mobilized for cultural action” (MILLER, 2008, 314).

Tradição esta que não foi esquecida por completo, como ficou demonstrado pelo belo texto do historiador italiano Arnold Momigliano, um marco na historiografia do século XX, “Ancient history and the antiquarian”, publicado originalmente em 1950 no *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. Para Momigliano, os antiquários rejeitavam uma verdade relacionada à autoridade (Platão e Aristóteles, por exemplo, como fontes da verdade), atribuindo máxima importância à verdade enquanto fato, não enquanto valor. O fragmento de um papiro ou uma inscrição em mármore se torna mais interessante do que a obra completa impressa de papel de Platão. O gesto intelectual do antiquário, seu método crítico, comporta distintas maneiras de aproximação do objeto (ex: arquitetura), ciente de que este não muda, mas sim os ângulos do olhar lançado sobre ele (paralaxe). Os antiquários criaram o “fato”, mesmo não sendo historiadores, e com seus procedimentos deram uma contribuição salutar para as condições de possibilidade do

conhecimento histórico em meio às disputas céticas que vigoraram entre os séculos XVII e XVIII⁶⁴.

O antiquário salvou a história dos céticos, ainda que ele mesmo não a tenha escrito. Sua preferência pelos documentos originais, sua engenhosidade em desbaratar falsificações, sua destreza em coletar e classificar a evidência e, acima de tudo, seu amor ilimitado pelo estudo são as contribuições dos antiquários à “ética” do historiador. (MOMIGLIANO, 2014 [1950], 50)⁶⁵

⁶⁴ Ainda nesse horizonte mental de época, o historiador francês Marc Bloch (2002 [1937], 91) reconheceu que “a doutrina de pesquisa foi elaborada apenas ao longo do século XVII, século cuja verdadeira grandeza não colocamos onde deveríamos, e, sobretudo, por volta de sua segunda metade”. Bloch coteja as datas de nascimento de três grandes nomes da crítica histórica a fim de corroborar seu argumento: o jesuíta Paperbroeck, fundador da hagiografia científica e da congregação dos bollandistas, nascido em 1628; dom Mabillon, o beneditino de Saint-Maur, fundador da diplomática, nascido em 1632; Richard Simon, o oratoriano que marca os primórdios da exegese bíblica crítica, nascido em 1638. Este é também o século de Espinosa e Descartes.

⁶⁵ Sobre a relação entre o conhecimento antiquário, com seu apego ao detalhe e o olhar atento ao que não está evidente (que vimos, por exemplo, na ciência de Janine ou mesmo na leitura que o narrador faz da tela de Rembrandt), nos reportamos à primeira seção do célebre ensaio *Sinais: raízes de um paradigma indiciário* de Carlo Ginzburg, que parte de um historiador italiano que, na segunda metade do século XIX, propôs através de uma série de artigos um novo método para atribuição dos quadros antigos, provocando entre os historiadores da arte um clima efervescente de reações e discussões diversas. Trata-se de Giovanni Morelli, e o conhecido “método morelliano”, que indicava a necessidade de “examinar os pormenores mais negligenciáveis, e menos influenciados pelas características da escola a que o pintor pertencia” (GINZBURG, 1989, 144), em detrimento da prática corrente de se deter nas características mais vistosas dos quadros, e, assim, mais facilmente imitáveis. Apreendidos como indícios de originalidade, os pormenores das pinturas (lóbulos de orelhas, unhas, formato dos dedos, etc.) foram minuciosamente descobertos e catalogados por Morelli, que rastreava, assim, o original nos traços mais imperceptíveis, seja para o falsário, seja para o próprio artista. A despeito dos resultados que alcançou, o método foi julgado posteriormente como mecânico e positivista, e foi Edgar Wind, historiador da arte ligado ao Instituto Warburg, quem teve o mérito de ver nos trabalhos de Morelli a típica atitude moderna de apreciar preferencialmente os pormenores de uma obra de arte, ao invés de seu conjunto. Mas, para Ginzburg, as implicações do método de Morelli eram outras, e muito mais ricas. E seu ensaio se desdobrará belamente na demonstração dessa ideia. Algo que nos remete diretamente a uma cena do belo filme de Giuseppe Tornatore, *La Migliore Offerta* (2013). Nela, o personagem Virgil Oldman (Geoffrey Rush), um solitário e obcecado antiquário, observa atentamente o que parece ser a descoberta de um Petrus Christus original, o famoso *Retrato de uma jovem* (déc. 1460). Além dele, está em cena uma técnica, vestindo um jaleco e operando um equipamento de análise de obras de arte de última geração, e duas mulheres, proprietárias do acervo de onde se descobriu a obra em questão. Segue o diálogo:

Técnica – Verdadeiramente surpreendente, não acha? Creio que podemos recuperar a face toda, parte da roupa e lado esquerdo ao fundo.

Proprietárias – Incrível! Mas o que fez o sr. Oldman pensar que... A que época acha que pertence?

Técnica – É difícil dizer. Talvez o sr. Oldman possa decifrar melhor do que nós.

Sr. Oldman – É falso.

Proprietárias – Como é possível?! É lindo!

Sr. Oldman – Não disse que era feio, disse que não é autêntico.

Técnica – Das primeiras análises dos pigmentos, pareceu-nos ser anterior ao século XVII.

Sr. Oldman – Ou mais antigo. Não importa. É um trabalho de Veliente, o famoso e hábil falsificador do século XVI. Ela copiava as obras primas, mas não podia assiná-las, por ser mulher. Então ela as marcava com um código oculto nas pregas de uma cortina ou, como neste caso, nos olhos do sujeito. O lampejo de luz na íris não é nada mais que um V, de Veliente. Vale alguma coisa, mas nada comparado ao original.

Seria necessário um espaço bem maior do que uma nota para dar um tratamento a essa cena que, embora breve, é geradora de muitas questões relacionadas ao conhecimento da história, ao antiquarismo e à relação entre original e falso. *F for Fake* (1973), de Orson Welles, também pode somar-se a essa discussão.

A superposição de lugares e momentos vividos, que gradualmente elaboram um contorno ao pretérito marcado pelo traço da destruição e da perda, configura um espaço na memória do narrador de onde parte uma cadeia de correspondências que ligam pessoas e lugares. Foi o contato com o doutor Anthony Batty Shaw, adquirido através de Janine, que pôs fim à investigação do paradeiro do crânio de Browne, revelando uma trajetória de idas e vindas desse invólucro ósseo que abrigou um dos cérebros mais originais da história do pensamento. O interesse do narrador pelo crânio⁶⁶ de Thomas Browne é uma das inclinações do personagem melancólico⁶⁷.

Sobre o que se inclinam esses personagens? Às vezes, sobre o vazio ou sobre o horizonte infinito. Às vezes, sobre signos em que o espírito encontra os traços de outro espírito: fólhos ou alfarrábios, figuras geométricas, tabelas astronômicas, equações insolúveis ou ainda, *quando prevalece a tristeza, sobre ruínas, clepsidras, crânios, monumentos desabados* – mortes antigas a indicar profeticamente a morte por vir. Sob os olhos do melancólico, nos quadros dos mestres barrocos, desfilam objetos emblemáticos do efêmero: colares partidos, velas consumidas, frágeis borboletas, instrumentos musicais reduzidos ao silêncio, melodias interrompidas pela barra dupla de compassado [...] O olhar do melancólico fixa o insubstancial e o perecível: sua própria imagem refletida. (STAROBINSKI, 2004, 46 e 47, grifo nosso)

Em 1632, Thomas Browne esteve na Holanda, provavelmente atraído pela Nova Ciência e as artes que alcançavam um prodigioso desenvolvimento nas prósperas cidades holandesas (Delft, Leiden, Amsterdã). Àquela altura, enquanto as cidades da Inglaterra e da França tinham suas Academias Reais, a Holanda fomentava a criação de universidades e academias, além dos anfiteatros de anatomia que eram verdadeiros centros culturais abertos ao público, onde se discutiam as novas descobertas e experiências. Segundo Jan C. C. Rupp (1992, 8), “O anfiteatro dispunha também de uma biblioteca científica e de um museu onde se exibiam coleções de ‘curiosidades’, ou seja, objetos de história natural e ciência natural”.

Foi justamente em 1632 que, em um desses anfiteatros, ocorreu a dissecação do delinquente retratada por Rembrandt em seu quadro *Lição de Anatomia do Dr. Tulp*⁶⁸. O

⁶⁶ No último “Spleen” de Baudelaire, a figura inclinada e o crânio estão aludidos: “[...] l’Espoir, Vaincu, pleure, et l’Angoisse atroce, despotique, Sur mon crâne incline plante son drapeau noir”

⁶⁷ Figurada, também, na *Madalena em vigília*, de Georges de la Tour (1640-1645).

⁶⁸ O quadro de Rembrandt também mereceu lugar no atlas de Warburg, mas dissociado de sua significação mais evidente (científica, cartesiana), “através de uma montagem de cenas e de evocações antigas suscetíveis de nos fazer compreendê-las sob o ângulo de uma longínqua sobrevivência da ‘anatomia mágica’ (*magische Anatomie*), modo de nos lembrar os fígados divinatórios da primeira prancha”. (DIDI-

narrador lança, assim, a hipótese “mais do que provável” de que o estudioso inglês tenha presenciado esse episódio. A análise que se segue do evento e da pintura é uma crítica, muito próxima de um pensador como Foucault, ao progresso da sociedade e da ciência⁶⁹. O evento ocorreu em “uma data importante no calendário da sociedade da época, que se imaginava emergindo das trevas para a luz” (24). Tratava-se de demonstrar para um público pagante de abastados o

destemido zelo investigativo da nova ciência, ao mesmo tempo em que fazia uso do ritual arcaico do desmembramento de uma pessoa, do suplício da carne do delinquente mesmo após a morte, um procedimento que ainda era parte, como antes, da punição infligida. Que na aula de anatomia de Amsterdam estava em jogo mais do que o conhecimento profundo dos órgãos internos do ser humano, é sugerido pelo caráter cerimonial da retalhação do morto que se lê no quadro de Rembrandt – os cirurgiões vestem gala, e dr. Tulp está até mesmo de chapéu na cabeça -, como também pelo fato de que, após a conclusão do procedimento, foi oferecido um banquete formal, em certo sentido simbólico. Caso nos posicionemos hoje na Mauritshuis diante da tela *A lição de anatomia* de Rembrandt, que mede uns bons dois metros por um e meio, estaremos na posição daqueles que seguiram na época o andamento da dissecação no Waaggebouw, e imaginamos ver o que eles viram: estendido em primeiro plano, o corpo esverdeado de Aris Kindt com o pescoço quebrado e o peito terrivelmente arqueado no *rigor mortis*. E no entanto é discutível se alguém na verdade viu esse corpo, pois a arte da anatomia, na época em sua infância, servia em boa parte para tornar invisível o corpo do condenado. (24)

Nesse sentido, o registro feito por Rembrandt, aos olhos do narrador, denuncia a extrema violência física e simbólica infligida ao morto⁷⁰. Aferição corroborada ainda pelos olhares dos colegas do doutor Tulp, que não miram o frágil corpo humano sobre a mesa, mas o atlas de anatomia aberto à sua frente, “no qual os fatos corpóreos aterradores são reduzidos a um diagrama, a um esquema do ser humano” (24). Outro provável ilustre expectador daquele verdadeiro “espetáculo do biopoder” foi Descartes, para quem “se deve abstrair da carne, inconcebível que é, e atentar na máquina dentro de nós, naquilo

HUBERMAN, 2018, 34 e 35). A reprodução do quadro no romance de Sebald preenche duas páginas abertas, interrompendo a leitura do texto e estabelecendo um convite à leitura da tela.

⁶⁹ Para Deane Blackler (2007, 173), “This is a critical moment in the first section of *The Rings of Saturn*. Sebald is providing the reader with the dualist key to his own writing”.

⁷⁰ Para Foucault, no século XIX, a República não terá um corpo, como o tinha o rei na sociedade do século XVII. É o corpo da sociedade que se torna o novo princípio. “É este corpo que será preciso proteger, de um modo quase médico: em lugar dos rituais através dos quais se restaurava a integridade do corpo do monarca, serão aplicadas receitas terapêuticas, como a eliminação dos doentes, o controle dos contagiosos, a exclusão dos delinquentes. A eliminação pelo suplício é, assim, substituída por métodos de assepsia: a criminologia, a eugenia, a exclusão dos ‘degenerados’ [...]”. (FOUCAULT, 2009, 145)

que já se pode compreender perfeitamente, ser posto plenamente a serviço do trabalho e, no caso de alguma falha, ser reparado ou descartado” (25).

A paradoxal exclusão do corpo, não obstante exposto, é ainda apontada por uma falha de verossimilhança proposital de Rembrandt: a retalhação começa pela mão criminosa (e não com a abertura do estômago para a remoção dos intestinos, região mais sensível à putrefação), que se apresenta grotescamente desproporcional e deformada em termos anatômicos. O narrador, atento à disposição dos tendões no interior do braço dissecado, parece seguir o método da ciência de Janine, seguindo o detalhe obscuro para chegar a uma compreensão de todo um horizonte mental da época. Para o narrador, Rembrandt quis denunciar a violência cometida contra Aris Kindt, com quem se identifica, afastando-se, assim, dos homens da guilda que lhe comissionou a obra. Encontramos, aqui, um exemplo da inquietude da razão diante das imagens feitas, da qual nos fala Didi-Huberman (2018, 51), “não para ver somente as coisas que se apresentam a nós, mas para entrever e prever coisas que ainda nos escapam”. De qual ângulo e o que teria visto Thomas Browne da lição de anatomia? Não sabemos.

Os passos do melancólico são lentos como as revoluções de Saturno. Embora o melancólico de Sebald seja um tagarela, com seus intermináveis parágrafos (o último parágrafo da primeira sessão ocupa dez páginas!), o movimento da reminiscência que o atravessa permanentemente é cadenciado e cindido por desvios, sendas retorcidas, elipses e espirais. Mas é esse mesmo movimento que articula os seres e paisagens que habitam a memória do narrador (Suffolk – Norwich – Kafka - Michael Parkinson - Janine Rosalind Dakyns – Flaubert - Dr. Anthony Batty Shaw - Thomas Browne – Amsterdam – Rembrandt - Descartes).

Enquanto discorre sobre Thomas Browne e o vapor branco que este afirmava emergir da cavidade de um corpo recém-aberto, e que nos acompanharia durante toda a vida a enevoar nosso cérebro quando dormimos e sonhamos, o narrador retorna suas lembranças ao quarto de hospital que encontramos no início do relato.

Sob a maravilhosa influência dos analgésicos que circulavam em mim, eu me sentia, em minha cama de armação de ferro, como um balonista que flutua sem peso pelas montanhas de nuvens que se elevam ao seu redor. Às vezes os panos ondulantes se fendiam, e eu via a vastidão cor de índigo e as profundezas lá embaixo, onde eu supunha ser a terra, preta e labiríntica. Mas lá no alto, na abóbada celeste, estavam as estrelas, minúsculos pontos dourados polvilhando o deserto. (26)

Entorpecido pela morfina, as sensações que o narrador revela experimentar aqui estão longe do ambiente claustrofóbico do início do relato. Agora ele pode transcender o oitavo andar e subir às nuvens, onde o contraste pictorial entre o claro e o escuro, o alvo e o negro, que vimos na contraposição entre a brancura da neve e o retinto céu noturno, ou no farol branco como neve sob o céu escuro, aparece aqui no azul vívido do céu sobre a terra, preta como a bile negra e labiríntica como o percurso dos pensamentos do narrador. Constatamos, assim, a oscilação entre as duas atitudes (possíveis) atribuídas ao melancólico pela tradição literária e iconológica que surgiu a partir dos séculos XVI e XVII – “de um lado, o espírito melancólico que sobe aos céus num êxtase de intuição unificadora, de outro, o melancólico que busca a solidão, que se entrega à imobilidade, que se deixa invadir pelo torpor e pelo estupor do desespero” (STAROBINSKI, 2004, 45).

Na primeira vez em que rememora sua estadia no quarto do hospital, o narrador parece mais próximo da segunda atitude – de solidão e entrega à imobilidade -, vulnerável, portanto, ao estupor do desespero, pelo medo da dissolução da realidade, que atingia seu paroxismo ao anoitecer. Mas aqui percebemos uma atitude completamente antinômica. Talvez por estar condicionado pelo efeito dos analgésicos, o narrador pôde então entregar-se às trevas da noite e atingir um estado balsâmico para o espírito. Nesse sentido, voltamos à reflexão de Jeanne Marie Gagnebin que, ao comentar já o primeiro parágrafo da *Recherche*, desenvolve de maneira brilhante o alento que a noite oferece ao narrador proustiano, algo muito próximo da rememoração em sua segunda “rotação” pelo oitavo andar do hospital.

Em vez de fugir das trevas, de acender a luz e de reencontrar o contorno bem definido das coisas, o narrador goza da escuridão, repousa sobre sua incompreensibilidade como se, nessa renúncia do sujeito a querer e poder compreender, classificar, reconhecer e conhecer, nessa desistência de sua soberania consciente existissem um repouso, uma paz da qual ele elogia a “suavidade”. (GAGNEBIN, 2012, 550)

“Foi somente ao amanhecer, quando as enfermeiras da noite foram substituídas, que me dei conta de onde estava” (27). Com a aurora, retornam também as dores nas costas, o pé dormente e o rotineiro tilintar dos talheres que ecoam do corredor. Como nos versos de Paul Celan, “O que salva é o que se erige acima das cinzas amontoadas de nossos sonhos mais loucos [...] / E que é a aurora senão, gravidez que chegou a seu termo,

um parto da noite?”⁷¹. O narrador, de sua cama de armação de ferro, mira outra vez a janela.

[...] vi uma risca de vapor deslizar aparentemente por força própria pelo pedaço de céu emoldurado pela minha janela. Na época, tomei esse traço branco por um bom sinal, mas agora, em retrospecto, receio que ele tenha marcado o início de uma fissura que desde então corta a minha vida. O avião na ponta da trilha de fumaça era tão invisível quanto os passageiros em seu interior. A invisibilidade e intangibilidade daquilo que nos move, isso permaneceu um mistério insondável também para Thomas Browne, que via nosso mundo somente como a sombra de um outro mundo. (27)

Ao discorrer sobre o estilo pródigo de Thomas Browne, o alterego de Sebald reforça, mais uma vez, sua dívida com o escritor inglês, que ostentava erudição e possuía “um imenso tesouro de citações”, operando “metáforas e analogias de vasto alcance e construindo frases labirínticas, que às vezes se estendem por uma ou duas páginas” (28). De certo, todas essas considerações valem também para o estilo sebaldiano, inclusive o “peso enorme que carrega”, bem como os detalhes que são observados em seus pormenores. Mas aqui Sebald tece uma analogia que diz respeito a um olhar “embaçado”, até mesmo míope, pela mudança de perspectiva, onde os mínimos detalhes podem alcançar sua máxima nitidez quando se olha, simultaneamente, pelo lado contrário do binóculo e por um microscópio. Na (des)configuração reduzida das coisas, aquele olhar passivo diante do que se mostra, contente com a “ordem natural das coisas” que nos é dado a ver amiúde, é então transgredido.

O tom melancólico dos escritos de Browne adquire sua pregnância quando este reconhece que o conhecimento é marcado por uma falta, pois está “cercado por uma escuridão impenetrável”, que jamais conheceremos, e onde nossas percepções são apenas “luzes isoladas no abismo da ignorância” (28). Imersos em um mundo opaco, insondável, cujos mecanismos de funcionamento continuarão a ser um mistério para o homem, só nos restaria, diante da transitoriedade e fadados à ignorância, “escrever nossa filosofia em letras minúsculas, usando as abreviaturas e os estenogramas da natureza transitória, nos quais incide exclusivamente o reflexo da eternidade” (28). Muito provavelmente, ao retomar essa consideração de Browne, Sebald tenha pensando em outro personagem melancólico, Robert Walser, com sua caligrafia miniaturizada, que não atingia 2mm de

⁷¹ Em JABES, Edmond. *Isso teve lugar – A memória das palavras – Como leio Paul Celan*. Nacional: Lumme Editor, 2016, 8.

altura, e ilegível, escrita a lápis, passível de apagamento e esquecimento, escritos com aquela “negligência insólita” que Benjamin tanto apreciava em Walser, sempre assustado com a possibilidade de ter sucesso na vida. No seu último romance, vemos Austerlitz visitar diariamente a Biblioteca Nacional na rue Richelieu, onde se “perdia na letra miúda das notas de rodapé das obras” (253) que lia, seguindo em espiral toda a profusão de notas a constarem na periferia da página, consultando os livros indicados nas notas, e as notas desses livros sugeridos por outras notas, para “buscar refúgio nos detalhes mais extravagantes, em uma espécie de constante regressão, expressa na forma das minhas próprias notas, que logo se tornaram absolutamente confusas com as suas ramificações e subdivisões cada vez maiores” (253). Austerlitz menciona ainda um dos seus numerosos vizinhos da sala de estudos, verdadeiros trabalhadores do intelecto, um senhor de certa idade que “preenchia uma das suas pequenas fichas de arquivo, uma após a outra, com a sua letra minúscula, quase puntiforme, e em seguida as dispunham em uma ordem exata diante de si” (253). Como Sebald, Walser transitava por vários gêneros (anotações, romances, poemas) em seus microgramas. Laura Eber (2008, 2), que elaborou algumas considerações sobre isso, nos diz

Foi o germanista Jochen Greven quem, após um meticuloso trabalho de decodificação, descobriu que não só a caligrafia desses escritos era extremamente miniaturizada, mas que o próprio idioma empregado neles era a abreviação de uma antiga forma de escrita alemã, fazendo desses manuscritos um tipo de experimentação estenográfica [...] A escrita em miniatura proporcionou a Walser um poderoso campo de invenção, onde o gesto de miniaturização da letra se conjuga a um movimento de “diminuição” do sujeito na narrativa.

Através de seus microgramas, Walser intentava também reaprender a escrever “como um garoto”. A miniaturização da letra, além de criar um novo jogo entre o escritor e o texto, diminuindo o espaço, ou até mesmo a presença, do sujeito, também se vincula a um prazer infantil de traçar os contornos das letras com aquele fascínio lúdico de quem se aventura nos primeiros escritos. Na quarta parte de *Os Emigrantes*, a qual já fizemos referência quando falamos do pintor Max Ferber, vemos uma foto do narrador, ainda garoto, no gesto de escrever, em que aparece “profundamente debruçado sobre o escrito”, numa posição curvada típica da criança míope, que se aproxima ao máximo da folha de papel, reduzindo o espaço de manuseio do lápis, o que condiciona a elaboração de um texto com letras miúdas.



Para Benjamin (2012, 52), tudo o que Robert Walser tem a dizer “recua totalmente diante da significação da escrita em si mesma. Podemos dizer que o conteúdo desaparece no ato de escrever”. O gesto da escrita de Walser, com suas múltiplas significações possíveis, podendo constituir inclusive um mero espaço privado de criação, encontra ressonância no modo de penetrar a história por meio de seus restos, resíduos do não-monumental que foram relegados ao esquecimento, pois os detritos guardam uma sobrevivência que abre portais nos escombros da catástrofe para a remissão das gerações afogadas no turbilhão da barbárie, implodindo o edifício monumental da história dos vencedores, como o fizeram Benjamin e Sebald.

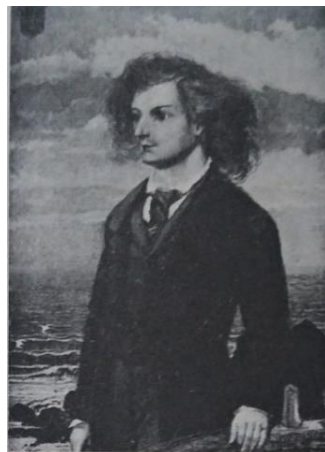
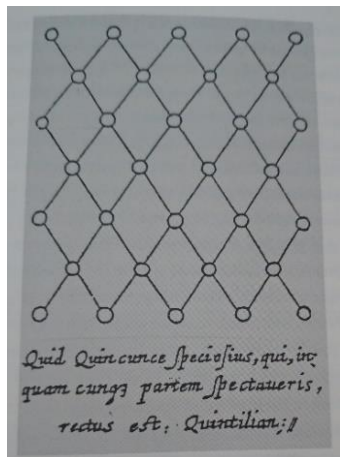
Benjamin tinha paixão pelas coisas pequenas, até minúsculas; Scholem conta da sua ambição de colocar cem linhas escritas na página comum de um caderno de notas, e da sua admiração por dois grãos de trigo na seção judaica do Museu Cluny, ‘onde uma alma irmã inscrevera na íntegra o *Shema Israel*’ [...] Quanto menor fosse o objeto, tanto mais provável pareceria poder conter tudo sob a mais concentrada forma. (ARENDRT, 2016, 176 e 177)

“A miniaturização é, pois, a cifra da história”, nos diz Agamben (2014, 88). A atenção ao detalhe, como a personagem proustiana fixada no pequenino e precioso pedaço de parede amarela na vista de Delft, de Vermeer, assim como o uso potencial do fragmento, estão intimamente ligados e permeiam os trabalhos de Walser, Benjamin e Sebald, unidos por uma afinidade eletiva. A letra miniaturizada, vinculada ao universo da infância, para não mencionar os jogos de montagens temporais que emanam dos brinquedos (*bricolage* de fragmentos), é parte de uma concepção de história que busca evidenciar o minúsculo, que não pôde aparecer nessa condição, sendo, assim, um poderoso instrumento para elaborar a história dos vencidos.

O narrador menciona ainda o *Jardim de Ciro*, de Thomas Browne, onde “registra os padrões sempre recorrentes na diversidade aparentemente infinita das formas” (28). A lista de plantas, animais e obras humanas inventariados por Browne é extensa e demonstra o tamanho da sua curiosidade diante do mundo natural, atento especialmente às formas grotescas - “estamos ocupados principalmente com as anomalias que a natureza não cansa de produzir [...] nosso olhar se dirige com prazer a criaturas que se distinguem acima de tudo pela sua forma abstrusa ou pelo seu comportamento aberrante” (30). Na *Pseudodoxia Epidemica*, Browne reúne todo tipo de seres, reais e imaginários (fazem parte o camaleão, a salamandra, o avestruz, a fênix, o basilisco, o unicórnio, a serpente de duas cabeças...) ⁷². A natureza que aparece aqui está longe daquela relacionada ao paraíso, ou mesmo do sublime experimentado pelos românticos. O que vemos é um misterioso mecanismo que, se por um lado produz um padrão de recorrências (isomorfo, quincunce) que seriam reflexo da eternidade, fruto de uma mão elegante a dar forma geométrica às coisas, por outro produz criaturas aberrantes, seres deformados, desvios de padrão ⁷³.

⁷² Como no estilo de Browne, a romanesca sebaldiana também não se furta de elaborar listas. É o tipo de listagem que, segundo Umberto Eco, sugere “incontáveis magnitudes e, portanto, nos estimulam um perturbador senso de infinitude”. Algo próximo da gaveta de coisas ordinárias da cozinha de Leopold Bloom e do procedimento enciclopédico borgeano do efeito biblioteca infinita. Talvez, aqui, diante da degradação da natureza e de suas múltiplas mutações, as listas adquiram um caráter de preservação das coisas, seres e lugares, uma certa ideia de estabilidade diante da passagem inexorável do tempo, ainda que parte do que figura nas listas possua uma existência estritamente imaginária.

⁷³ Na parte VI do romance, o narrador se refere aos Swinburne e aos Ashburnham, “membros do séquito real, guerreiros e militares importantes, senhores de terras extensas e exploradores [...] permanece a questão de como uma linhagem tão hábil no trato com a vida pudesse produzir uma criatura na eterna iminência de um colapso nervoso, um paradoxo que durante muito tempo intrigou os biógrafos de Swinburne, às voltas com sua ascendência e com traços hereditários, até que por fim concordaram em descrever o poeta de *Atalanta* como um fenômeno epigenético surgido do nada, por assim dizer, para além de toda a possibilidade natural. Swinburne, de fato, já pela sua própria aparência física, deve ter parecido uma perfeita aberração. De estatura muito baixa, em cada estágio do desenvolvimento bastante aquém do tamanho normal e com membros de compleição assustadoramente frágil, o garoto já carregava, no entanto, uma cabeça singularmente grande, fora do tamanho comum mesmo, sobre seus ombros fracos e caídos” (164 e 165). Teríamos aqui um exemplar humano daquelas criaturas bizarras que surgem em um meio aparentemente harmônico? A propósito da dimensão da imagem de Swinburne, nos parece que seja a menor de todas as imagens do livro. Estaria Sebald replicando a pequenez e fragilidade do retratado na baixa resolução da imagem? Além do que, o fundo e o posicionamento nos remete vagamente àquela paisagem imaginária por trás da *Gioconda*, de da Vinci.



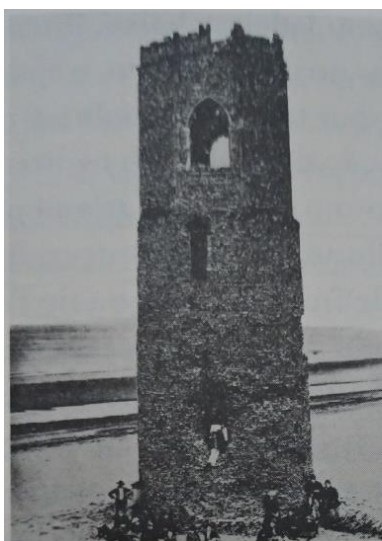
Na maioria dos casos, Browne refuta a existência dos seres de fábula, mas os monstros espantosos que sabemos existir na realidade nos fazem de algum modo supor que os bichos inventados por nós não são mero fruto da imaginação. Seja como for, conclui-se das descrições de Browne que a ideia das infinitas mutações da natureza, que ultrapassam todo limite da razão, ou as quimeras nascidas em nosso pensamento eram tão fascinantes a ele quanto, trezentos anos mais tarde, a Jorge Luis Borges, editor do *Libro de los seres imaginários*. (31)

O período do nazismo, bem como seus desdobramentos para os sobreviventes de ambos os lados, ocupa boa parte da produção ensaística e romanesca de Sebald, mas, em um primeiro momento, parece ausente em *Os anéis de Saturno*, que trata de outras calamidades da história, tal como o colonialismo belga e inglês, a primeira guerra mundial, a repressão da rebelião de Taiping e o massacre promovido pela limpeza étnica da Bósnia por croatas, em conjunto com os alemães e os austríacos⁷⁴. Vale mencionar também as catástrofes naturais, que parecem ocorrer à revelia da vontade e da ação dos homens. É o caso, por exemplo, da tempestade de 1987 que dizimou mais de 14 milhões de árvores, além de inúmeras espécies de pequeno porte. Ou ainda, a Dunwich, uma cidade que foi um dos portos mais importantes da Europa na Idade Média, sobretudo no século XIII, de onde chegavam e partiam diariamente navios para Londres, Stavoren,

⁷⁴ Sobre a relação entre os nacionalismos, a guerra da Bósnia e a cultura europeia ver o curta *Je vous salue Saravejo* (1993), de Jean-Luc Godard. O narrador de Sebald menciona ainda as barbaridades perpetradas durante a campanha de Kozara contra os partidários de Tito. Sobre as crianças deixadas para trás, “não foram poucas as que morreram de tifo, exaustão e medo, antes mesmo de chegar à capital croata. daquelas que ainda se achavam vivas, muitas estavam tão famintas que comeram as cartelas de papelão com seus dados pessoais que usavam ao redor do pescoço, e assim, no desespero extremo, extinguíram seu próprio nome” (105). A terrível situação das crianças nos remete a outra vítima da catástrofe, embora distante no tempo e no espaço: trata-se do escravo que aparece em *O outro pé da sereia* (2006), romance de Mía Couto, que “desesperado de fome, cortou a língua e a comeu. Mais do que uma recordação era um símbolo da condição da gente negra: exilada do passado, impedida de falar senão na língua dos outros, obrigada a escolher entre a sobrevivência imediata e a morte anunciada”. (COUTO, 2010, 260)

Straslund, Danzig, Bruges, Bayonne e Bordeaux, e agora se encontra soterrada no mar, sob areia aluvial e cascalho, após passar por várias inundações (1285-1286; 1328).

Nos séculos seguintes, tais incursões catastróficas do mar sobre a terra ocorreram repetidamente [...] Aos poucos, a população de Dunwich resignou-se à inevitabilidade desse processo. Abandonaram a batalha inútil, voltaram as costas ao mar e, sempre que os meios em declínio permitiam, construíram a oeste uma fuga protelada que se estendeu por gerações, de modo que a cidade que morria lentamente descreveu – por reflexo, digamos - um dos movimentos básicos da vida humana sobre a Terra. (161)



Dawn Morgan elaborou uma lista de acontecimentos que se desenrolam no romance, sobretudo relacionados à história natural, que teria sua equivalência nos desastres da história humana, eventos que parecem funcionar como “alegorias sebaldianas”. A seguir, reproduzimos a citação de Morgan, mas já adiantamos, de nossa parte, que a nebulosidade que paira em considerações como “estamos ocupados principalmente com as anomalias que a natureza não cansa de produzir”, ou “monstros espantosos que sabemos existir na realidade”, parece aludir ao sombrio momento vivido pela história europeia entre 1933-1945, numa espécie de correspondência entre os dois mundos.

The Nazi period figures more or less obliquely throughout *The Rings of Saturn*. On the topic of silkworm cultivation and sericulture in the final chapter, for example, the Nazis are among those who, historically, have been enchanted by the difficult luxury of silk-making and who undertook it “with that peculiar thoroughness they brought to everything they touched” (291). The implications and capacities of natural history are most profoundly probed in this work, where, due to the blurring of categorical distinctions, the destructiveness of nature and that wrought by humans is presented and examined on a common

representational plane, as though some kind of previously undetected pattern may emerge. In this generic situation, Nazism and the violence it generated appears not as an aberration of history but as fully continuous with what we know of human behaviour through history—the natural history of humanity—as well as with the most widely varying phenomena both natural and historical: the mysterious disappearances and periodic replenishments of herring stocks in the North Sea⁷⁵, which may or may not be entirely due to human greed and overfishing; the 1987 hurricane that destroyed more than fourteen million trees in England; the building and then dereliction, within one or a few generations, of grandiose mansions and estates, at vast expense of money, materials, and labour; the mass killing, by gassing, of cocoons in the harvesting of silk; and the historical casting away of a hapless Anglo-Irish family—with the *Urne Buriall*-resonant name of Ashbury—found marooned in rural Ireland with no way to support themselves or project themselves into the future and, yet, with no other place to return to—all are eloquent of forces at work in nature and in history. (MORGAN, 2013, 230)



O narrador nos transmite sua visão acerca do caso do arenque, no início da terceira seção, na esteira de uma sensibilidade melancólica que observa um padrão de

⁷⁵ Em depoimento, o escritor israelense David Grossman revelou que *Ver: amor* surgiu a partir do contato com a obra de Bruno Schulz, autor polonês assassinado por um oficial da SS. “Escrevi *Ver: amor*, entre outras razões, para vingar o assassinato de Bruno Schulz”. Mas o que nos interessa mais diretamente aqui é a relação entre os judeus e o salmão, que a referência ao arenque em Sebald nos remete. “E assim, em *Ver: amor*, resgatei Bruno Schulz de sob os narizes dos críticos e historiadores da literatura e o trouxe à praia de Danzig e ali ele pulou ao mar e juntou-se a um cardume de salmões. Como se sabe, o salmão nasce em água corrente de rio. Após algumas semanas, eles nadam para o mar, para a água salgada. Juntam-se em cardumes de milhões. E então, um dia, como se tivessem recebido alguma mensagem oculta, todos retornam e começam a nadar de volta. Nadam por alguns meses. Enfrentam quedas de água de vários metros. Chegam ao lugar onde nasceram e ali desovam e morrem. São muito poucos os que sobrevivem e partem para uma nova viagem. Desde a minha infância este ciclo de vida me extasiava. Não sei o motivo. Talvez eu sentisse simpatia por eles terem que saltar corredeiras. Talvez houvesse algo neles que me parecesse judaico, na fagulha que de repente se acendia em seus cérebros e os trazia de volta ao lugar onde tinham nascido, contra todas as dificuldades. E talvez eu fosse atraído pelo salmão porque senti que *não há nada na vida deles exceto esta viagem*. Suas vidas são de fato como uma viagem vestida em carne, como se eles descobrissem na ondulação da água o impulso da vida em sua nudez. E talvez haja aqui a conexão oculta que eu fiz inconscientemente com as histórias de Schulz” (GROSSMAN Apud Waldman, 2009, 77).

correspondência entre os fenômenos do mundo humano e os fenômenos do mundo natural, convergentes em sua ascensão e declínio. Diante do cenário desolador da costa, onde vemos homens solitários defronte um mar poluído, em que há escassez de pulsão de vida, surge a figura do arenque, “o principal emblema, por assim dizer, da indestrutibilidade da natureza”. O narrador lembra-se de um curta-metragem tremeluzente com chuvisco, típico dos anos 50, que teria visto em sala de aula nos tempos de estudante. Nele, a imagem de homens trabalhando heroicamente sob o mar tempestuoso a rebentar sobre eles mostra “a pesca do arenque como um dos cenários exemplares na luta da humanidade com o poder da natureza”. Luta essa elaborada de maneira irretocável por Melville (*Moby Dick*) e Hemingway (*O velho e o mar*). No primeiro, Ahab é o rei trágico, cuja perseguição à baleia branca denota a crise da dominação absoluta do homem e o sentimento de impotência que o acompanha, no bojo de uma cultura totalitária gerada pelo capitalismo.

O arenque, essa espécie pouco conhecida, é um exemplar do milagre da multiplicação, em oposição à escassez que vimos no cenário de ruína. “[...] cada arenque fêmea bota setenta mil ovos, o que, segundo os cálculos de Buffon, em breve produziria um volume de peixes vinte vezes o tamanho da terra, se todos se multiplicassem sem entraves” (65). Há mesmo o perigo de que uma enchente catastrófica de arenques ameaçasse a indústria da pesca, pois os cardumes gigantescos lançados sobre a terra pelos ventos e pela maré oferecia “a terrível imagem de uma natureza que sufocava em sua própria abundância” (65). O filme rodado em 1936 que o narrador assiste, mostra uma imagem que possivelmente seja um dos pontos de encontro com o tema da *Shoah* que a narrativa toca obliquamente, “[...] os vagões de carga da ferrovia recebem esse irrequieto peregrino dos mares para levá-lo aos lugares onde seu destino nessa terra será finalmente cumprido” (66).

O arenque, mutilado pela “sede de conhecimento”, ou pescado na cifra de sessenta bilhões de unidades por ano, desperta certa sensibilidade no narrador, que nos é familiar desde que o encontramos diante da codorna chinesa. “[...] não sabemos como o arenque se sente” (67). O arenque, símbolo da multiplicação (o que também remonta ao primeiro milagre de Cristo), por vezes desenfreada e caótica, também possui uma peculiaridade, uma sobrevivência luminosa, ainda que fugaz, após a morte: “[...] seu corpo morto começa a luzir em contato com o ar. Essa propriedade, análoga à fosforescência, embora absolutamente diversa, atinge seu ápice poucos dias após a morte e então diminui à

medida que o peixe apodrece” (68). Sobre essa relação entre o narrador sebaldiano e os animais, encontramos uma pista em uma conversa entre o autor e Piet de Moor, ainda em 1992, quando diz: “Em termos racionais, eu não compreendo porque um outro ser que vaga por esse planeta deveria ter menos direito de viver do que o humano. São as relações de poder que determinam quem será preso e quem será devorado, quem devora e quem prende” (SEBALD, 2016, 179).

Nesse sentido, as demarcações que separam a história/mundo natural e a história/mundo humano se dissipam na categoria “história natural da destruição”, que reúne o caráter entrópico das duas esferas, e a referência a Borges, cujo livro deu ensejo para Foucault escrever *As palavras e as coisas* (1966), reforça essa livre inclinação para o desordenamento, ou mesmo a junção, entre o que concerne ao mundo natural, ao mundo do humano e aquilo que surge da imaginação entre os dois. O insólito bestiário de Borges abala

todas as superfícies ordenadas e todos os planos que tornam sensata para nós a profusão dos seres, fazendo vacilar e inquietando, por muito tempo, nossa prática milenar do Mesmo e do Outro. [...] Tampouco se trata da extravagância de encontros insólitos. Sabe-se o que há de desconcertante na proximidade dos extremos ou, muito simplesmente, na vizinhança súbita das coisas sem relação. (FOUCAULT, 2007, 9 e 10)

A ciência desenvolvida por Janine, que aproximamos do sistema de Warburg, encontra no Borges de Didi-Huberman um segundo interlocutor poderoso, pois “em cada resto, em cada parcela de matéria ou de linguagem, desde o A do Aleph até o Z de Zahir, Borges encontrará também o cristal de mundos desmontados e remontados ao infinito” (DIDI-HUBERMAN, 2018, 82). O que se busca é o “rigor secreto” das coisas caoticamente reunidas, seja no escritório de Janine, seja na biblioteca de Warburg (“um homem perdido num labirinto”, no dizer de Gombrich), ou nos campos abertos pela paisagem despovoada e em ruínas que comporão a *peregrinação inglesa* do narrador. Enquanto Flaubert via no minúsculo grão de areia da bainha do vestido de inverno de Emma Bovary todo o Saara⁷⁶, “e cada partícula de pó pesava para ele tanto quanto a cordilheira do Atlas”, o Aleph, uma pequena esfera cujo diâmetro não passa de três centímetros, concentrará todo o espaço cósmico.

⁷⁶ Nos remetemos uma vez mais a Borges: “A uns trezentos ou quatrocentos metros da Pirâmide me inclinei, peguei um punhado de areia, deixei-o cair silenciosamente um pouco mais adiante e disse em voz baixa: Estou modificando o Saara. O ato era insignificante, mas as palavras nada engenhosas eram justas e pensei que fora necessária toda a minha vida para que eu pudesse pronunciar-las” (*Atlas*).

Cada coisa (a lâmina do espelho, digamos) era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo. Vi o mar populoso, vi a alvorada e a tarde, vi as multidões da América, vi uma teia de aranha prateada no centro de uma negra pirâmide [...]. (BORGES, 2008 [1949], 149)

Como podemos perceber, Browne é o personagem mais recorrente em *Os anéis de Saturno*, de quem Sebald parece extrair toda a cosmovisão do relato, incidindo diretamente sobre seu senso de observação e sua cadência melancólica. Ao nos aproximarmos da última parte da primeira seção do romance, encontramos a absoluta onipresença do autor inglês, cujas ideias sobre a transitoriedade da vida e a entropia do universo serão o corolário de tudo o que até então o narrador nos apresentou. Domick LaCapra (2013, 25) assinalou que há um “tenuous accompaniment of a sense of extreme disempowerment and near fatalistic melancholy, at times bordering on despair, about an entropic course of history that subsides, via its mounting ruins, into the cycles of nature”. Diante de uma natureza que se degrada em ruínas, portanto, longe do tempo homogêneo e vazio do progresso (teleologia), as imagens evocadas no texto – sombra, trevas, ópio do tempo, sol de inverno, noite, pilares de gelo, órbitas – demonstram que estamos sob o signo de Saturno, que, como disse Benjamin, é o planeta da revolução mais lenta, dos desvios e das demoras.

Em cada nova forma já reside a sombra da destruição. É que a história de cada indivíduo, de cada sociedade e do mundo inteiro não descreve um arco que se expande cada vez mais e ganha em beleza, mas uma órbita que, uma vez atingido o meridiano, declina rumo às trevas [...] Parece-lhe um milagre que perduremos um único dia. Contra o ópio do tempo que passa, escreve, não há antídoto. O sol de inverno mostra a rapidez com que a luz se extingue na cinza, a rapidez com que nos envolve a noite. Hora após hora é incluída na soma. Até mesmo o tempo envelhece. Pirâmides, arcos do triunfo e obeliscos são pilares de gelo que derretem. Nem mesmo aqueles que encontraram um lugar entre as constelações celestes foram capazes de perpetuar a fama. Nimrod perdeu-se em Órion, Osíris no Cão Maior. As grandes famílias não duram nem a vida de três carvalhos. Justapor o próprio nome a uma obra qualquer não garante a ninguém o direito de ser lembrado, pois quem sabe se justamente os melhores não desapareceram sem deixar traços? As sementes da papoula espalham-se por toda parte, e quando num dia de verão a tristeza cai de repente sobre nós como neve, não desejamos outra coisa além de ser esquecidos. Em tais órbitas gravita o pensamento de Browne. (32 e 33)⁷⁷

O tom pesaroso de desolação e desencantamento assume um viés ainda mais trágico quando aparece a imagem de Isaac, que, se ainda menino consegue carregar o

⁷⁷ Ambiência que nos transporta para o poema “O suicida”, de J.L. Borges: Não restará na noite uma só estrela. / Não restará a noite. / Morrerei e comigo irá a soma / Do intolerável universo. / Apagarei medalhas e pirâmides, / Os continentes e os rostos. / Apagarei a acumulação do passado. / Farei da história pó, do pó o pó. / Estou a olhar o último poente. / Oiço o último pássaro. / Lego o nada a ninguém.

fardo suficiente para o fogo do holocausto, “então cada um de nós poderia carregar nos ombros nossa própria fogueira” (34). De algum modo, mesmo que obliquamente, Sebald parece tocar, aqui, na ferida aberta pela experiência concentracionária⁷⁸.

Porém, nem tudo na natureza é morte e aniquilação. Ainda que o amontoado de escombros, antevisto pelo anjo de Benjamin, nos circunde, é possível escavar entre os fragmentos alguma sobrevivência, uma persistente sobrevida, em sua recusa inexorável ao completo desaparecimento na decadência⁷⁹. Algo que espantou Browne (*Hydriotaphia*, 1658) e que surge nas linhas finais da reflexão do narrador como uma centelha de esperança, evitando, assim, a entrega à melancolia imobilizadora, é justamente o resultado das escavações no campo próximo a Walsingham, em Norfolk. Ali, encontraram-se urnas de argila que, a despeito de sua frágil constituição, e soterradas a apenas meio metro da superfície, se conservaram praticamente intactas, por tanto tempo, “enquanto arados e guerras passavam sobre elas e grandes edifícios e palácios e torres da altura das nuvens desmoronavam e ruíam” (34). Mas é ainda um copo intacto e cristalino, coletado de uma urna romana, que leva Browne a pensar na indestrutibilidade da alma.

Como não lembrar as milenares peças de arte, hoje expostas nos museus europeus, que manifestaram uma impressionante beleza outra após sobreviverem sob o fardo da desintegração entrópica e/ou violenta? Pensemos no busto deteriorado, mas de beleza espantosa, de *Nefertiti*, hoje exposto no Neues Museum, em Berlim. Ou mesmo na *Vênus de Milo*, com seu mármore machucado e braços carpidos, e que talvez por isso mesmo

⁷⁸ Há ainda uma imagem, a maior dentre as setenta que aparecem entremeadas ao longo do texto, que ocupa duas páginas e que mostra um amontoado de corpos enfileirados sob as árvores, “like a burial ground in which all the bodies are coffinless” (BLACKLER, 2007, 141). Aqui, a indiferença da natureza diante de tamanha barbárie nos lembra a abertura de *Shoah* (1985), o filme de Claude Lanzmann, quando um sobrevivente cantarola a sua dor sobre um barquinho a percorrer uma natureza impassível, outrora o local utilizado pelos nazistas para o despejo e destruição de milhares de corpos de judeus. As palavras de Arthur Nestrovski (2019, 276, 279 e 281) a respeito da obra de Lanzmann bem poderiam se referir ao próprio romance *Austerlitz*, que trataremos no próximo ensaio: “O filme [romance] é sobre as entrevistas que estão sendo conduzidas; uma narrativa da escuta daqueles depoimentos. O que o filme [romance] narra de fato é a história dele, Lanzmann [narrador/Austerlitz/Sebald], escutando os depoimentos; e nós [leitores], na plateia, escutamos Lanzmann escutando tudo aquilo”; ou quando se refere ao filme como um “filme de retorno”, que sai de Israel até a Polônia e depois se faz uma grande viagem de retorno, tal como Austerlitz entre a Grã-Bretanha, a Europa continental e o leste europeu; ou ainda o papel primordial da geografia sobre a história, “O que se vê constantemente no filme [romance] são lugares. Uma multiplicação de lugares, e uma disjunção entre os locais de testemunho e os da lembrança”.

⁷⁹ Benjamin nutria particular interesse pela história da arte, tendo lido os textos dos três historiadores mais instigantes do seu tempo - Riegl, Wölfflin e Warburg. De Riegl, a quem tomou como base metodológica para seu estudo do drama barroco alemão, assimilou a ideia de que não haveria épocas de decadência, de modo que “toda negação [...] serve de pano de fundo aos lineamentos do vivente, do positivo”. Os fenômenos chamados “de declínio e de decadência” devem ser “considerados como precursores [...], miragens das grandes sínteses que se sucedem”. (DIDI-HUBERMAN, 2015, 115). É daí que se depreende a bifurcação objeto de cultura/objeto de barbárie, progresso histórico/catástrofe.

essa ruína corpórea exerça uma presença exorbitante sobre os milhões de visitantes que a contemplam todos os anos, a jóia do Louvre. Ou ainda, a *Vitória de Samotrácia*, a nos impor todo o seu vigor e movimento⁸⁰. Sobre ela, comentou Cézanne:

Espere, veja isto... É uma ideia, é toda uma pátria, um momento heróico na vida de uma nação, mas as roupas continuam no corpo, as asas ainda batem, as coxas ainda são salientes. Não preciso da cabeça para imaginar uma expressão,

⁸⁰ A complexa operação de preservação das obras do Louvre, especialmente dessa escultura frágil e pesada, foi bem reconstituída pelo mangá de Jiro Taniguchi *Guardiões do Louvre*, publicado pela editora do próprio museu no ano passado. *Francofonia*, filme do cineasta russo Alexandr Sokurov, de 2015, também aborda de maneira brilhante essa instituição e seu rico acervo no momento da ocupação de Paris pelos alemães. Também lembramos o incêndio recente na Catedral de Notre-Dame de Paris, que provocou uma comoção internacional, levando as pessoas a repensarem, ao menos por alguns instantes, sua relação com os monumentos, marcas do passado. Na ocasião, a professora Sara L. Uckelman, da Universidade de Durham, se manifestou em uma rede social com uma importante reflexão: “While what has happened to Notre Dame today has shocked me and moved me to tears more than once over the course of the evening, I’m finding that my background and training as a medievalist means I’m, overall, finding it a lot less devastating than many people. Why? Because I know how churches live. They are not static monuments to the past. They are built, they get burned, they are rebuilt, they are extended, they get ransacked, they get rebuilt, they collapse because they were not built well, they get rebuilt, they get extended, they get renovated, they get bombed, they get rebuilt. It is the continuous presence, not the original structure, that matters. The spire that fell, that beautiful iconic spire? Not even 200 years old. A new spire can be built, the next stage in the evolution of the cathedral. The rose windows? Reproductions of the originals. We can reproduce them again. Notre Dame is one of the best documented cathedrals in the world. We have the knowledge we need to rebuild it. But more than that: We have the skill. There may not be as many ecclesiastical stone masons nowadays as there were in the height of the Middle Ages, but there are still plenty, and I bet masons from all over Europe, if not further, will be standing ready to contribute to rebuilding. Same with glaziers, carpenters, etc. Precious artworks and relics may have been lost. There is report of one fireman seriously injured, but so far, from what I’ve read, no one else, and no deaths. This isn’t the first time Notre Dame has burned. I’m dead certain it won’t be the last”. A lista deve incluir também o crânio de Luzia, que sobreviveu ao terrível incêndio que, no dia 2 de setembro de 2018, consumiu 90% do acervo do Museu Nacional. Em entrevista dada no dia 4 de setembro de 2018, o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, ainda sob o efeito da tragédia, afirmou: “A minha vontade, com a raiva que todos estamos sentindo, é deixar aquela ruína como *memento mori*, como memória dos mortos, das coisas mortas, dos povos mortos, dos arquivos mortos, destruídos nesse incêndio”. Destacamos, ainda, um trecho que resume bem o trato do Brasil com a sua cultura e o seu passado: “As causas últimas desse incêndio, todo o mundo sabe quais são. É o descaso absoluto desse Governo, e dos anteriores, para com a cultura. O Brasil é um país onde governar é criar desertos. Desertos naturais, no espaço, com a devastação do cerrado, da Amazônia. Destrói-se a natureza e agora está-se destruindo a cultura, criando-se desertos no tempo. Estamos perdendo com isso parte da história do Brasil e do mundo, porque se trata de testemunhos com significado para toda a civilização”. Disponível em: <https://www.publico.pt/2018/09/04/culturaipsilon/entrevista/eduardo-viveiros-de-castro-gostaria-que-o-museu-nacional-permanecesse-como-ruina-memoria-das-coisas-mortas-1843021#gs.AMF8nAQR> Ainda que se destrua o que restou do passado, essa destruição produz ruínas, restos sobreviventes, que ainda emitem significados para a resistência quiçá mais potentes do que em sua condição outrora preservada. Lembremos da destruição que um homem vil promoveu de uma placa de rua do Rio de Janeiro em homenagem e protesto à morte da vereadora Marielle Franco, brutalmente assassinada em 14 de março de 2018. A placa, íntegra, já expressava um movimento de revolta e levante da memória. Após ser quebrada ao meio e exibida em partes em um ato político (comício) do fascismo, a placa explodiu uma miríade de significações e afetos e adquiriu uma sobrevida potencializada, mobilizando inúmeras pessoas em todo o território nacional a produzirem novas placas de Marielle e exibirem-na altivas e orgulhosas nas mais diversas manifestações pelo país. Desse modo é que, em um dos seus aparecimentos na sobrevivência, a placa viajou até Berlim para ser exibida em um dos principais festivais de cinema da Europa, recebendo olhares do mundo inteiro quando Wagner Moura a carregou no tapete vermelho no dia 15 de fevereiro de 2019. Ou ainda na homenagem à vereadora feita pela escola de samba Vai-Vai e seu “quilombo do futuro”, exibindo não mais a placa de rua, mas um mosaico de pedaços a formarem o rosto de Marielle, em uma alusão ao estado fragmentário que a placa adquiriu nas mãos de um fascista.

porque todo o sangue pulsa, circula, canta nas pernas, nas coxas, por todo o corpo, partindo do cérebro e chegando ao coração. Está em movimento, em movimento, uma mulher inteira, toda a estátua, toda a Grécia. Quando a cabeça saiu, o mármore deve ter sangrado.⁸¹



Se o passado nos deixa um vasto campo de escavação, cujo horizonte perdemos de vista, urge aos habitantes do presente escavá-lo, revirar com as próprias mãos os sedimentos na substância do solo, procurar em meio aos vestígios, que concentram toda a espectralidade do desaparecido, uma mensagem tal qual aquela que se guardou em uma garrafa lançada ao mar.

E como a pedra mais pesada da melancolia é a angústia do fim inelutável de nossa natureza, Browne procura entre aquilo que escapou à aniquilação os vestígios da misteriosa capacidade de transmigração que observou tantas vezes em lagartas e mariposas. (35)

Se, há pouco, o mundo natural e o mundo humano apresentavam uma contiguidade de anomalias, decadência e desordem, condensadas na “história natural da destruição”, agora, por meio do olhar arqueológico de Thomas Browne, as admiráveis formas de sobrevivência e transformação no mundo natural encontram ressonância nos vestígios das ruínas humanas. Seguindo os rastros desse misterioso encontro, o narrador pode então iniciar sua peregrinação.

⁸¹ O poeta Joachim Gasquet, que teve um relacionamento com Cézanne, registrou por escrito uma série de comentários do pintor em suas visitas ao Louvre. Sobre isso, os geniais Jean-Marie Straub e Danièle Huillet realizaram um belíssimo filme, *Une visite au Louvre* (2004), que ocupa um lugar ímpar na cinematografia do século XXI. A primeira cena no interior do museu nos mostra a *Vitória de Samotrácia*, essa incrível escultura grega de 220 a.C que mereceu a bela descrição de Cézanne.

Uma peregrinação inglesa

“Fazia um dia encoberto, com nuvens baixas, quando descí até a costa em agosto de 1992 no velho trem a diesel, encardido de óleo e fuligem até as janelas, que circulava na época entre Norwich e Lowestoft” (39). Com essas palavras dá-se início a peregrinação do *traveler-narrator*, cujas andanças consistem basicamente de idas e vindas por cerca de trinta milhas pelos arredores de Norwich, cidade em que viveu Sebald e, distante quatro séculos no tempo, Thomas Browne, o visitante frequente do relato. As paisagens percorridas pelo narrador são territórios marcadamente despovoados, ermos, cujas ruínas e símbolos da decadência, sob um céu pálido e, por vezes, negro, exercem uma presença espectral a conduzir o solitário viajante pelo sinuoso percurso dos seus pensamentos, em passos desapressados que beiram o solipsismo.

No trem que o leva à costa de Lowestoft não há quase ninguém, como não há “pessoa alguma à vista” pelos arredores da estação (41). Nas ruas longas do subúrbio de Lowestoft, “não havia uma alma viva” (50). Também a praia, vista da janela do narrador, está completamente erma, sem sinal algum de presença humana (53). Em Southwold, “Todos que saíram para um passeio noturno haviam sumido” (84). Da vista da janela do avião, “em lugar algum se via um único ser humano” (98). Antes, da janela do seu quarto de hospital, o narrador observava um avião minúsculo a cruzar o céu, apontando a invisibilidade dos passageiros que se encontravam em seu interior, como em uma cápsula; agora, é ele próprio o passageiro que olha a terra do alto e só enxerga o fruto do trabalho dos homens.

[...] é sempre como se não houvesse nenhum ser humano, como se houvesse apenas as coisas que eles fizeram e dentro das quais se escondem. [...] Se nos miramos de tais alturas, é assustador perceber como sabemos pouco sobre nós mesmos, sobre nosso propósito e nosso fim, pensei enquanto deixávamos para trás o litoral e voávamos para longe sobre o mar verde-gelatina. (98 e 99)

Encontramos, ainda, inúmeras outras situações que apontam para cenários desertos. Quando de sua visita ao Monumento do Leão e o memorial histórico de Waterloo, “Não havia sinal de visitantes naquele dia cinzento de vésperas de Natal. Não se via sequer uma excursão escolar.” (129); Entre Walberswick e Dunwich, o narrador passeia por uma “região tão vazia e deserta que, se alguém fosse abandonado ali, mal saberia dizer se estava na costa do mar do Norte ou talvez às margens do mar Cáspio ou no golfo de Lian-tung” (157); Em Dunwich, “quando se olha o mar do topo da colina, na

direção de onde deve ter sido um dia a cidade, sente-se o poderoso sorvo do vazio. Talvez seja por isso que Dunwich virou uma espécie de centro de peregrinação para escritores melancólicos na era vitoriana” (162); Da charneca de Dunwich o narrador caminha por duas horas até o vilarejo de Middleton, onde “não havia uma alma viva nem na rua do vilarejo nem nos jardins” (177); “Quando hoje lembro aquele armazém, não vejo um único ser humano” (180); “De Woodbridge até Oxford, descendo em direção ao mar, são boas quatro horas de caminhada [...] Esse território de população extremamente escassa [...]” (222); “Mesmo no lugar mais abandonado de toda a região, em Shingle Street, que hoje consiste apenas de uma triste fileira de casas e cabanas onde nunca vi um único ser humano” (225).

O trem é apresentado em toda sua crueza de máquina, engrenagem, ruídos e trepidação, a chacoalhar e maltratar o corpo do homem, embarcado como uma carga ordinária. Quase podemos sentir o cheiro de óleo e tatear o tecido gasto dos assentos de um lilás desbotado. O narrador descreve ainda os poucos passageiros, sentados à meia luz, “todos de frente, afastados o máximo possível uns dos outros e tão calados como se jamais tivessem proferido uma única palavra em toda a vida” (39), cena provavelmente inspirada pelo texto benjaminiano, que Sebald conhecia bem, *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire*, onde, fazendo referência a Simmel, lemos: “Antes do aparecimento do ônibus, do trem, do bonde no século XIX, as pessoas não conheciam a situação de se encontrar durante muitos minutos, ou mesmo horas, a olhar umas para as outras sem dizer uma palavra” (BENJAMIN, 2015, 147).

É ainda sintomático da atmosfera do romance que o interior do comboio esteja despovoado, como a paisagem lá fora, vacância que parece ter escapado a um dos seus perspicazes leitores, que afirma que o trem “is full of silent passengers”, quando na verdade está vazio, cheio apenas de silêncio e ruído. J.J. Long (2007), que mapeou os traços da modernidade na prosa sebaldiana, apontou que a descrição que Sebald faz da primeira viagem de trem carrega todos os aspectos que fazem dessa uma experiência eminentemente moderna: a percepção do óleo e da fuligem, dos bancos surrados, os passageiros incomunicáveis (ainda que obrigados a sentarem vis-à-vis com o outro, pela disposição frontal dos assentos que, no início da invenção desse meio de transporte, tinha a intenção de forçar uma comunicação injustificada entre os passageiros) e a instabilidade do vagão diante do declive até o mar, que deslizava a maior parte do tempo em ponto morto, retomando o funcionamento do motor em intervalos que causavam um sensível e lancinante tranco na exígua e frágil “carga” que transportava. Segundo Long, ao sacudir

os passageiros, o trem os tornavam ainda mais conscientes de que estavam a ser movidos por uma máquina.

O trem, outrora símbolo por excelência do progresso e do avanço técnico, a conquistar o espaço, vencendo as distâncias, também carrega, aqui, como todas as coisas, seu germe de destruição, apresentado pelo narrador em seu estado de decrepitude, o primeiro sinal de decadência a aparecer em sua peregrinação. O narrador se desloca em uma máquina velha com destino a lugares decadentes. Sobre o trem, na ocasião do seu notável surgimento, ninguém (a nosso ver) formulou melhor do que o historiador britânico Eric Hobsbawm o que esse evento significou, fragmento que ecoa o olhar de Marx⁸² exaltando os feitos da burguesia em seu *Manifesto* de 1848.

Nenhuma outra inovação da revolução industrial incendiou tanto a imaginação quanto a ferrovia, como testemunha o fato de ter sido o único produto da industrialização do século XIX totalmente absorvido pela imagística da poesia erudita e popular. [...] A estrada de ferro, arrastando sua enorme serpente emplumada de fumaça, à velocidade do vento, através de países e continentes, com suas obras de engenharia, estações e pontes formando um conjunto de construções que fazia as pirâmides do Egito e os aquedutos romanos e até mesmo a Grande Muralha da China empalidecerem de provincianismo, era o próprio símbolo do triunfo do homem pela tecnologia. (HOBSBAWM, 2014, 83 e 84)

Mas o ímpeto heroico que essa invenção irradiou no imaginário das mentes sensíveis de seu tempo contrasta com a experiência que as pessoas viviam no interior mesmo da serpente, onde reina um clima de indiferença com o semelhante, silêncio humano, encontros de olhares fugazes, desconforto e até mal-estar, pois no século XIX faziam-se estudos que atribuíam à viagem de trem um meio propício para o surgimento de doenças, inclusive distúrbios histéricos. Além disso, a viagem de trem reconfigurava toda a percepção que até então o viajante, a cavalo ou como andarilho, tinha da paisagem que se descortinava em seu trajeto.

Finally, the listing of sights without integrating them into an overall context is typical of the way in which rail travel was deemed to reconfigure the perceptions of the traveller. Railways destroyed the physical contact between traveller and landscape, and reconstituted the former as a distanced spectator. As a result, the landscape itself was no longer perceptible as a totality but became reduced to a series of isolated fragments. (LONG, 2007, 145)

⁸² Marx utilizou a imagem da locomotiva em uma de suas frases mais emblemáticas, “Die Revolutionen sind die Lokomotiven der Geschichte” (As revoluções são a locomotiva da história). Partindo dessa assertiva, Benjamin intuiu uma de suas mais preciosas considerações acerca das revoluções, que seriam “o ato, pela humanidade que viaja nesse trem, de puxar os freios de emergência” (a afirmação foi evocada por Michael Löwy em *Aviso de incêndio*, 2007, 94).

Em uma chave “romântico-benjaminiana”, podemos associar o advento desse eficiente meio de transporte à série de perdas da experiência. A ferrovia, indispensável ao funcionamento do mundo moderno em sua necessidade imperativa de abolir as distâncias e otimizar o tempo, também contribuiu para que nos tornássemos pobres em experiência. O “viajante embarcado” (termo nosso), além de apartado fisicamente da paisagem, foi reduzido à condição de espectador dos fragmentos desta, a sucederem-se em um movimento/velocidade artificial, por cortes demarcados pelas janelas do vagão, perdendo, assim, a oportunidade de experimentá-la em sua totalidade. Nesse sentido, podemos aventar a hipótese de que, com as ferrovias e sua máquina veloz e impassível, deu-se início uma reconfiguração profunda no ato de viajar, que, antes circunscrito a três momentos - a partida, o trajeto e a chegada -, agora encontra-se sob a primazia da “chegada generalizada”, que engole o espaço, eliminando as fases anteriores (sobretudo com o surgimento do avião, já no século XX)⁸³. Conforme nos diz Paul Virilio (2000, 63), “Ao lado da poluição visível, bem material, bem concreta, há uma ecologia das distâncias. A poluição é também a poluição da grandeza natural pela velocidade. [...] A velocidade polui a extensão do mundo e as distâncias do mundo”.

A breve cena no trem apresentada pelo narrador comporta, assim, uma duradoura problemática do mundo moderno, que nos permitiria estender o assunto longamente. Por ora, lembramos apenas que o trem também aparece como mais um elemento do romance que toca obliquamente a questão que mais se depreende de toda a obra de Sebald, pois, tendo sido uma das criações grandiosas do século XIX, cujo impacto à época não podemos mensurar⁸⁴, assumiu um uso abjeto no século XX pelos regimes totalitários e pela guerra total, transportando milhões de pessoas à interrupção de suas vidas, a se destroçarem no descomunal abatedouro do campo e do front.

Ainda como passageiro, o narrador, com seu costumeiro interesse por listas, enumera as paisagens e lugares pelos quais o trem avança enquanto se dirige ao seu destino, mas

⁸³ O poeta estadunidense Henry David Thoreau, um caminhante e melancólico, fez, já no início do industrialismo, vigorosas críticas às locomotivas que, naquela época, simbolizavam o ápice do desenvolvimento técnico, ao mesmo tempo em que estava em marcha um genocídio de povos nativos. Muitos anos depois, o famoso poeta da *beat generation* Allan Ginsberg se juntaria a Thoreau, apresentando *Sunflower Sutra*, onde amaldiçoa a locomotiva, apresentada em sua pavorosa e desolada imagem de ruína, cheirando a óleo e carcomida de ferrugem.

⁸⁴ Adam Smith assinalou, em seu tempo, que “a descoberta da América e a da passagem para as Índias orientais, através do cabo da Boa Esperança, são os dois maiores e mais importantes acontecimentos de que se tem registro na história da humanidade” (BOXER, 2002, 15). Talvez, se tivesse visto as ferrovias e todo o seu complexo entroncamento, a atravessar países e regiões longínquas, as teria acrescentado em sua lista.

não há nada para ver além de mato e junco ondulante, alguns salgueiros degradados e cones de tijolo em ruínas, que parecem monumentos de uma civilização extinta, restos dos incontáveis moinhos de vento e bombas hidráulicas eólicas cujas velas brancas giravam sobre o charcos de Halvergate e ao longo de toda a costa, até que, nas décadas que se seguiram à Primeira Guerra Mundial, foram desativados um após outro. (40)

Uma região pós-industrial, que poderia bem figurar como um cenário montado para uma peça de Beckett. Degradação, restos, ruínas, detritos, civilizações extintas, monumentos abandonados - eis a fauna de coisas que cercam o velho e cambaleante trem. Os moinhos de vento, agora inanimados, cintilam na lembrança da infância como “um reflexo de luz num olho pintado” (40). Mas, “quando esses reflexos empalideceram, de certo modo a região inteira empalideceu com eles” (40). A paisagem converteu-se em um campo de ruínas, repelindo a presença humana, passando a atrair apenas aquele que escava (o catador, o trapeiro)⁸⁵. Nos povoados à frente, em Haddiscoe e Herringfleet, também “não havia quase nada a se ver” (41).

Após descer na estação do seu destino, a mansão Somerleyton, o narrador vê o trem imediatamente seguir viagem, desaparecendo como um fantasma “na curva em ligeiro arco um pouco adiante, arrastando atrás de si uma trilha de fumaça preta” (41). Ao caminhar, afastando-se da estação, “pessoa alguma à vista”. Antigamente, os provimentos necessários a uma propriedade da mais alta posição social, como era Somerleyton, deveriam chegar de trem - está o narrador a pensar. E lista:

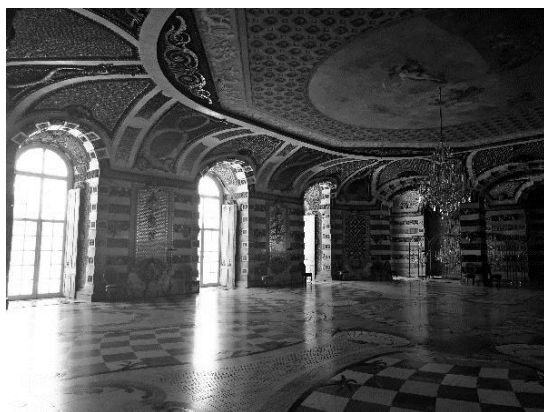
mobílias de todo tipo, o novo piano, cortinas e reposteiros, os azulejos italianos e os acessórios para os banheiros, as caldeiras e o encanamento para as estufas, as provisões das hortas comerciais, vinho do Reno e de Bordeaux aos caixotes, máquinas de cortar grama e grandes caixas com espartilhos de barbatana de baleia e crinolinas vindos de Londres. E agora não havia mais nada e ninguém [...] Basta uma fração de segundo, costume pensar, e toda uma era passa. (41)

A imagem do narrador, desbravando um atalho pelo matagal a fim de evitar uma longa e inconveniente volta pela propriedade para acessar o parque, contrasta com o passageiro do trem, imóvel e desprovido da experiência de penetrar fisicamente o

⁸⁵ O narrador de Sebald bem pode ser compreendido como um desdobramento do anjo da história de Walter Benjamin. O poeta brasileiro Carlito Azevedo, com seu anjo boxeador, parece ter se empenhado nesse processo, pois, conforme a leitura de Gustavo Silveira Ribeiro em 26 de setembro de 2018, na ocasião do I Congresso Internacional Walter Benjamin: barbárie e memória ética (Porto Alegre), “O anjo boxeador, de Carlito, se move. Ele passeia, às vezes a pé, às vezes em sobrevôo tímido, as imensas cidades do mundo pós-industrial e as ruínas de antigas possessões coloniais, hoje, politos perdidos na América Latina saturados de uma violência que, emergindo dos séculos, parece não terminar nunca de passar”. (transcrição)

território. A opulenta propriedade da nobreza fundiária do passado, tão envaidecida em suas posses, converteu-se em uma atração turística, onde qualquer um que tenha comprado um bilhete pode adentrar seus aposentos. O narrador não disfarça seu desdém pelos turistas que encontra no local, que mais lhe parecem cães ou focas de circo fantasiados, passeando pelo trenzinho em miniatura conduzido pelo atual lord Somerleyton.

O narrador lista as famílias que possuíram a herdade de Somerleyton, e que remonta à alta Idade Média – os Fitzosbert e Jernegam, os Wentworth, os Garney, os Allen e os Anguish. Em meados do século XIX, após parar nas mãos de sir Morton Peto, um jovem e rico empresário, Somerleyton tornou-se uma residência de campo esplendorosa, um palácio principesco de estilo anglo-italiano a atrair a atenção das principais revistas de moda da época. Mas a fama do seu projeto devia-se, sobretudo, pela imperceptível transição entre interior e exterior, em que um complexo sistema e rearranjo de salões que se alternavam com jardins de inverno, varandas, corredores que terminavam em grutas de samambaias, janelas rebaixáveis a abrir o interior para fora (enquanto dentro os espelhos refletiam a paisagem), e que incluía ainda as aves do paraíso e faisões dourados nas tapeçarias de seda e os arabescos dos tapetes, tudo isso confundia os visitantes de tal maneira que eram incapazes de identificar onde acabava a natureza e começava o artifício humano. O resultado era “a ilusão de uma perfeita harmonia entre o mundo natural e o fabricado” (43). Algo que nos remete à Galeria Gruta do Neues Palais, em Potsdam, o último grande palácio barroco prussiano (1769). Com suas mais de vinte e quatro mil conchas e minerais de quartzo, bem como o chão de mármore representando animais e plantas marinhos, o salão impressiona pela composição naturalista, obra de Carl von Gontard.



Nas noites de verão, estufas, bicos de gás e refletores prateados irradiavam uma luz imensamente clara “como que pulsante com a corrente de vida de nossa terra. Nem mesmo Coleridge, entorpecido pelo ópio, teria sido capaz de imaginar uma cena mais mágica para seu príncipe mongol Kubla Khan. E suponham agora, prossegue o repórter [...]” (44). A referência repentina à fala do repórter revela que o narrador colheu essas informações de um programa/documentário de TV (exibido na sala de vídeo da atração turística?), do modo como aparece na cena inicial onde, logo após se referir à popular enciclopédia britânica *Thierleben Brehm* para listar as criaturas de forma “excêntrica” (crocodilo, canguru, tamanduá, tatu, cavalo-marinho, pelicano), ele menciona ver na televisão “uma colônia de pinguins que permanece imóvel nas tempestades de gelo da Antártida durante toda a escuridão de inverno [...]” (30), em programas considerados instrutivos como *Nature Watch* ou *Survival*.

A imagem que se desenha do narrador de Sebald nos aparece, agora, curiosamente como a de um jovem entusiasmado por anedotas de casos da natureza e da história que comumente encontramos no formato enciclopédia ou naqueles típicos documentários televisivos da grade fechada. O narrador que, ao descer na estação de trem, arruma sua mochila, salta muros e adentra o matagal “como um bandido”, parece um desses jovens mochileiros a perambular pelos lugares dispersos na paisagem, o *outsider* viajando de trem e percorrendo longas distâncias a pé, portando um pequeno e surrado caderno de anotações no bolso da calça, onde sobrepõe registros e listas do que assiste na TV e lê em livros (em determinado momento, o encontramos com o *Tristes trópicos* em mãos), manuais, revistas, diários, cartas, pinturas, monumentos, fotografias, objetos, mapas e enciclopédias, confrontando-os com o que encontra e observa em suas andanças. Estamos bem longe da imagem do paciente quase imobilizado prostrado no oitavo andar do hospital em Norwich.

A Somerleyton de hoje, ainda que preservada na sua arquitetura e aposentos interiores, já não é mais aquele palácio oriental de contos de fadas que aparece na narração do repórter. Criados, mordomos, cocheiros, choferes, jardineiros, cozinheiras, costureiras e camareiras, peças de uma complexa engrenagem de funcionamento diário, todos se foram. Os sinais da passagem inexorável do tempo a corroer a bela e nobre mobília, que um dia eclipsara a de qualquer outra propriedade nobre da região, estão por toda parte. “As cortinas de veludo e as persianas bordô estão desbotadas, os móveis estofados cedem,

as escadarias e os corredores pelos quais se é conduzido estão repletos de tralhas inúteis já fora de circulação” (45).

O narrador de Sebald, como um bom colecionador de notas, é um visitante frequente de museus, ou “espaços-museus”, mas não aqueles monumentais, abarrotados de obras canônicas, exemplares indubitáveis do gênio humano. Aqui prevalece os museus “menores” – é o caso do museu hospitalar Norfolk & Norwich Hospital, uma “câmara de horrores” que possui em seu acervo fetos prematuros, defeituosos ou hidrocefálicos, órgãos hipertrofiados, etc. para fins de demonstração científica; a propriedade-museu de Somerleyton, com suas inúmeras peças e artefatos que remontam a sucessivas épocas e culturas; o Museu Marítimo em Greenwich, onde observa as pinturas de batalhas navais de Storck, Van der Velde ou De Louthembourg; o museu de Haia; o Mauritshuis, onde o narrador observa a *Vista do Haarlem com campos de quarar*, de Jacob van Ruisdael (1665); e, ainda, o *Sailor’s Reading Room*, espécie de museu marítimo e lugar favorito do narrador para ler, escrever cartas, tomar notas e entregar-se a pensamentos, em Southwold, onde se preserva todo tipo de coisas relacionadas ao mar e à vida marinha, uma vez que os marinheiros estão em vias de desaparecimento.



Interessa-lhe, antes, os museus de peças que advêm, se podemos dizer assim, dos momentos de declínio da cultura, traços mutilados de épocas passadas, que, conforme aponta Alois Riegl, possui seu valor inquestionável como testemunho da época. Para o narrador, o que está exposto, ainda que arruinado, contém em sua materialidade a

passagem do tempo, o destino que as coisas tiveram e terão, bem como o olhar que elas endereçam ao presente.

No início do relato, o narrador procurava pelo crânio de Thomas Browne no museu do hospital, que, como vimos, mais parecia uma “câmara de horrores, onde fetos prematuros, defeituosos ou hidrocefálicos, órgãos hipertrofiados e coisas do tipo eram preservados em vidros de formol para fins de demonstração científica e ocasionalmente para exibição ao público” (19). Aqui, um museu de anormalidades, com seu acervo de defeitos e deformações, como os desvios da natureza que distraíam o próprio Browne do seu fascínio pelos padrões recorrentes em todas as formas.

Dentre os artefatos encontrados no palácio de Somerleyton estão máscaras africanas, lanças, troféus de safári e gravuras coloridas de uma batalha da Guerra dos Bôeres, um dos acontecimentos emblemáticos da cobiça europeia sobre as riquezas do continente africano⁸⁶. A máscara africana, exposta em um palácio de veraneio inglês,

⁸⁶ Encontraremos ainda “todo tipo de troféus africanos” no quarto do hotel junto ao Bois de La Cambre, em Bruxelas, cidade que causa repulsa ao narrador por sua feiúra, oriunda da “época de exploração desenfreada da colônia do Congo” (127). A cidade de Bruxelas aparece aos olhos de Joseph Conrad “com seus edifícios cada vez mais bombásticos, como uma sepultura erguida sobre uma hecatombe de corpos negros, e os transeuntes nas ruas lhe parecem carregar, todos, o sombrio segredo congolês dentro de si” (127). O curso da barbárie segue o curso do Congo, em mais uma mostra da contiguidade entre história natural e humana (131). Vale mencionar que, no Rio de Janeiro dos dias atuais, a terceira linha do VLT acabou de ser construída sobre um cemitério de escravos que funcionou em frente à Igreja de Santa Rita. “Em vez de dar visibilidade à sua história, a prefeitura preferiu esconder o cemitério dos cariocas”, nos diz a reportagem do *The Intercept*, disponível em: https://theintercept.com/2019/01/23/vlt-cemiterio-escravos-prefeitura-especulacao/?fbclid=IwAR0AFJRXwonlNsB3Xwn-zigYC3Wp89UyQgzMEAQ5-nzJ2_-1gTbrLHnZho. O auge da feiúra belga, para o narrador, está no Monumento do Leão à batalha de Waterloo. A ambivalência intuída por Benjamin entre monumento de cultura e monumento de barbárie também está expressa em outros museus, que remontam ao comércio de açúcar, como a Tate Gallery, de Londres, e o palácio construído pelo governador Johann Maurits, onde estão expostas as pinturas de Rembrandt e de Jacob van Ruisdael. Na inauguração da casa, em maio de 1644, um episódio demonstra a ambição colonialista “até os limites do globo”, a saber: “onze índios que o governador trouxera consigo do Brasil apresentaram uma dança na praça pavimentada em frente ao novo edifício, transmitindo aos habitantes da cidade ali reunidos uma ideia das terras estrangeiras a que o poder de sua comunidade agora se estendia. Esses dançarinos, dos quais nada mais se sabe, desapareceram há muito, silenciosos como sombras, quietos [...]” (91). Aqui, o gesto benjaminiano do narrador escova a história a contrapelo, afastando-se da transmissão de vencedor a vencedor que vigora nas grandes narrativas. O palácio holandês, construído com a riqueza obtida pela indústria colonial do açúcar, e que expõe algumas das obras de arte mais sublimes que conhecemos, carrega a sombra dessa dança de homens mudos que foram arrancados de suas terras, suas comunidades e sua cosmologia; em Bruxelas, capital do reino, assiste-se à marcha dos vitoriosos “no cortejo de triunfo que conduz os dominantes de hoje [a marcharem] por cima dos que, hoje, jazem por terra”, conforme lemos na *tese VII* de Walter Benjamin. O historiador benjaminiano que há em Sebald também levanta a questão da indeterminação histórica, pois o passado nos chega de modo fragmentado, incompleto, cifrado através de materiais precários. Conforme observou Deane Blackler (2007, 18), cotejando Sebald com outros escritores, “In this way Sebald’s texts, like Proust’s great novel, like Nabokov’s memoir, like his own use of Pisanello’s painting and the Verona garden where Goethe spent time, all speak as fragments of something whole that is no longer available. This is the image in the epigraph to *The Rings of Saturn*, too”. Daí a impossibilidade do discurso historiográfico rankeano em transmitir as coisas como realmente aconteceram, ou mesmo pela representação dos eventos nas pinturas históricas concebidas com o maior realismo possível. As descobertas, por acaso, de Pompéia e Herculano no século XVIII, bem como o desenvolvimento da

arqueologia como disciplina tiveram um propósito caro aos antiquários, pois “estão intimamente ligadas à crença de que o passado poderia agora ser melhor conhecido pois que visível em seus restos materiais e esta visibilidade como que asseguraria a possibilidade de uma experiência sensorial do passado [...] À maneira da cartografia, o texto histórico combinado à pintura histórica acionariam para as coletividades humanas dispositivos simbólicos fundamentais e indispensáveis para a ação no mundo, capazes de enfrentar o luto decorrente da certeza quanto à impossibilidade de reviver o passado” (GUIMARÃES, 2008, 52). A questão atinge outro patamar quando os eventos estão marcados pelos traços de destruição – guerra, morte, sofrimento, extermínio, catástrofe – que configuram uma zona confinada no indizível, do modo como é elaborado por Dominick La Capra. Os mais realistas pintores de batalhas navais não foram capazes de transmitir “uma impressão verdadeira de como deve ter sido estar a bordo de um desses navios, sobrecarregado até o limite de equipamento e tripulação, quando mastros e velas em chamas despencavam ou bolas de canhão atravessavam os conveses tomados por um inacreditável formigueiro de gente” (84 e 85). Ou ainda “Quem há de saber como as coisas realmente aconteceram em épocas passadas?” (91), pois, o mesmo país que exibiu os índios do Brasil como uma expressão do alcance do seu poder, agora é visto pelo iluminista Diderot, 130 anos depois, como um país maravilhoso onde “a mais ligeira elevação proporciona à pessoa uma sensação das mais sublimes” (91) e Haia como “o vilarejo mais lindo da Terra” (92). De volta à Bélgica, ao visitar o panorama de Waterloo, em que se paga para ter o privilégio de “assistir” a batalha por todos os lados, estando no centro do acontecimento (agora imaginário), o narrador toma ciência daquele evento irrecuperável, dissipado no tempo: “É essa então, imagina-se ao correr o olhar à volta, a arte da representação da história. Ela se baseia numa falsificação da perspectiva. Nós, os sobreviventes, vemos tudo de cima para baixo, vemos tudo de uma só vez e ainda assim não sabemos como foi. O campo arrasado estende-se ao redor, onde certo dia cinquenta mil soldados e dez mil cavalos morreram no intervalo de poucas horas. Na noite depois da batalha, o ar deve ter se enchido de gemidos e estertores. Agora não há mais nada além de terra marrom. Que terá sido feito de todos os corpos e dos restos mortais? Estão enterrados sob o obelisco do monumento? Estamos de pé sobre uma montanha de mortos? É esse, afinal, o nosso ponto de observação? Será que de tal ponto temos de fato a famigerada sinopse histórica?” (129 e 130). Porém, acrescentamos mais perguntas: será que existe uma ordem de grandeza que equipare o homem ao turbilhão dos acontecimentos? Não seria o minúsculo e frágil corpo humano sempre engolido pelas forças insondáveis da história? Do que adiantaria voltar no tempo e presenciar a batalha de Waterloo, em meio ao banho de sangue, se Fabrizio, o jovem herói de Stendhal, vagueia por esse momento épico da história inteiramente alheio ao seu significado, sem ao menos saber se viu ou não Napoleão em seu cavalo? Como nos versos do poeta polonês Zbigniew Herbert “A specter is haunting / the map of history / the specter of indeterminacy / how many Greeks perished at Troy / – we don’t know”. Nesse sentido, concordamos com a análise de John Beck (Apud Blackler, 2007, 34), quando diz “the book is about the erosion of confidence in the power of representation to record a knowable world adequately and thereby control it”, daí toda a sua força poética, pautada na imponderabilidade dos fenômenos históricos. Ainda no que diz respeito à opressão imperialista sobre o Congo, travestida pela declaração do rei Leopoldo como a abertura da “última parte de nossa terra que até ali permanecera intocada pelas bênçãos da civilização” (algo como o fardo do homem branco de Kipling) (123), o narrador traça um perfil de Roger Casement, personagem central que denunciou não apenas os crimes desmedidos contra os negros no curso do Congo, como também os horrores que ocorriam nas selvas do Peru, Colômbia e Brasil, perpetrados, aqui, não pela Bélgica, mas pela *Amazon Company*. Casement também militou pela causa dos “índios brancos da Irlanda”, tendo sido, ao final de tanto esforço subversivo, condenado à morte. “[...] foi talvez justamente a homossexualidade de Casement que o habilitou a reconhecer, para além das fronteiras de raça e classe social, a contínua opressão, exploração, escravidão e destruição daqueles que estavam mais afastados do centro do poder” (138). A compreensão que o narrador tem a respeito do engajamento de Casement em frentes diversas parece guardar familiaridade com o ensaio de Durval Muniz (2007) sobre “os maus costumes de Foucault”, outro personagem que, a seu tempo e com seus meios, enfrentou e desnudou o poder. Para um estudo substancial a respeito dessa matéria sofrida que foi a colonização, ver *História das Colonizações*, de Marc Ferro. Logo em sua abertura, lemos as palavras de Aimé Césaire que, em seus *Discours sur le colonialisme*, de 1955, disse: “O que o cristianíssimo burguês do século XX não perdoa a Hitler não é o crime em si, o crime contra o homem, não é a humilhação do homem em si, é o crime contra o homem branco [...] é ter aplicado à Europa procedimentos colonialistas que, até então, só se destinavam aos árabes, aos cules da Índia e aos negros da África” (FERRO, 1996, 14). Para termos uma ideia do genocídio congolês por parte do rei Leopoldo II, que transformou um território dezenas de vezes maior do que a Bélgica em sua propriedade particular, extraindo uma fortuna incalculável em borracha e marfim do que chamou “Estado-livre do Congo”, foram mortos cerca de 10 milhões de africanos, número significativamente superior ao de judeus mortos no chamado Holocausto, embora seja um fato muito menos notado.

guarda todos os horrores do colonialismo, um objeto que ainda pulsa em meio à obsolescência da nobre mobília. *As imagens também morrem* (1953), o célebre e banido documentário de Alain Resnais, Chris Marker, e Ghislain Cloquet, mostra-nos o homem europeu diante de uma máscara africana exposta no museu, “o signo de uma unidade perdida na qual a arte era a garantia de um acordo entre o homem e o mundo”. Civilizações que naufragaram diante da barbárie imposta pelos europeus, deixando somente “estes belos destroços estriados que nós interrogamos”.

O espólio colonial reunido no “museu Somerleyton” contém ainda um item que exprime a dominação/destruição europeia sobre o mundo natural: um “cadáver” exposto no saguão de entrada como um troféu – trata-se de um urso-polar empalhado com mais de três metros de altura.

Com sua pelagem amarelada e carcomida pelas traças, ele espreita como um fantasma vergado por pesares. De fato, quando caminhamos pelos aposentos abertos ao público em Somerleyton, há momentos em que é difícil saber se estamos numa casa de campo em Suffolk ou numa espécie de terra de ninguém, na costa do Oceano Ártico ou no coração do continente negro. Tampouco podemos dizer de pronto em que década ou século estamos, pois muitas eras estão sobrepostas ali e coexistem. (47)

A referida passagem também nos permite estabelecer um diálogo entre a percepção histórica do narrador e as considerações de Didi-Huberman acerca do anacronismo em *Diante do tempo*, obra fundamental para o estudo das imagens publicada no ano de 2000. Os museus de artefatos que atraem o narrador sealdiano constituem espaços de coisas que sobreviveram aos homens de uma determinada era, civilização e catástrofe. Parafraçando o historiador francês a respeito das imagens, somos, diante das coisas, o elemento de passagem. O narrador caminha pelos aposentos do palácio cômico de que está diante de uma matéria informe, porque as aparências são várias – casa de campo em Suffolk, terra de ninguém, costa do Ártico, continente negro -, composta por múltiplos estratos de tempo a coexistirem, compartilhando um presente em uma espécie de cápsula de sucessivas temporalidades.

Talvez a maior revelação que a visita do narrador a Somerleyton ocasiona apareça justamente aqui, no reconhecimento dos tempos heterogêneos que atravessam o presente, nessa presença anacrônica, elemento tão repellido pelo historiador profissional. Este, buscando a concordância dos tempos, a consonância eucrônica, afirma sua autoridade por

uma suposta habilidade em expurgar o perigo tentador do anacronismo, a ameaçar a inteligibilidade histórica. No prefácio do clássico historiográfico *O problema da descrença no século XVI*, sobre a religião de Rabelais, publicado em 1942, Lucien Febvre (2009, 30) considera o anacronismo o “pecado dos pecados”, irremissível. O historiador dos *Annales*, que busca a concordância dos tempos, nos fala de uma “adaptação ao tempo” onde “cada época fabrica mentalmente seu universo”. É a famosa noção de “utilização mental” que encontramos teorizada em *Combats pour l'Histoire* (1952), pedra de toque da história das mentalidades.

Ao publicar um estudo em 1924, Abel Lefranc, especialista na literatura do Renascimento, considerou François Rabelais um “ateu militante”. Eis então o historiador chamado ao seu ofício. É a partir da ideia de que a descrença de Rabelais é um fato inverificável, pois as condições de possibilidade para que uma pessoa fosse descrente no século XVI não estavam dadas pelo seu tempo, que Febvre irá apresentar uma paradigmática tese sobre o autor de *Pantagruel e Gargântua*. O vínculo inquebrantável do homem com seu tempo, metaforizado no provérbio árabe que Marc Bloch reproduz no seu tratado em defesa da História – “os homens se parecem mais com sua época do que com seus pais” – é o que evitaria a desordem das épocas no plasma do anacronismo⁸⁷. O “tempo empírico” de Rabelais, inteiramente determinado nos seus “empregos” pela religião cristã, não possuía abertura para a descrença. Seguindo o belo argumento de Rancière (2011, 46), que desconstrói essa compreensão do tempo e do anacronismo, encontramos a perversidade no conceito de anacronismo, e não no anacronismo em si. “É a submissão da existência ao possível que, no fundo, é anti-histórica”. Da mesma forma que o contemporâneo é aquele que se afasta do seu tempo, uma voz dissonante em meio aos seus contemporâneos,

O conceito de “anacronismo” é anti-histórico porque ele oculta as condições mesmas de toda historicidade. Há história à medida que os homens não se “assemelham” ao seu tempo, à medida que eles agem em ruptura com o “seu” tempo, com a linha de temporalidade que os coloca em seus lugares impondo-lhes fazer do seu tempo este ou aquele “emprego”. Mas essa ruptura mesma só é possível pela possibilidade de conectar essa linha de temporalidade com outras, pela multiplicidade de linhas de temporalidade presentes em “um” tempo. (RANCIÈRE, 2011, 47)

⁸⁷ Há também um paradoxo no discurso historiográfico de Bloch, percebido por Didi-Huberman, pois no método regressivo há uma clara opção pelo anacronismo para o entendimento das épocas, que não podem ser dispostas de maneira isolada (as questões postas ao passado são lançadas, desde já, pelo presente, e dizem mais respeito a este). Raúl Antelo (2007) considerou a temporalização do anacronismo como uma participação temporal na temporalidade.

Nesse sentido, há uma imbricada correlação entre o conceito de anacronismo e o possível⁸⁸, expressa de maneira exemplar no trabalho de Febvre. O que era possível no tempo de Rabelais, as condições de possibilidade no horizonte mental da época, talhava qualquer traço de incredulidade. Mas o que movimenta a história não seria precisamente as rupturas que se dão no âmago das épocas? Ou melhor, para falar com Rancière (2011, 49), as anacronias, a saber, “acontecimentos, noções, significações que tomam o tempo de frente para trás, que fazem circular sentido de uma maneira que escapa a toda contemporaneidade, a toda identidade do tempo com ‘ele mesmo’”? É nesse sentido que Rancière evidencia, em *La Nuit des Proletaires* (1981), esse complexo “jogo de séries temporais heterogêneas” e Didi-Huberman, por seu turno, no afresco pintado de Fra Angelico, um tecido de três tempos heterogêneos e, portanto, anacrônicos uns aos outros.

Assim, “mais vale reconhecer como valiosa a necessidade do anacronismo: ela parece interna aos próprios objetos – as imagens – dos quais tentamos fazer a história” (DIDI-HUBERMAN, 2015, 22). Aos invés do historiador fóbico do tempo que se apega a noções estáticas como “utensilagem mental”, ou, no campo da história social da arte, “equipamento cultural ou cognitivo” (Baxandall)⁸⁹ - noções estas que possuem sua relevância, mas com valor de uso fixo e estanque -, Didi-Huberman quer apreender os fenômenos lançando mão do anacronismo para rastrear as combinações múltiplas de pensamentos separados no tempo, ou mesmo cruzamentos indiciários que formam uma “semelhança deslocada” entre os *drippings* de Pollock e o pano de Fra Angelico no

⁸⁸ Acrescentamos à discussão a brilhante consideração sobre o possível que Peter Pál Pelbart nos oferece em *Imagens do (nosso) tempo*. A citação é eloquente do que tentamos demonstrar aqui: “Numa chave bergsoniana, o possível é uma ilusão retrospectiva que nos impede de pensar o *novo*. Sempre que surge algo de novo no mundo, nós o remetemos a um possível que o teria precedido. Assim, a novidade no mundo não passaria de uma *realização* daquilo que já estaria dado idealmente. Entre o possível (ideal) e o real (concreto) não há diferença substancial. Ora, o que escandaliza Bergson é que numa lógica dessas o tempo apenas serviria para desovar a fila dos possíveis, idealmente estocados. Ou seja, o tempo seria apenas um modo de ordenação da sequência de realização dos possíveis já dados de antemão – seria um dispositivo de retardo, não de criação. É uma ideia pobre do possível, colada no real, decalcada dele, diria Deleuze, e projetada no passado. No fundo, é um modo de trancar a emergência do novo num sistema de reconhecimento, de reconhecimento [...] o real não copia o possível, mas o cria”. (PELBART, 2009, 32 e 33)

⁸⁹ Didi-Huberman toma a companhia de Aby Warburg, Walter Benjamin e Carl Eistein (as três “linhas vermelhas” teóricas do seu trabalho) para implodir o curso da história da arte, se contrapondo a nomes consagrados e cuja tradição canônica agora ele põe em xeque: Giorgio Vasari, Johann Winckelman, Erwin Panofsky e, mais próximo de nós, Michael Baxandall. Podemos perceber uma cisão no próprio círculo de Warburg, onde Panofsky, cujo modelo tornou-se hegemônico, e Gombrich, apresentaram sistemas mais estáticos, enquanto Wölfflin e Riegl, mais próximos do “mestre”, representaram momentos em que a história da arte não se submeteu à história. Perceber o anacronismo dos tempos, bem como emancipá-los do possível, explodiria o *continuum* da história, libertando-a de si mesma. Assim é que, nas palavras de Derrida (1994, 104), “no mesmo lugar, no mesmo limite, aí onde termina a história, aí onde termina um certo conceito determinado da história, aí, precisamente, a historicidade da história começa, aí, enfim, ela tem a oportunidade de anunciar-se – de prometer-se”.

corredor de São Marcos, disparando no estudioso o primeiro gesto a fazer emergir seu objeto histórico, fora de um esquema contextual e eucrônico. Os múltiplos tempos estratificados pairam sobre as imagens e as coisas, seja nas estantes da biblioteca do Convento de São Marcos, seja nos aposentos e objetos de um palácio em estilo anglo-italiano oitocentista transformado em atração turística um século depois.

O olhar do narrador ao flunar por Somerleyton é o olhar do trapeiro e do colecionador. O que lhe atrai é o amontoado de coisas, a irradiar uma profusão de épocas, descartadas sob o véu da inutilidade, do gasto, da obsolescência. Poderíamos tomar de empréstimo a “Caracterização de Walter Benjamin”, feita por Adorno (1998, 228), para pensar o narrador de Sebald:

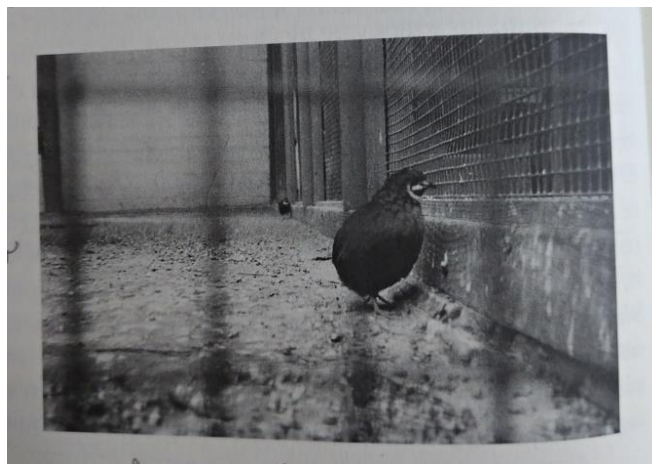
Todo o seu pensamento poderia ser designado como ‘histórico-natural’. Todos os elementos fossilizados, congelados ou obsoletos da cultura, tudo o que nele perdeu a aconchegante vivacidade, tudo isso lhe falava como ao colecionador falam o petrefato ou a planta no herbário.

O narrador que ao final do percurso pelos aposentos contempla o valor do acervo antiquado e a beleza que há na decadência da mansão, se entristece diante do estado deplorável de uma solitária codorna, que encontra na área externa em um dos aviários abandonados da propriedade.

Mas foi justamente a profusão de coisas, de bens acumulados durante gerações e que agora aguardavam, por assim dizer, a hora de ser vendidos, que me conquistou nesse acervo que, no fundo, não passava de uma coleção de absurdos. [...] E como a mansão me parecia bela, agora que se aproximava imperceptivelmente da beira da dissolução e da ruína silenciosa. Contudo, ao sair novamente ao ar livre, fiquei triste de ver, num dos aviários em boa parte abandonados, uma solitária codorna chinesa – evidentemente em estado de demência – correndo de lá para cá ao longo da grade lateral da gaiola e sacudindo a cabeça toda vez que estava prestes a dar meia-volta, como se não compreendesse como fora parar nessa situação deplorável. (46)

A ruína da propriedade, que coincide naquele momento com a ruína do animal, provoca no visitante sensações opostas. Encontramos um eco dessa cena no início do romance posterior de Sebald, *Austerlitz* (2001), que seria uma espécie de testamento do escritor (Huyssen). Aqui, o narrador atormentado por dores de cabeça e maus pensamentos procura refúgio no zoológico, onde observa um viveiro de pássaros e, ao cair da noite, as espécies de vidas sombrias que habitavam o Nocturama. Na imagem que vemos da codorna, o animal está de perfil, imóvel, aparentemente dando a vez para que

uma segunda codorna, quase imperceptível ao fundo, e em movimento, possa tentar inutilmente se desvencilhar da sua angústia⁹⁰.



Em “Por que olhamos os animais?”, texto de 1977, John Berger nos oferece uma profícua reflexão acerca da nossa relação com os animais, o que nos ajuda a entender o momento em que nosso narrador se encontra. A partir do século XIX, teve início, na Europa e na América do Norte, um processo, hoje já consumado pelo capitalismo do século XX (e XXI), de profunda ruptura nas tradições que até então mediavam o homem e a natureza. Até esse momento, os animais estavam situados na primeira linha dos círculos de coisas a cercar o homem. Essa posição de primazia tinha um caráter, obviamente, econômico e produtivo, pois os homens dependiam dos animais para o alimento, o trabalho, o transporte e as vestimentas.

⁹⁰ No dia 07 de abril de 2017, na ocasião do XIV Seminário Internacional de Estudos de Literatura, promovido pelo Departamento de Letras da PUC-Rio, o professor e pesquisador Kelvin Falcão Klein (UNIRIO), que vem se dedicando a mapear os traços não convencionais no discurso romanesco contemporâneo, apresentou a conferência *Afinidades e morfologias em W.G. Sebald*. “Chama a atenção o esforço de Sebald de posicionar a câmera o mais baixo possível, junto à grade, emulando o campo de percepção da codorna, a sua linha de visão, só que de forma invertida, de fora para dentro e não de dentro do aviário para fora” (transcrição). Aqui, acatamos a perspicaz leitura que Klein fez da imagem, com a ressalva de que, para nós, o gesto de Sebald, ao posicionar a câmera na linha da codorna, revela antes uma empatia pelo animal, expressa pelo modo como o narrador descreve esse encontro. O afeto pelos animais se dá em vários momentos do relato, como o porco que, ao ser acariciado pelo narrador, “suspirou como alguém afligido por infinito sofrimento”, tornando a “fechar o olho com uma expressão de profundo afeto” (76). Uma das cenas mais dramáticas do romance se dá com a apreensão de dois periquitos de uma família de imigrantes, deixando “mais patente que qualquer outra coisa a monstrosidade que é mudar para um novo país naquelas circunstâncias” (178). Como na questão lançada por Guimarães Rosa em *Ave, Palavra* (1970), “Se todo animal inspira sempre ternura, que houve então com o homem?”.

Não obstante as inúmeras diferenças, animais e homens compartilham do mesmo ciclo – nascem, sentem e morrem. É com base nessa partilha que podemos nutrir alguma empatia pelas outras espécies, mesmo que não sejamos correspondidos por uma barreira intransponível e imposta pela natureza.

El mismo animal puede mirar a otra especie del mismo modo. No reserva para el hombre una mirada especial. Pero, salvo la humana, ninguna otra especie reconocerá la mirada del animal como algo familiar. Otros animales se quedan atrapados en ella. El hombre toma consciencia de sí mismo al devolverla. (BERGER, 2006, 11)

John Berger segue nos falando ainda que a vida dos animais corre paralela à vida dos homens. “Sólo en la muerte convergen las dos líneas paralelas” (BERGER, 2006, 12). Poderíamos imaginar, aqui, que se os animais também sentem, há uma possibilidade, embora bastante delicada, dessas linhas convergirem no encontro de uma espécie com a outra. A codorna entristece o narrador por estar atormentada pela sua condição de abandono, entregue à sua vagarosa entropia, tal qual a propriedade que, anos atrás, nas noites de verão, irradiava um brilho infinito. O sentimento do animal incita o sentimento do homem que o observa, provavelmente corroborado pela incapacidade de comunicação, pois “es el hombre quien carece de la facultad de hablar con los animales: de ahí todos los cuentos y leyendas de seres excepcionales como Orfeo, que podían hablar con los animales en su propia lengua” (BERGER, 2006, 12). O gesto de baixar a câmera fotográfica até a linha de visão da codorna parece revelar alguma tentativa de, nesse encontro silencioso, confrontar o animal na plenitude de sua minúscula estatura, lançando sobre ele um olhar direto, sem mediação, ainda que pelas lentes da objetiva⁹¹.

⁹¹ No abecedário de Deleuze, assistimos o filósofo francês a tecer considerações a respeito dos animais (A de animal). Deleuze afirma que os animais não param de emitir e produzir signos, bem como reagir a eles. Os caçadores (não aqueles de clubes de caça), por exemplo, conseguem captar os signos deixados pelo animal, possuem uma relação animal com o animal, e não humana com o animal (como as pessoas que possuem animais domésticos etc.). Não saberíamos dizer, dentro dessa tipologia deleuziana aqui pouco desenvolvida, que relação temos entre o narrador e a codorna. Mas, se para Berger (2006, 13), o “animal fue la primera temática tratada por el hombre en la pintura” e, provavelmente, “el primer pigmento utilizado para pintar fue sangre animal. Y antes todavía, no es irrazonable suponer que la primera metáfora fue animal”, também foi seguindo os rastros e signos emitidos pelos animais, tal como um segundo animal (relação animal-animal), que o homem caçador elaborou um patrimônio cognoscitivo do qual ainda somos devedores. “Durante inúmeras perseguições, ele aprendeu a reconstruir as formas e movimentos das presas invisíveis pelas pegadas na lama, ramos quebrados, bolotas de esterco, tufo de pelos, plumas emaranhadas, odores estagnados. Aprendeu a farejar, registrar, interpretar e classificar pistas infinitesimais como fios de barba. Aprendeu a fazer operações mentais complexas com rapidez fulminante, no interior de um denso bosque ou numa clareira cheia de ciladas” (GINZBURG, 1989, 151). Marc Bloch (2001, 54) também assinalou que “o bom historiador se parece com o ogro da lenda. Onde fareja carne humana, sabe que ali está a sua caça”. Para Deleuze, o escritor é aquele que força a linguagem até um limite, que separa a

Embora a casa e o aviário abandonado encontram-se em estado de vertiginosa decadência e ruína, o movimento da natureza que os circundam assume uma direção oposta. Aqui, o descompasso entre o mundo humano (civilizacional) e o mundo natural atinge seu paroxismo.

Ao contrário do esplendor evanescente da casa, os terrenos que a circundavam estavam agora no auge de sua evolução, um século após o apogeu de Somerleyton. Os canteiros de flores bem podem ter sido outrora mais bem tratados e dotados de cores mais suntuosas, mas hoje as árvores plantadas por Morton Peto preenchiam o ar acima dos jardins, e vários dos antigos cedros, antes já admirados pelos visitantes da época, agora estendiam suas ramagens por quase um quarto de acre, cada qual um mundo inteiro em si mesmo. (47)

linguagem da animalidade; a língua tem de alcançar desvios animais, o escritor é responsável pelos animais que morrem e deve estar situado nesse limite. Há uma inumanidade própria ao corpo humano e ao espírito humano e, assim, haveria relações animais com o animal para além de uma redução edípiana. Forçando um diálogo com a divagação do filósofo francês, poderíamos dizer que a codorna chinesa está cerceada de um território para a morte, ou antes, e por isso mesmo, este território está imposto de antemão. Há outra cena, já ao final do romance, em que o narrador perambula como um *stalker* pela zona interdita (uma região onde o governo inglês manteve atividades secretas durante a Guerra Fria), proibida (como no célebre filme de Andrei Tarkovski, 1980). Ali, enquanto caminha sob o vazio à sua volta que cresce a cada passo, o narrador quase “morre de susto” quando uma lebre esbarra em seus pés. “Ela deve ter se encolhido em seu lugar enquanto me aproximava, o coração disparado em expectativa, até quase ser tarde demais para se safar com vida. O exato instante em que a paralisia que tomara conta dela se converteu no movimento de pânico da fuga, foi também o instante em que seu medo me penetrou” (233). Ao lembrar do acontecimento o narrador afirma “vejo a mim mesmo, que me tornara um só com ela” (234), em uma relação que nos parece animal-animal. Como pôs Deleuze, o animal está sempre à espreita, em permanente estado de alerta, atento a todos os sinais cifrados emitidos pelo meio. Seriam as recorrentes cenas do narrador a olhar o mundo pela janela, seja do hospital, do trem ou dos hotéis nas cidades por onde passa, um sinal do escritor à espreita? Em Haia, ao deixar a visita ao Mauritshuis, observa “a garça que, ao me pôr novamente a caminho, vi voando bem rente à superfície luminosa da água” (91); Em Amsterdam, próximo ao Vondelpark, o narrador vê pela janela “um casal de patos, imóvel na superfície da água totalmente recoberta por sêmola verde-relva” (96); em sonho, vê-se pelo raio de luz fraca que incide de uma das janelas, “com um arpejo que me subiu à raiz dos cabelos um besouro aquático na superfície da água, remando de uma margem escura para outra” (191). Para Ruth Bohunovsky (2016), que investigou a presença do escritor austríaco Ernst Herbeck na obra literária e crítica de Sebald e, portanto, alguém que certamente interferiu em maior ou menor grau no romance sebaldiano, aponta que Harbeck sentia grande “afinidade eletiva” com o mundo animal, onde os animais seriam os “ágeis avatares da sua tristeza”, criando um rico bestiário com girafa, zebra, pantera, camelo, coruja, canarinho e, seu animal preferido, a lebre, uma espécie sempre à escuta e “em alerta”, à espreita. Ainda sobre a aproximação entre o animal e o homem, Gadamer, em um ensaio sobre “O jogo da arte” (1977), inicia sua reflexão apontando que o “fenômeno elementar do jogo (brincadeira) e do jogar domina todo o mundo animal. É evidente que esse fenômeno também determina o ser natural que o homem é. No entanto, a criança humana também compartilha de muitas outras coisas com todas as espécies de filhotes, cuja alegria no jogo e na brincadeira é por nós admirada – tantas coisas que o observador humano costuma ser tomado por um encanto que se mistura com temor junto ao estudo do comportamento dos animais [...] Se o animal e o homem são tão parecidos um com o outro em tantas coisas, não desaparece completamente o limite entre animal e homem?”. (GADAMER, 2010, 49)

Um aspecto importante da prosa sebaldiana, que permite uma aproximação do surrealismo, que faremos em outro momento, é a presença do acaso⁹². A partir de um encontro fortuito com William Hazel, o jardineiro que cuida de Somerleyton, o narrador toma conhecimento, através das memórias do interlocutor que remetem aos tempos de escola, da guerra aérea que se movia contra a Alemanha a partir das sessenta e sete bases estabelecidas em East Anglia depois de 1940. Este será um dos temas que ocupará as reflexões de Sebald nos anos posteriores à redação do romance, culminando nas célebres conferências proferidas em Zurique no ano de 1997. “As pessoas hoje em dia não fazem a menor ideia da escala dessa operação” (48), diz o jardineiro. Não sabemos ao certo se a conversa aconteceu realmente, ou se é apenas a ficcionalização de uma suposta visita que Sebald teria feito a Somerleyton. Mas é no interior de um romance que o escritor revela o tema ao qual se dedicará como figura pública e literária da Alemanha pouco tempo depois.

Eu imaginava as cidades alemãs em chamas, as tempestades de fogo lambendo os céus com suas labaredas e os sobreviventes remexendo nas ruínas [...] e soletrava os nomes das cidades cuja destruição acabara de ser anunciada: Braunschweig e Wüzburg, Wilhelmshaven, Schweinfurt, Stuttgart, Pforzheim, Düren e dúzias mais. (48)

E, o que teria despertado a premência que a vacância aberta pelo recalque alemão exerceu sobre o escritor,

[...] cheguei até a aprender um pouco de alemão, a fim de poder ler o que os próprios alemães, imaginei, haviam escrito sobre a guerra aérea e suas vidas nas cidades em ruínas. Para minha surpresa, porém, logo verifiquei que a busca por tais relatos nunca dava em nada. Ninguém parece ter escrito a respeito na época, nem se lembrar do fato mais tarde. E mesmo se eu perguntasse diretamente às pessoas, era como se tudo tivesse sido apagado de suas cabeças. (49)

⁹² Em outro momento, ao folhear a edição de domingo do *Independent*, o narrador encontra um longo artigo que possuía relação direta com as fotos dos Balcãs que vira no *Reading Room*, para daí nos contar o que lera.



Ao deixar a propriedade de Somerleyton, o narrador, afeito a caminhadas, continua sua peregrinação em direção à litorânea Lowestoft, onde encontrou ruas longas e vazias, sem aparecer sequer “uma alma viva”. Uma cidade assolada pelas crises econômicas e as fortes depressões dos anos 30, que sonhou por um breve período com o surgimento de plataformas de petróleo no Mar do Norte, para logo em seguida implodir em meio à febre especulativa. “Embora eu soubesse de tudo isso, não estava preparado para o desconsolo que logo se apoderou de mim em Lowestoft” (51). Sua única companhia: uma solitária e assustada funcionária de hotel. “[...] levantei-me e fui até a janela da sacada em semicírculo. Lá fora estendia-se a praia, em algum lugar entre a escuridão e a luz, e nada se mexia, nem no ar, nem na terra, nem na água” (53). A cidade de Lowestoft é apresentada em sua glória, que coincide com a mansão de Somerleyton (século XIX), e declínio (presente), em que um rabeção preto coberto de coroa de flores impulsiona mais uma lembrança do narrador.

[...] uma cidade na qual as marcas do marasmo insidioso eram aparentes em toda parte, uma cidade que em sua época áurea não fora somente um dos mais importantes portos pesqueiros do Reino Unido, mas também um balneário elogiado até mesmo no exterior como *most salubrious*. (55)

Por todo o relato, é possível discernir esse movimento da “curva de Browne” entre ascensão e queda, a atingir as coisas, os lugares e as paisagens percorridas pelos pés e pelo olhar do narrador. A pálida cidade fantasma do presente, e sua íntima relação com o mar, é reavivada em cores, “através de véus brancos flutuantes”, apenas na memória nostálgica de um vizinho do narrador, já falecido. Memória dentro da memória.

Na terceira sessão de *Os anéis de Saturno*, o narrador chega ao litoral (dez quilômetros ao sul de Lowestoft) e observa os abrigos em forma de tendas que os melancólicos pescadores erguem ao longo da faixa de areia na praia. “É como se os últimos remanescentes de um povo nômade tivessem se fixado ali, no extremo limite da terra, à espera do milagre que justificaria todas as suas privações e andanças anteriores” (62). O narrador, ao projetar nos habitantes das tendas essa correspondência, parece estar falando de si mesmo, se deslocando a um tempo remoto onde uma imensa barreira estava posta entre o homem e o mundo natural. Os pescadores não estabelecem contato entre si, salvo em raros momentos, e parecem com os melancólicos da carta a Filopémen, onde lemos: “Acontece frequentemente aos melancólicos coisas desse gênero: eles são às vezes taciturnos, solitários, buscando os lugares desertos; afastam-se dos homens, olham seu semelhante como estranho”.

Nesse sentido é que, sobre os pecadores, nos conta o narrador, “embora todos sejam movidos, imagino, pelos mesmos sentimentos insondáveis, cada um deles se acha no entanto bastante sozinho” (62). O ângulo do registro fotográfico, assim como a granulação em preto e branco que “apaga” os contornos nítidos do mar, corrobora a imagem suscitada pela digressão do narrador de que esses homens, que passam dias e noites a fio esperando pelos badejos, os linguados e os bacalhaus, na verdade “Só querem estar num lugar onde o mundo fique às suas costas e diante deles nada mais haja que o vazio” (62). Mas os traços de ruína e destruição estão por toda parte, o que parece mexer com os afetos e levar aqueles homens ao infortúnio, mais uma ocorrência da íntima relação, que intuímos por todo o relato, entre o mundo natural e o humano. Já não é mais possível fisgar qualquer coisa da praia, há barcos na areia, abandonados, decrepitos, corroídos pelo ar salino.

A cada ano os rios transportam milhares de toneladas de mercúrio, cádmio e chumbo, e montanhas de fertilizantes e pesticidas, para o Mar do Norte. Boa parte dos metais pesados e outras substâncias tóxicas deposita-se nas águas rasas do Dogger Bank, onde um terço dos peixes já vêm ao mundo com estranhas deformidades e excrescências [...] Em algumas das espécies mais raras de linguado, carássio e brema, as fêmeas, numa mutação bizarra, estão desenvolvendo cada vez mais órgãos sexuais masculinos, e os rituais de acasalamento já não passam de uma dança da morte, o exato oposto da ideia do maravilhoso aumento e multiplicação da vida natural em que ainda crescemos. (63)

Os oceanos ainda são tratados pelos governos internacionais como um mero depósito de resíduos e detritos, destruindo ecossistemas e porções significativas da vida marinha, mesmo nos dias atuais, com tantos relatórios científicos e estudos em estado avançado que alertam para os perigos e consequências que essa degradação irá ocasionar à vida na Terra⁹³. Mas há na observação do narrador acerca da crescente poluição do mar, que já afeta profundamente a vida daqueles homens solitários que acampam na costa - uma tribo de melancólicos -, um perigo ainda mais alarmante nessa era do Antropoceno⁹⁴, já antevisto por Hannah Arendt décadas atrás. As anomalias que aparecem no mundo natural, aqui, nada têm a ver com os exemplares bizarros que atraíam Thomas Browne em seu bestiário, muito menos com os seres imaginários de Borges. A mutação genética das espécies é causada pela intervenção do homem, em um perigoso cruzamento de fronteiras entre o natural e o humano cujos desdobramentos para o futuro serão imprevisíveis e alarmantes.

No momento em que iniciamos processos naturais efetuados pelo homem – não somente ampliamos nosso poder sobre a natureza ou nos tornamos mais agressivos com as forças terrenas dadas, mas, pela primeira vez, introduzimos a natureza no mundo humano como tal, obliterando as fronteiras defensivas entre os elementos naturais e o artefato humano nas quais todas as civilizações anteriores se encerravam. [...] Se, pois, ao deflagrar processos naturais começamos a agir *sobre* a natureza, começamos manifestamente a transportar nossa própria imprezibilidade para o domínio que costumávamos pensar como regido por leis inexoráveis. (ARENDR, 2007, 92 e 93)

Essa nova forma de “imperialismo ecológico”, onde não há mais o “fora” para o qual os europeus puderam realizar sua expansão biológica entre 900-1900, e que mereceu um brilhante estudo de Alfred Crosby (1986), exerce um profundo impacto na natureza que, una, circunda o planeta. Isabelle Stengers (2015) nos fala de uma globalização do ponto de vista das ameaças que se aproximam, em que um futuro se prepara sob o signo da barbárie. No belo *Cave of forgotten dreams* (2010), Werner Herzog, que inicia seu documentário contemplando as mais antigas (32 mil anos) pinturas rupestres que se encontram na caverna de Chauvet (França), opta por concluir seu devaneio levantando uma questão que tangencia a intuição de Arendt (especialmente porque a filósofa judia se

⁹³ Poucos anos após a redação do romance de Sebald, ocorreu a Expo-98, há mais de vinte anos, que colocou os oceanos no centro do debate e do qual o oceanário de Lisboa é um legado.

⁹⁴ Em *Extramundandade e Sobrenatureza*. Ensaios de ontologia fundamental (2018), Marco Antonio Valentim acerta que se o antropocentrismo constitui a ontologia fundamental do Antropoceno, o fascismo é a sua política oficial, “a que o instaura e acelera, fechando por expansão frenética (destruição exportada) o mundo ‘humano’ sobre si mesmo e impelindo-o assim à sua própria destruição”.

referia à fissão do átomo, pauta premente de seu tempo)⁹⁵. Olhamos para a arte figurativa de milhares de anos atrás com os olhos de um presente que não cessa de agir sobre a natureza, alterando-a em sua configuração original e sendo surpreendido ano após ano por desastres naturais, abalos sísmicos, incêndios florestais, tsunamis, espécies extintas, aumento do nível dos mares, extinção de glaciares e invernos e verões cada vez mais rigorosos⁹⁶. No *postscript*, ouvimos Herzog com seu inconfundível sotaque na narração *em off*,

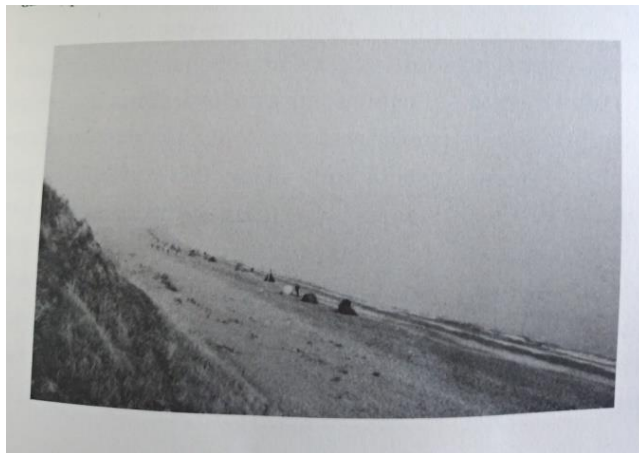
No rio Rhode fica uma das maiores usinas nucleares da França. A caverna de Chauvet localiza-se a apenas 32 km no bosque além destas montanhas ao fundo. O excedente de água morna, que foi usado para esfriar estes reatores, é desviado a 800 metros de distância, para criar uma biosfera tropical. O vapor quente ocupa imensas estufas, e o local está expandindo-se. Crocodilos foram introduzidos nesta selva artificial, e, aquecidos pela água para resfriar os reatores, eles se proliferaram. Já há centenas deles. Não surpreende que os mutantes albinos nadem e procriem nestas águas. Uma espécie peculiar deste habitat surreal. Não faz muito tempo, há apenas alguns milhares de anos, havia geleiras aqui com 2.700 metros de espessura. Hoje, um novo clima exala vapor e espalha-se. Em breve, estes albinos poderão chegar à caverna de Chauvet. Ao olhar as pinturas, o que eles vão achar? Nada é real. Nada é certo. É difícil saber se tais criaturas estão se dividindo em suas próprias imagens antagônicas. E será que elas realmente se encontram? Ou será apenas o seu reflexo imaginário? Será que somos hoje, provavelmente, os crocodilos que observam um abismo de tempo, ao vermos as pinturas da caverna de Chauvet? (transcrição)

Será o narrador sealdiano um nômade, caçador-coletor daqueles tempos que, após vagar perdido por um abismo de tempo, finalmente encontra seus semelhantes

⁹⁵ Em recente entrevista, Bruno Latour, um dos principais pensadores da atualidade (no duplo sentido da frase) fala do seu recente livro *Down to Earth. Politics in the New Climatic Regime*, e afirma a angústia que o atravessa: “Antes, a angústia que a natureza nos causava vinha do fato de que éramos pequenos demais, e a natureza era imensa. Agora temos o mesmo tamanho, influímos em como a Terra se comporta. E é desorientador, por exemplo, para os jovens que se manifestam [contra a mudança climática]. Da extrema esquerda à extrema direita, todas as posições políticas estão marcadas pela angústia”, disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/03/29/internacional/1553888812_652680.html?id_externo_rsoc=FB_CC&fbclid=IwAR1WQUJO3i9R289Yed9jb-lcEZswckqsE8489fulJ2QlhDfSnhjBnAnIUaQ

⁹⁶ Enquanto finalizo essas notas, em janeiro de 2019, a operação dos bombeiros na tragédia de Brumadinho já recolhe o 99º corpo soterrado pela lama de dejetos. Uma catástrofe ambiental e humana a abrir um trauma abissal na vida brasileira. O livro mais recente de José Miguel Wisnik, *Maquinação do Mundo - Drummond e a mineração* (2018), mostra como a existência da Vale e tudo o que ela significa em termos de espoliação e aniquilação da natureza afetou profundamente a poesia de Drummond, inclusive aquela considerada “metafísica” (como *A máquina do mundo*). Assim é que a própria Matriz do Rosário, que aparece em *Relógio do Rosário*, teria ruído devido aos abalos sísmicos provocados pela atividade da empresa; e ainda, a montanha que caracterizava a paisagem de Itabira, o Pico do Cauê, foi completamente destruída pela Vale, deixando no seu lugar um buraco que tem, em profundidade, mais do que a antiga altura do pico.

acampados na orla, a dar as costas para o mundo diante do vazio? Teriam armado suas tendas à espera do milagre, onde o planeta Melancolia se chocaria com a Terra?



Voltamos, então, à cena inicial. Que imagem do céu o narrador nos endereça na abertura de sua mensagem? Um céu imenso como o da imaginação infantil de Aglaja Veteranyi, que a faz cair em um sono balsâmico? O céu abismal de Pessoa e Celan? Ou, ao contrário, o céu como firmamento, no Gênesis? “Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina” (LUKÁCS, 2000, 25), eis a abertura mais famosa de um tratado de teoria literária jamais escrita. Um céu de outros tempos, lar dos homens. Das mais diversas esferas emergem evocações do céu. *Mais pesado que o céu* é a biografia de um famoso e atormentado roqueiro que tirou a própria vida nos anos noventa; *O céu de Suely* é tão claro e límpido como sua alma, preta de sonhos e desejos. O céu azul dos Beatles faz chorar. O céu do lirismo de Bandeira é alvo do toque da criança, que ainda não o sabe ilusão, enquanto que o céu de Alberto Caeiro atesta a realidade simples das coisas. O céu do sentimento do mundo, do melancólico poeta de Itabira, está morto e saqueado, e o de outro poeta distante no tempo e no espaço, o poeta vietnamita Ocean Vuong, é um céu noturno crivado de balas. O céu estrelado a nos guiar, de Lukács, contrasta com o céu que “às vezes desmorona / E as estrelas caem sobre a terra / Esmagando-a com todos nós. / Isso pode ser amanhã”, de Brecht. Ou o céu diurno de Benjamin, pontilhado de estrelas cujo brilho, não obstante imperceptível, ainda está lá, de modo invisível portando a memória da noite que apagou-se com o amanhecer. E, talvez, desde já, um dos grandes

livros do século se chame justamente *A queda do céu – palavras de um xamã yanomami* (2015)⁹⁷.



Apesar dos contextos díspares dos exemplos aqui evocados, ainda se trata de um mesmo céu como refúgio último do olhar daqueles que, presos à Terra, já viram o rosto da barbárie e da destruição em demasia. A geração de Benjamin, que ainda fora levada à escola em um bonde puxado por cavalos, “se achava a céu aberto numa paisagem em que nada permanecera inalterado, a não ser as nuvens, e abaixo delas, num campo de forças cheio de tensões e explosões destrutivas, o minúsculo, frágil corpo humano” (BENJAMIN, 2018, 21). “Entre céu e ruínas”, é chamada que abre a última sessão de um catálogo de Leila Danziger. O céu está pesado para cerca de 13 mil pessoas que, em março de 2016, fugiam dos desastres da guerra em Idomeni, no norte da Grécia. “O céu está bem pesado acima de suas cabeças [...] mas sei bem que há apenas um céu cobrindo toda a Terra: ou seja, estamos em contato imediato com o destino daquelas pessoas” (DIDI-HUBERMAN, 2017, 13 e 14). O céu de Sebald, mirado do oitavo andar de um hospital, o faz imaginar que tudo “lá embaixo” desapareceu para sempre, não como resultado de um espírito passivo e resignado, mas como uma disposição para levantar-se e refazer o mundo desfeito (fundação de uma literatura outra, que ainda pulsa no interior

⁹⁷ Davi Kopenawa nos diz “Só os xamãs dos povos indígenas sabem ainda chamar e fazer dançar os xapiri para conter os seres maléficos do mundo, combater as epidemias xawara e manter o céu em seu lugar. Se o ‘povo da mercadoria’ acabar exterminando os últimos povos indígenas e seus xamãs, os espíritos xapiri fugirão para sempre, abandonando o mundo ao caos. Chegará então o tempo da queda do céu” (disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/em-queda-do-ceu-davi-kopenawa-bruce-albert-apresentam-pensamento-yanomami-17264840>). No campo diametralmente oposto do discurso filosófico ocidental, Bruno Latour, no seu célebre manifesto *Nous n’avons jamais été modernes* de 1991, já expressava uma ameaça catastrófica nos mesmos termos: “Nós também temos medo que o céu caia sobre nossa cabeça”. (LATOURE, 2013, 12)

do indivíduo em estado de convalescença). Seu projeto literário, assim como a produção atual de Didi-Huberman (literatura/imagens apesar de tudo), atestam isso. Espíritos melancólicos que captam os sinais do que está, ou esteve por muito tempo, em vias de desaparecer. Daí pode (re)surgir a potência para enfrentar o caos. Foi da situação mais adversa e de extrema vulnerabilidade que Benjamin intuiu seus fragmentos mais poderosos – as teses sobre o conceito de história⁹⁸. Um levante último, ante seu iminente desaparecimento desse planeta. Ou Katrin, a garotinha surda de *Mãe Coragem e seus filhos* que salva uma cidade inteira de ser dizimada ao tocar, com todas as forças que lhe restam, seu tambor, anunciando a vinda do “anticristo”. Aviso de incêndio.

Toda a ambiência do romance evoca uma “saturnização da Terra”, que contamina inclusive a dicção do nosso texto, adquirindo, assim, um tom melancólico, dispersivo e moroso. O permanente processo de retração e destruição, seja na longa duração da história natural, seja nos acontecimentos da vida humana, que não passam, para falar com Fernand Braudel, de espumas que se formam na crista das ondas, bem como os detritos sobreviventes de tempos sofridos, de múltiplos estratos históricos, constituem um imenso campo arqueológico sob o signo da perda, da morte e da negatividade. No despovoamento das regiões percorridas, especialmente as regiões costeiras abandonas e em constante esmaecimento e declínio, objetos, mobiliário, arquitetura, natureza, habitantes escassos e singelos animais compartilham, silenciosamente, um afeto melancólico, na lenta rotação de uma Terra saturnizada. No sonho que tem ainda no hospital, onde sobrevoa a terra em um balão, o narrador a vê “preta e labiríntica” (26); em outra passagem, agora sobre um penhasco, vê-se que em “um monte negro de terra, jaziam as ruínas de uma casa destroçada” (176).

O narrador observa as frequentes e repentinas mutações no tempo por onde passa, como se a sombra de Saturno o acompanhasse em seus passos – assim acontece quando, perto de Oxford, e cansado após uma longa caminhada, “no espaço de poucos minutos, o céu que pouco antes ainda brilhava escureceu e sobreveio uma ventania que soprou a poeira pela terra árida em espirais fantasmagóricas” (227). As palavras de Thomas Browne adquirem, uma vez mais, poderosa eloquência:

As sombras noturnas são puxadas sobre a terra feito a cauda de um manto, e como quase tudo, de um meridiano a outro, deita-se após o pôr do sol, continua

⁹⁸ Segundo o testemunho de Scholem, Benjamin escreveu as teses sob o impacto do tratado *Molotov–Ribbentrop*, assinado por Hitler e Stálin em 23 de agosto de 1939.

ele, seria possível, seguindo o sol que se põe, ver no globo por nós habitado somente corpos estendidos, fileira após fileira, como se ceifados pela foice de Saturno [...]. (86)

Porém, mesmo que tudo esteja à beira do declínio, Sebald escreve e, movido pela “misteriosa sobrevivência da palavra escrita” (101), escava o campo de ruínas, recolhe os destroços e edifica uma literatura. Ainda que a complexidade de suas elucubrações não signifique avanço no conhecimento, pois “nunca conseguiremos compreender o imponderável, que na verdade determina nossa carreira” (183), e mesmo sentindo os sintomas da melancolia dos antigos, o narrador não apostata a capacidade de ler as ruínas para, ao menos, denunciar o caráter destrutivo do discurso civilizatório e promover alguma remissão ao que, destruído no passado, ainda exerce uma presença em nosso tempo, mesmo que na configuração residual de destroço. “[...] e muitas vezes me perguntei se a frieza e a desolação internas não são por acaso a condição prévia para fazer o mundo acreditar, mediante uma espécie de jogo de cena fraudulento, que o pobre coração ainda está em brasa” (94).

Nessa Terra saturnizada percorrida pelo narrador, nem tudo é escuridão, opacidade e falência. Há momentos mesmo em que descortina-se diante do melancólico cenários de beleza, redenção e esperança, ainda que sejam cenários fugazes, pequenas cintilações em meio à escuridão do universo. Em uma de suas paragens, a meio caminho entre Lowestoft e Southwold, o narrador observa a paisagem do lago de água salobra Benacre Broad.

Sem dúvida, é uma questão de tempo até que o banco de seixos se rompa numa noite de tempestade e o aspecto de toda a região seja modificado. Mas naquele dia em que me sentei naquela margem calma, era possível imaginar que se contemplava a eternidade. Os véus de névoa que de dia se deslocam na direção da terra haviam se dissipado, a abóbada celeste estava vazia e azul, nenhuma brisa agitava o ar, as árvores pareciam de pintura, e nenhum pássaro voava sobre a água marrom-aveludada. Era como se o mundo estivesse sob uma redoma de vidro, até que imponentes cúmulos vindos do oeste lançaram lentamente uma sombra cinza sobre a terra. (69)

Ainda que tenhamos os olhos tão habituados às sombras, não precisamos nos perder nelas, pois “mesmo no tempo mais sombrio temos o direito de esperar alguma iluminação”, nos diz Hannah Arendt (2016, 9) desde 1968. Como os vaga-lumes de Didi-Huberman, os homens em tempos sombrios de Arendt irradiam uma luz, ainda que

incerta, bruxuleante e fraca. Uma luz que transcende o tempo que lhes foi dado na Terra para chegar até nós, criando um vínculo geracional entre aqueles que pereceram nas catástrofes de um passado ainda recente, e os que no presente buscam escovar a história a contrapelo. O olhar do narrador de Sebald, embora habituado a ver cenários de degradação da natureza e da cultura, vislumbra por um breve instante uma harmonia e calma imaginadas apenas na eternidade ou, em sua imagem imperfeita material, naquelas pequenas redomas de vidro que envolvem paisagens em miniatura que tanto nos encantam⁹⁹.

A propósito, não foi Adorno (1998, 228) que teria dito que entre os utensílios favoritos de Walter Benjamin contavam-se, justamente, “pequenas esferas de vidro, dessas que contêm uma paisagem, sobre a qual parece nevar quando são sacudidas”?

⁹⁹ Sebald evoca uma imagem semelhante em *Austerlitz*, quando o personagem observa a paisagem nos dias claros de verão “que sobre toda a baía de Barmouth se difundia um brilho tão uniforme que as superfícies da areia e da água, mar e terra firme, céu e terra não podiam mais ser distinguidas. Todas as formas e cores se dissolviam em uma bruma cinza-pérola; não havia mais contrastes, não havia mais gradações, somente transições fluidas, palpantes com a luz, um único borrão do qual apenas a mais fugaz das visões ainda emergia, e curiosamente, disso eu me lembro bem, era a fugacidade mesma dessas visões que então me dava algo próximo de um sentido de eternidade” (SEBALD, 2008, 98). Remetendo à máxima platônica, poderíamos dizer que se “o tempo é a imagem móvel da eternidade imóvel”, então, aqui, a suspensão do tempo (em um tempo entrecruzado?) o leva a vislumbrar a eternidade plena. Não podemos fugir aqui do texto de Benjamin sobre a imagem de Proust, cuja obra lhe aparece como uma busca pelo momento de “iluminação profana” na lembrança inesgotável. Somos leitores (hóspedes) de Proust a atravessar uma soleira “além da qual a eternidade e a embriaguez estão à nossa espera”, mas essa eternidade, porém, “não é de modo algum platônica ou utópica: ela pertence ao registro da embriaguez [...] A eternidade que Proust nos faz vislumbrar não é a do tempo infinito, e sim a do tempo entrecruzado”. (BENJAMIN, 2012 [1929], 46 e 47)

A melancolia diante da catástrofe

Voltando ao reencontro, às vezes eu o imagino – para poder agarrar-me à sua imagem – como a reunião, numa tempestade, das folhas de árvores que estão muito distantes umas das outras.

(W. Benjamin. Carta a Scholem, 11 de fevereiro de 1937)

Até onde este exílio exterior coincide com outro mais profundo, interior, anterior? Dos deveres do exílio, não esquecer o exílio.

(Juan Gelman)

Um homem no exílio é sempre um homem à espreita.

(Georges Didi-Huberman)

Vozes distantes, tristezas próximas: Alguns personagens do século XX

Segundo o historiador Eric Hobsbawm, as décadas que compreendem desde a eclosão da Primeira Guerra Mundial aos resultados da Segunda foram uma Era de Catástrofe, quatro décadas “de calamidade em calamidade”. Observando o século XX a partir dos anos 1990, os mesmos anos onde se deu a produção romanesca de W.G. Sebald, o historiador britânico fala das “megamortes” (187 milhões) provocadas pela ação humana naquele período, ainda que uma curta Era de Ouro (1947-73) – com toda a sua riqueza, prosperidade e capacidade de produzir bens e serviços, transmitir informações, conhecimentos e diversão, e na posse de uma tecnologia revolucionária em avanço constante - tenha emergido em sua segunda metade, mas só até o início da década de 1970, pois o que se seguiu foi “uma nova era de decomposição, incerteza e crise” (HOBBSAWM, 2000, 15), mas também de catástrofe nas regiões da África, da América Latina, da ex-URSS e da Europa ex-socialista.

Na transição entre as décadas de 1980 e 1990, “o estado de espírito dos que refletiam sobre o passado e o futuro do século era de crescente melancolia *fin-de-siècle*” (HOBBSAWM, 2000, 16). Evocando as aferições de algumas das célebres mentes pensantes do período, como o historiador das ideias Isaiah Berlin (“o século mais terrível da história”), o ecologista René Dumont (“um século de massacres e guerras”) e o escritor

William Golding (“este foi o século mais violento da história humana”), para não mencionar Primo Levi¹⁰⁰ ou Ernst Gombrich dentre outros que também figuram na lista das doze epígrafes, Hobsbawm se pergunta, então, o porquê do século não terminar com uma celebração desse “progresso inigualado e maravilhoso, mas sim num estado de inquietação?”.

Como alguns dos espíritos sensíveis que sobreviveram às hecatombes, incluindo aqueles que, como Berlin, não sofreram diretamente provações pessoais (pois só o fato de ter vivido em um século com tanta matança e guerra total, passando pela “experiência coletiva da destruição dos domínios da vida”, nas palavras de Sebald, estando próximo das zonas de extermínio, já constitui uma sobrevivência, ainda que incomensuravelmente menos traumática do que aquela de quem esteve no olho do furacão dos acontecimentos, e menos ainda dos que “tocaram o fundo”, na expressão de Levi), Hobsbawm procura testemunhar o século XX não apenas como historiador, mas também como alguém que habitou esse tempo catastrófico. Seu louvável esforço para compreender um século tão complexo e traumático resultou em uma obra que também é uma empresa autobiográfica¹⁰¹, que busca intervir em um presente (década de 90) onde a destruição do passado, a dissolução do vínculo entre nós e as gerações passadas, em que os mais jovens parecem viver um “presente contínuo”, é premente entre aqueles que testemunharam o horror, pois nada nos resguardaria do seu retorno, sobretudo quando ignoramos até que ponto a humanidade foi capaz de chegar em seu impulso autodestrutivo. “Se o historiador tem condições de entender alguma coisa deste século é em grande parte porque viu e ouviu” (HOBSBAWM, 2010, 8), lemos em seu prefácio.

Embora assistindo e vivendo após a chamada Era de Ouro, o olhar panorâmico em retrospecto - uma “vista aérea” do século -, ao ver tantos escombros, não permite qualquer satisfação ou esperança em um futuro melhor. As razões para esse desencanto estão no fato de ser esse o século

mais assassino de que temos registro, tanto na escala, frequência e extensão da guerra que o preencheu, mal cessando por um momento na década de 1920, como também pelo volume único das catástrofes humanas que produziu, desde as maiores fomes da história até o genocídio sistemático [...] este século nos

¹⁰⁰ No corrente ano, pela ocasião do seu centenário, a editora Todavia prepara uma coletânea de poemas do escritor italiano.

¹⁰¹ Em 2012, no ano da sua morte, publicou-se o livro *Interesting Times: A Twentieth-Century life*, uma autobiografia propriamente dita, um relato que se desdobra no cruzamento de sua trajetória pessoal com a perspectiva histórica do seu tempo: o século XX.

ensinou e continua a ensinar que os seres humanos podem aprender a viver nas condições mais brutalizadas e teoricamente intoleráveis [...] não é fácil apreender a extensão do regresso, por desgraça cada vez mais rápido, ao que nossos ancestrais do século XIX teriam chamado padrões de barbarismo. (HOBSBAWM, 2010, 22)

Para citar mais uma epígrafe elencada por Hobsbawm, lemos as palavras do músico Yehudi Menuhin que tentam resumir o século XX como aquele que “despertou as maiores esperanças já concebidas pela humanidade e destruiu todas as ilusões e ideais”. O diagnóstico vale para os dois momentos “antagônicos” pelos quais o período passou. A eclosão de duas guerras mundiais, com sua capacidade destrutiva em escala planetária até então jamais vista - as armas químicas e o fracassado Protocolo de Genebra, os bombardeios da artilharia pesada/Grosse Bertha, campos de concentração, guerra aérea, o Projeto Manhattan e a bomba atômica -, com as mortes atingindo a inédita cifra dos milhões (Benjamin apontaria, em carta sobre Kafka a Scholem, a época que se preparava “para suprimir os habitantes deste planeta em massas consideráveis”), assinalou o colapso do ideal civilizatório de uma certa modernidade, onde, conforme observaram Adorno e Horkheimer em *Dialética do esclarecimento* (1947), o progresso no conhecimento do mundo, que deveria conduzir a humanidade a um estágio cada vez mais superior, libertando-a do medo e das ameaças das forças desagregadoras da natureza, acabou por transformar o mundo em um imenso campo de exploração sistemática, instaurando mecanismos opressores de sociabilidade.

Liberto da magia e do mito, o homem tornou-se vítima do progresso da dominação técnica, algo que ressoa as palavras irônicas de Benjamin em seu ensaio sobre o surrealismo, quando fala premonitoriamente na “confiança ilimitada apenas na IG Farben e no aperfeiçoamento pacífico da Luftwaffe”. A busca por um sentido para a vida foi abandonada em prol da consolidação do poder sobre a natureza, através de uma razão instrumentalizada na lógica e na ciência. Aqui reside o aspecto essencialmente repressivo do esclarecimento (DUARTE, 2002), e sua dimensão política nada mais será do que o fascismo, “quando o barbarismo bruto acertou contas com a civilização que o preservara secretamente, em uma selvagem vingança da natureza degradada contra a razão” (ANDERSON, 2004, 102)¹⁰². O resultado? A sujeição da “Humanidade a crimes de perfeição tecnológica sem precedentes” (GUMBRECHT, 2014, 17).

¹⁰² O fenomenólogo tcheco Jan Patočka, em *L'art et le temps* (1966), partiu da figura de Beethoven para considerar essa face da modernidade. “Os setenta anos da vida de Beethoven abrangem uma fase completa

Sobre a desilusões do século XX, já em seu alvorecer assistimos, no dia 4 de agosto de 1914, “a capitulação vergonhosa da social-democracia alemã à política de guerra do kaiser, o deslocamento da Internacional e a arregimentação das massas proletárias a esse imenso massacre fratricida intitulado ‘a primeira guerra mundial’” (LÖWY, 1985, 118). Apoiava-se, assim, a guerra civil europeia, onde milhões de pessoas foram subtraídas dos seus laços tradicionais de solidariedade para uma submissão completa aos interesses de um ente: o Estado nacional (François Furet). Fato que Lênin custará a acreditar e que causará uma cisão no pensamento revolucionário da época, frustrando esperanças e inflamando novas estratégias de conceber a luta contra o avanço da barbárie. É nesse sentido que Rosa Luxemburg, que talvez forme com Walter Benjamin o par de fracassos exemplares¹⁰³ da primeira metade do século XX¹⁰⁴, já expressava na palavra de ordem “socialismo ou barbárie” que não havia plausibilidade nas ideias dos marxistas ortodoxos (sobretudo Kautsky e Plekhanov) e da II Internacional,

da vida espiritual da humanidade. Um período que reúne um futuro em germe, a que não será dado tornar-se presente, e um passado renovado que só foi descoberto em sua plena especificidade para que se realize a experiência da irreversibilidade de tudo. Um período que representa o último tempo de parada em um caminho que conduzirá a Europa à *hýbris* do poder, à corrida para a hegemonia do mundo cujo término será a catástrofe. Nesse período é que se enraízam também as tentativas ulteriores da Europa para realizar uma vida e um mundo puramente espirituais, pois é ela que projeta pela última vez, no princípio, a possibilidade para o homem de não se engajar totalmente no caminho da exteriorização absoluta, de não optar por uma dominação sobre a natureza que o reduz em definitivo à servidão, pela inserção em um reino de forças colossais que finalmente entregam o homem como presa de seu desencadeamento irracional” (tradução livre). Beethoven que foi quem inaugurou a imaginação musical moderna, como se vê na *Sinfonia n.7*, onde o encerramento da introdução, uma suspensão que parece figurar a passagem da matéria ao espírito de Hegel, decompõe a música em seus elementos primários, pura matéria, desprovida do sentido até então elaborado pela sinfonia para depois ressurgir em toda sua significação.

¹⁰³ Fazemos uso da definição que Jeanne-Marie Gagnebin elaborou a propósito de Benjamin, um *fracasso exemplar*, pois “ele testemunha, de maneira lúcida e candente, não somente a dificuldade de um intelectual – sobretudo judeu – para sobreviver sob o fascismo sem se renegar, como também as insuficiências, ao mesmo tempo práticas e teóricas, do movimento político que teria de resistir o mais eficazmente ao fascismo, do movimento comunista da III Internacional, e da social-democracia alemã sob a república de Weimar” (GAGNEBIN, 1993, 8). Benjamin, como Rosa Luxemburg antes dele, nunca criticou abertamente a teoria de Marx, mas dela fez uso para criticar a social-democracia. “Para ele não se trata de denunciar a insuficiência essencial de uma teoria marxista da história, como gostariam alguns de seus intérpretes, particularmente seu amigo G. Scholem. Trata-se, antes, de resguardar o elemento crítico e revolucionário dessa teoria, do dogmatismo e do quietismo dos partidos estabelecidos” (GAGNEBIN, 1993, 15). Os trabalhos de Gagnebin e Löwy possuem o mérito de preservar essa potência revolucionária do pensamento benjaminiano, mesmo quando discutem questões de estética (estilo, linguagem etc) ou religião. Como sabemos, Benjamin sempre foi alvo de disputas entre inúmeras perspectivas: desde Brecht, Adorno, Scholem, Asja Lacis... Talvez pela exposição paratática de seu pensamento, tal campo de vetores tendeu ao alargamento. Hoje, um bom exemplo das querelas nos estudos benjaminianos está presente em duas obras: *Walter Benjamin and the demands of history* (perspectiva “marxizante”) e *Benjamin's Ground* (desconstrucionista). É notável também as diferenças de sua recepção no Brasil, nas obras de J.M. Gagnebin e Olgária Matos.

¹⁰⁴ Arriscamos afirmar que o voto da social-democracia aos créditos de guerra em 1914 atingiu Rosa Luxemburg ao modo do pacto Molotov-Ribbentrop sobre Benjamin, em 1939, pois o pensador alemão, não sem poucas reservas, exprimiu em carta a Horkheimer (em 1938, no ano anterior ao pacto) uma última ilusão de que a URSS defenderia os interesses da revolução em uma guerra futura.

imbuídos de uma teoria do progresso determinista e economicista, pois o socialismo não seria o resultado inevitável da necessidade histórica, mas apenas uma possibilidade objetiva, dialética aberta¹⁰⁵. Caberia a Benjamin a formulação de um materialismo histórico radicalmente crítico à ideia de progresso, em que a revolução seria justamente a interrupção de um progresso (catastrófico), e não o seu corolário. “A revolução não é mais a locomotiva da história mas a humanidade que puxa os freios de emergência antes do trem cair no abismo” (LÖWY, 2000, 83).

Os eventos de 1918 e 1919 na Alemanha iriam aprofundar ainda mais essa desilusão¹⁰⁶. Uma das mentes notáveis a testemunhar o peso da derrota dos spartakistas e da revolução alemã, a que tantos nutriram expectativas e depositaram suas esperanças no que poderia ter sido um caso exemplar de emancipação da classe trabalhadora e

¹⁰⁵ Nas teses VIII, X e XI Benjamin exprime uma crítica incisiva ao conformismo stalinista e socialdemocrata, cujo pensamento obliterado pelo otimismo cego no progresso econômico e no desenvolvimento técnico cometeu equívocos crassos de diagnóstico e prognóstico. Para os stalinistas, a ascensão de Hitler seria efêmera, enquanto Kautsky via o fascismo como algo anacrônico e pré-moderno, sendo possível apenas em um país semi-agrário como a Itália, mas que jamais encontraria terreno na moderna e industrializada Alemanha. Assim, a social-democracia alemã é responsabilizada, por Benjamin, pela vitória do fascismo. “Benjamin compreendeu perfeitamente a modernidade do fascismo, sua relação íntima com a sociedade industrial/capitalista contemporânea” (LÖWY, 2007, 85). Também o escritor Stefan Zweig, em sua *Autobiografia: o mundo de ontem*, lembra que os intelectuais da época “ironizavam o estilo pomposo” de Hitler “em vez de se ocupar de seu programa”; enxergavam no Monstro “ainda o agitador de cervejarias que nunca poderia ser seriamente perigoso”. A tática de Hitler era dupla: aproveitar-se da ignorância popular, fazendo promessas que não tinha intenção de cumprir, projetando um mundo de futuro que era vazio, retrógrado e devastado. O diagnóstico do ridículo, no entanto, escreve Zweig, não basta – tendo se tornado o pano de fundo da letargia de toda a *intelligentsia* progressista da época. Ver em [https://blogdoims.com.br/o-almorecer-do-](https://blogdoims.com.br/o-almorecer-do-fascismo/?fbclid=IwAR0YBNNQVTKBE2XzIxeYHXgO9WwL9QJglmSZgxug1ZI3LDQOCXMln98)

fascismo/?fbclid=IwAR0YBNNQVTKBE2XzIxeYHXgO9WwL9QJglmSZgxug1ZI3LDQOCXMln98 o. Atualmente, torna-se mais do que imperativo atentar para esse momento da gênese dos fascismos do século XX, pois vivemos tempos de ressurgimento de novos focos de incêndio, onde a extrema-direita reacionária está sendo alçada ao poder em vários países do globo, a maioria por via das urnas. Roger Waters, em sua turnê *Us + Them*, denunciou em 2018 o que chamou de “neo-fascism is on the rise”, listando personagens como Trump, Orbán, Le Pen, Kurz, Farage, Kaczynski, Putin (?) e Bolsonaro. Recentemente, este último esteve na fronteira com o Paraguai, onde elogiou um dos ditadores mais longevos e atozes da história da América Latina, Alfredo Stroessner, enquanto seu ministro do Meio Ambiente declarou publicamente, em entrevista dada em fevereiro, a irrelevância da memória de Chico Mendes para as políticas de defesa e preservação do Meio Ambiente hoje. Apenas esses dois exemplos demonstram o grau de devastação da memória dos que lutaram ontem pelas forças retrógradas que, hoje, estão no poder. Conforme apontou Kelvin Falcão Klein em texto que mencionamos linhas atrás, “o ‘passado recente’ muitas vezes nos espera na próxima esquina, feito de gritaria e selvageria”. O primeiro ato de resistência começa na disputa pela memória, território onde as imagens do passado emitem sinais cifrados no momento de perigo, na iminência de seu desaparecimento.

¹⁰⁶ Com exceção de alguns personagens como Ernst Cassirer, uma das poucas figuras do pensamento na época “imune” a crises, onde “nas primeiras semanas de janeiro de 1919, como lembra sua mulher, ainda havia muitos tiros nas ruas de Berlim, e Ernst muitas vezes andava em meio ao fogo das armas [do levante espartaquista] até a universidade, a fim de dar suas aulas”. (EILENBERGER, 2019, 70 e 71)

construção de uma nação justa e igualitária em plena sociedade industrial desenvolvida, foi Herbert Marcuse, que,

em entrevista a Habermas, chega a explicar sua adesão nos anos 20 à filosofia heideggeriana como resultado da derrota da revolução alemã e do assassinato de Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg. A morte dos líderes spartakistas representava o fim do caminho para o socialismo revolucionário, fora do controle bolchevique. Após essa tragédia, “parecia que não havia nada com que nos pudessemos identificar ... Que acontece depois do fracasso da revolução? Uma pergunta que para nós era absolutamente decisiva” (Habermas, 1985, p.239). O antigo membro do conselho de soldados de Reinickendorf, na Berlim revolucionária de 1918, mergulha em 1927 na leitura de *Ser e tempo*. Ao filósofo impedido de fazer a história, restava o consolo de pensar a historicidade. (LOUREIRO, 2004, 42)

Mencionamos aqui o fracasso da revolução alemã e o assassinato dos seus líderes porque talvez esta seja a primeira derrota histórica dos movimentos de luta e resistência diante das forças totalitárias ao longo do século XX¹⁰⁷, tendo o marxismo ocidental nascido sob o signo da derrota¹⁰⁸. E urge-nos lembrar, com E.P. Thompson, “os becos sem saída, as causas perdidas e os próprios perdedores”, preservando o vínculo com a geração perdida, mas cujas esperanças deixadas nos escritos (obra) e ações de vidas abreviadas (destino) ainda pode nos transmitir alguma potência insurgente diante das

¹⁰⁷ No presente ano de 2019 completam-se cem anos da derrota da revolução alemã e da morte de Rosa Luxemburg. Diante disso, a editora brasileira Boitempo está lançando a biografia da revolucionária alemã escrita e publicada em 1939 por Paul Frölich (1884-1953), um dos seus companheiros do Partido Comunista Alemão. Do lado das vítimas do “totalitarismo soviético”, poderíamos mencionar a Revolta de Kronstadt, ocorrida em março de 1921, como a primeira derrota dos que já previam os rumos sombrios que a Revolução de Outubro tomaria (burocratização, o grande expurgo, gulags; um dos acontecimentos emblemáticos de maior poder de síntese do que foi essa face totalitária do leste se encontra na famosa cena dos aplausos descrita no *Arquipélago Gulag*, de Soljenítsin. Mas os aplausos em cerimônias públicas também nos indicam uma importante diferença entre os totalitarismo, diferença essa não percebida por Hannah Arendt, a saber, enquanto Hitler era ovacionado nos comícios públicos, recebendo do alto de sua exibição os aplausos eufóricos de seus correligionários, Stálin aplaudia junto à multidão de proletários, se colocando como peça de uma engrenagem ampla a mover a ditadura do proletariado rumo ao futuro). A anarquista Emma Goldman, que presenciou o massacre de Kronstadt de perto, escreveu uma crítica implacável ao comandante do Exército Vermelho, Léon Trotski, responsável pela morte de mais de mil marinheiros sob a acusação de serem “pequeno-burgueses contra-revolucionários”. Nos referimos a “Trotski protesta em demasia”, artigo publicado em 1938 no *Vanguard*, mensal anarquista editado em Nova York. Àquela altura, Trotski encontrava-se exilado no México e era amante de Frida Kahlo, arregimentando seguidores nos ambientes de esquerda. Dois anos depois, seria assassinado por um agente de Stálin.

¹⁰⁸ Para uma discussão ampla sobre o tema, sugere-se o cotejo entre o famoso texto de Perry Anderson, *Considerações sobre o marxismo ocidental* (1979) e *O marxismo ocidental – como nasceu, como morreu, como pode renascer* (2008), de Domenico Losurdo. A distinção fundamental entre ambos é que Losurdo aponta a perda de vínculo do marxismo ocidental com a revolução anticolonialista mundial, enquanto o oriental soube focalizar a barbárie colonial do capitalismo, empenhado na denúncia das cláusulas macroscópicas de exclusão da liberdade liberal. Na ocasião de sua morte, em junho de 2018, a Boitempo disponibilizou o artigo do pensador italiano que originou o livro, disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2018/06/29/losurdo-como-nasceu-e-como-morreu-o-marxismo-ocidental/>

questões perturbadoras impostas pelo nosso tempo. A derrota alemã abriu o caminho para a queda da República e a ascensão do nazismo.

Rosa Luxemburg, atuando em duas frentes, aliou uma admirável atividade intelectual, em seu esforço para demolir o reformismo de Berstein e a pernicioso filosofia do progresso acatada pelos pensadores da II internacional, com o engajamento na práxis – a revolução –, o que resultou no seu brutal assassinato em janeiro de 1919¹⁰⁹. A República de Weimar que se seguiu (1919-1933), um período que suscitou tanto interesse entre os estudiosos por sua notável efervescência cultural e política (a Bauhaus, o expressionismo alemão, o movimento Dadá, as artes do espetáculo, escritores como Hesse, von Hofmannsthal, Rilke, Brecht, Thomas e Heinrich Mann etc), se construiu, assim, sobre um banho de sangue¹¹⁰. Nesse momento, um artista como Bertolt Brecht que viveu essa derrota emblemática, esteve cômico desde 1918, quando participou da república dos conselhos de Munique, tendo sido inclusive deputado de um desses conselhos revolucionários, do caráter de intervenção política que sua obra teria ao longo das próximas décadas. Em 1929, junto com Kurt Weill, que musicou seus versos, Brecht produziria um programa de rádio em memória dos dez anos do assassinato de Rosa Luxemburg, *Das Berliner Requiem*¹¹¹. Em 1932, fazendo cinema independente, dessa vez com o compositor Hanns Eisler e em diálogo com os diversos movimentos políticos organizados de resistência, Brecht lançou o filme *Kuhle Wampe*, um importante documento a demonstrar o que ocorria na Alemanha à época¹¹², onde põe em cena o

¹⁰⁹ No último dia 15 de janeiro completou-se cem anos do assassinato de Rosa, uma efeméride importante para os dias obscuros que vivemos.

¹¹⁰ Sobre a representação da República de Weimar no cinema, recomenda-se fortemente o filme, ainda pouco conhecido no Brasil, *O ovo da Serpente* (1977), de Ingmar Bergman, além da minissérie de Rainer Werner Fassbinder, *Berlin Alexanderplatz* (1980). A película de Bergman ficou marcada por uma frase dita por um dos seus personagens e que sintetiza o horizonte sombrio do período: “[...] qualquer um que fizer o mínimo esforço poderá ver o que nos espera no futuro. É como um ovo de serpente. Através das membranas finas pode-se distinguir o réptil já perfeitamente formado” (transcrição).

¹¹¹ Nesse momento, Brecht escreveu um epitáfio poético para Rosa Luxemburg que marcou a tradição da luta revolucionária: “Aqui jaz Rosa Luxemburg, judia da Polônia, vanguarda dos operários alemães, morta por ordem dos opressores. Oprimidos, enterrai vossas desavenças!”. Também Paul Celan, o principal poeta de língua alemã do século, recebeu de presente de Peter Szondi, em 1967, um livro sobre o assassinato dos líderes spartakistas. O impacto da memória dos derrotados e sua experiência pessoal flanando por Berlim, o levou a escrever esses versos sofridos: “O homem virou peneira, a mulher teve de nadar, a porca, para si, para todos, para ninguém”.

¹¹² Não apenas na Alemanha, mas também na conjuntura internacional. Há uma cena curiosa ao final da película onde um grupo de trabalhadores reunidos no interior de um trem a caminho do trabalho lê as notícias do jornal, que diz: “Onze milhões de quilos de café foram queimados no Brasil”. É na mesma década de 1930, nos anos assolados pelos reflexos da crise mundial, que surge no contexto francês o realismo poético, uma nova concepção de realização cinematográfica pautada na ênfase do papel do roteirista, em detrimento dos experimentalismos de vanguarda da era do cinema mudo. O filme *Atalante* (1934), do realizador libertário Jean Vigo (um cineasta bastante apreciado por Didi-Huberman em suas

Partido Comunista Alemão (KPD) e o Partido Socialdemocrata (SPD) para denunciar o estado de abandono da classe trabalhadora no início dos anos 30 - sem trabalho, sem moradia, sem alimentação e desmobilizada para a luta -, quando a ascensão do nazismo parecia irrefreável¹¹³.

Duas décadas após o desaparecimento de Rosa, em 1940, Benjamin, fracassado em sua tentativa de escapar da Gestapo na França vichysta e à beira do suicídio, um ato premeditado¹¹⁴ que parecia ser um mal menor incontornável, redigia suas teses sobre o conceito de história, para nós o documento político mais importante da era das catástrofes (entre Rosa e Benjamin, devemos lembrar Gramsci que, preso por Mussolini de 1926 a 1934, erigiu sua memória de resistência ao fascismo em seus *Cadernos*). Suas últimas palavras, repletas de alusões, imagens e alegorias, estão envolvidas por um hermetismo desconcertante suscitado pelo cruzamento das fontes díspares de sua filosofia da história: o Romantismo alemão, o messianismo judaico e o marxismo (LÖWY, 2007). Rosa, Benjamin e Brecht aparecem-nos, assim, como o *Angelus Novus*. Mas em um momento onde muitos se encontravam ávidos pelo progresso, que os impulsionavam sempre adiante, seus olhares não estavam arregalados e fixados no passado, como o anjo de

reflexões sobre os levantes), é tido como o marco inicial desse movimento, cujos temas abordavam a realidade socioeconômica da época com uma dose de desilusão e pessimismo. A partir da vitória da Frente Popular francesa e sua reação à ascensão do fascismo na Europa, as histórias serão marcadas pelo protagonismo de operários e desempregados que lutam por uma vida mais digna. Dessa época, os filmes mais famosos serão os de Jean Renoir, *La grande illusion* (1937) e *La règle du jeu* (1939), mas vale mencionar também *La belle equipe* (1936), de Julien Duvivier, e *Le Quai des Brumes* (1938), obra profundamente melancólica de Marcel Carné. A invasão nazista sobre Paris levará muitos desses cineastas ao exílio, pondo fim ao movimento.

¹¹³ Ainda que de um outro ponto de vista, os célebres filólogos eruditos Ernst R. Curtius, Leo Spitzer e Erich Auerbach estavam implicados nesse mesmo cenário alemão. Em texto para a ocasião do 5º Colóquio UERJ – Erich Auerbach, Hans Ulrich Gumbrecht retoma o prefácio que Curtius escreveu para o livro *Deutscher Geist in Gefahr*, onde lemos a descrição desolada do cenário político da Alemanha entre 1931-32: “‘Todos na Alemanha sentem que o ano em que entramos será um ano de grandes decisões [...] A Alemanha treme convulsivamente, e só nos resta uma única esperança: nossa situação tem que melhorar, afinal, pior, não pode ficar’. Enquanto Curtius clama apaixonadamente pela retomada de algo como um vago humanismo, contra a ameaça de um anti-intelectualismo que ele atribuía, indistintamente, a Fascistas e Bolchevistas, Auerbach descrevia para Binswanger ‘as encantadoras jornadas aos vales do Neckar e do Main, e à Itália’, em 1932, com sua família em seu Ford conversível. Auerbach parecia sentir-se estranhamente otimista: ‘Eu não vejo nossos dias tão embebidos de marasmo, penso que a vida está retornando a partir de diferentes pontos; é claro, que, em verdade, já não sou parte integrante dela, mas pouco me importo’. A compostura manteve Auerbach à distância do trágico da vida cotidiana, e forneceu a calma da privacidade. Mas, ao preço de uma estreiteza de visão política”. (GUMBRECHT, 1994, 101 e 102)

¹¹⁴ Nos diz Scholem (2008, 221): “[...] é evidente que Benjamin muitas vezes cogitou da possibilidade de suicídio e o preparou. Estava convencido de que uma outra guerra mundial significaria uma guerra pelo gás e traria consigo o fim de toda a civilização. Assim, o que aconteceu finalmente, depois de cruzar a fronteira espanhola, não foi um ato irracional surpreendente, mas algo que ele havia preparado interiormente”.

Klee¹¹⁵, mas sim no futuro que, sombrio, parecia acumular um amontoado de escombros até o céu. Tentaram, na porção de vida que foi designada a cada um, enfrentando suas tragédias cotidianas, puxar o freio de emergência ou emitir um ensurdecedor alarme de incêndio, não obstante os tombos que sofreram enquanto profetas desarmados¹¹⁶.

Como agora sabemos, os nazistas foram detidos no Volga entre 1942 e 1943 e as vitórias do Exército Vermelho - aliados do capitalismo liberal, um “paradoxo histórico” - expurgaram da Europa a ameaça de um poderio sem limites de Hitler. Fortalecida e respeitada, a URSS assumiu o destino de praticamente toda a Europa oriental e os regimes comunistas se proliferaram – Prússia, Tchecoslováquia, Polônia, Hungria, Romênia, Bulgária, Iugoslávia e Albânia. Do lado ocidental, os americanos e os aliados, àquela altura decrépitas nações europeias egressas de um conflito sangrento e aniquilador, cuidaram de recuperar e manter o capitalismo, e as democracias atravessaram um período de estabilidade e progresso material, ao contrário do que se assistiu no entre guerras.

Se continuarmos a dar seguimento às desilusões dos que sonharam com a utopia¹¹⁷ de uma sociedade justa e igualitária no século XX, cujo início apontamos na malograda revolução alemã, chegaremos até 1956, quando o Relatório Krushev (em fevereiro) e a invasão da Hungria¹¹⁸ (em novembro) atingiram em cheio parte significativa dos

¹¹⁵ A partir do dia 13 de fevereiro de 2019, chega ao Brasil, pela primeira vez, uma exposição com obras inéditas de Paul Klee. Intitulada *Equilíbrio Instável*, a mostra exhibe mais de 120 obras desse artista fundamental do século XX, em diálogo com o surrealismo, o cubismo e o construtivismo, além do seu experimentalismo com formas e cores (traços, linhas, formas geométricas e matizes). Klee registrou em vários desenhos o conturbado momento vivido pela Alemanha no início dos anos 30, quando o partido de Hitler crescia meteoricamente. “Suprimido da lista”, talvez o trabalho mais notável sobre esse período, expõe o tenso campo de forças marcado pela perseguição política que resultou no seu exílio para a Suíça. “Para a diretora do Centro Paul Klee de Berna, Nina Zimmer, os desenhos produzidos nesses anos podem ser lidos como ‘um alerta’ para os ‘turbulentos’ dias atuais”. Disponível em: https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,exposicao-inedita-com-obras-de-paul-kee-chega-ao-cbb-de-saopaulo,70002718078?fbclid=IwAR2bcCneSC3W2WTh_y_7dEEZ23iVIEQJ_qWr2B1wqCJrPm4F719D8OWmqCU

¹¹⁶ Habitantes acoitados de um século marcado pelo encurralamento totalitário, os três personagens tentaram, como podiam, sobreviver a ele. Rosa passou dias mudando permanentemente de endereço em uma Berlim sitiada por milícias paramilitares; Benjamin viveu os últimos sete anos como “uma fuga sem trégua da perseguição política e também numa luta perpétua pela sobrevivência material” (GAGNEBIN, 1993, 9); e Brecht, àquele momento uma figura já reconhecida, possuía um passaporte austríaco, uma reserva de dinheiro depositado na Suíça e contratos com editores da parte ocidental e oriental da Alemanha.

¹¹⁷ Vale mencionar a obra singular de Ernst Bloch (o marxista mais romântico de sua geração), *O princípio esperança*, tratado monumental com quase 2 mil páginas e que atravessou três décadas entre preparação, escrita, revisão e publicação (de 1938 a 1959). Como ele próprio diz, trata-se de “uma enciclopédia da esperança”, que inspiraria alguns movimentos de contestação nos anos 1960. Contra toda fixidez, o real é considerado instância incompleta e, portanto, exige nossa participação e intervenção, passível de realizar nossos sonhos. “O tema das cinco partes desta obra são os sonhos de uma vida melhor”. (BLOCH, 2005, 21)

¹¹⁸ Lukács, que era ministro da Cultura do governo Imre Nagy, foi preso após a derrota da revolução húngara.

pensadores e militantes de esquerda ao redor do mundo, que ainda, por ingenuidade, ignorância ou adesão cega, se alinhavam a Moscou enquanto modelo vigoroso e combativo frente à civilização liberal capitalista (em 1973, a publicação do *Arquipélago Gulag*, de Alexander Soljenítsin, será mais um duro golpe nas utopias do século).

Uma onda de dissidência varreu os partidos comunistas ocidentais. Na França, Sartre, que nunca se filiou ao PCF, partido estreitamente alinhado com os soviéticos, rompe com este e escreve *O fantasma de Stálin* (mas antes mesmo de 1956, logo no pós-guerra, vemos a dissidência da dissidência: um grupo socialista libertário composto por intelectuais e trabalhadores desencantados com a IV Internacional, e encabeçado por Cornelius Castoriadis e Claude Lefort, formaram em 1948 o *Socialismo ou Barbárie*, que fez uso da palavra de ordem de Rosa Luxemburg¹¹⁹ e que reuniu também alguns órfãos da esquerda alemã dos anos 20). Na Itália, o partido comunista que, sob inspiração gramsciana, já possuía uma trajetória autônoma e atenta à realidade particular do seu país, se tornava uma referência para boa parte dos intelectuais desamparados.

Mas foi do modesto PC inglês e seu brilhante grupo de historiadores que assistimos um movimento de renovação da esquerda bastante profícuo na revisão da matriz teórica marxista e na produção de uma historiografia salutar para a compreensão de temas caros à história dos historiadores: a formação da classe trabalhadora, cultura popular e folclore, as guerras de religião, as tradições e os nacionalismos, o século XVII, a Revolução Francesa, o desenvolvimento do capitalismo, o debate da transição (antiguidade/feudalismo e, sobretudo, feudalismo/capitalismo), e, em suma, a emergência de uma “história vista de baixo” (*history from below*) - uma mudança de ângulo que visou ampliar as margens da disciplina histórica, interrogar outros tipos não-convencionais de fontes e abrir novos campos de pesquisa, mas que também visava, de certa forma, fazer justiça aos derrotados da história, os que foram apagados pelo turbilhão dos acontecimentos, explorar a experiência histórica dos que a fizeram longe das instituições oficiais e dos “grandes eventos”. E.P. Thompson, Rodney Hilton, Christopher Hill, Raphael Samuel e John Saville estão entre alguns dos que se desligaram do PC após 1956

¹¹⁹ Da mesma forma que a “Liga Espartaquista” buscava, através do seu nome, resgatar a memória e reatualizar a luta de Spartacus, líder da maior rebelião escrava da Roma Antiga (73 a.C-71 a.C), conhecida também como a Terceira Guerra Servil, da qual, como a maioria dos eventos históricos produzidos pela mobilização dos párias, temos pouca informação, o “Socialismo ou Barbárie” resgatava a fórmula de Luxemburg para reatualizar a luta no contexto do pós-guerra.

para formar a *New Left Review*¹²⁰, enquanto Eric Hobsbawm terá sido criticado em toda a sua trajetória intelectual por ter se mantido fiel ao partido e não ter dado, em sua vasta obra, a devida exposição aos horrores perpetrados pelo chamado “socialismo realmente existente”.

O terceiro e último *événement* que gostaríamos de pôr em relevo no horizonte de sonho e desilusão daqueles que habitaram e agiram nos tempos sombrios do século XX está situado no derradeiro ano do século recortado por Hobsbawm: a queda do muro de Berlim em novembro de 1989. É no cerne do grupo de historiadores britânicos que um debate efervescente será fomentado entre intelectuais de diversas áreas e nacionalidades. Vale lembrar ainda que, no ano de 1989, e antes da queda do muro, ocorreram os massacres na Praça da Paz Celestial, em Pequim, e em outras regiões da China onde milhares de pessoas que pediam uma reforma do comunismo e a redemocratização das estruturas de poder foram brutalmente reprimidas. Em trabalhos como *Depois da Queda* e *O mundo depois da queda*, reunião de artigos publicados à época na *New Left Review* e organizados respectivamente por Robin Blackburn e Emir Sader, percebemos a preocupação de nomes tão diversos como Norberto Bobbio, Edward P. Thompson, Jürgen Habermas, Giovanni Arrighi, Eric Hobsbawm, Fredric Jameson, Slavoj Žižek e tantos outros, que buscavam quase que no calor do momento descobrir que mundo surgiria da desintegração do monolito (para lembrar um livro de Boris Kagarlitsky), ou seja, da queda do muro e das ruínas das sociedades do leste europeu, para, mais uma vez, reposicionar perspectivas teóricas e reorganizar novas frentes de luta.

A revista, que tanto se debruçou sobre os séculos passados, buscava agora, antes de tudo, fazer história do tempo presente, pois a história acontecia naquele ínterim a olhos vistos e os títulos de seus artigos explicitam claramente que estão inscritos em um momento de transição e crise: “Modos possíveis de caminhar – o post-scriptum da utopia” (Enzensberger); “A revolução e a necessidade de revisão na esquerda – o que significa socialismo hoje?” (Habermas); “Os fins da guerra fria: uma resposta” (Thompson); “Adeus a tudo aquilo” (Hobsbawm); “O socialismo após o colapso” (Blackburn); “Conversas sobre a nova ordem mundial” (Jameson); “A nova agenda” (Gorz); e “Renascendo das cinzas” (Hobsbawm), para citar alguns. Mas, para alguns observadores como Duncan Thompson, a conjuntura de 1989-1991 abalou a NLR a ponto desta não ter

¹²⁰ Uma das análises mais famosas dos historiadores ingleses desse período está em *The British marxist historians. An introductory analysis* (1984), de Harvey J. Kaye.

oferecido uma resposta eficaz aos desafios daquele momento. O título do seu trabalho, *Pessimism of the intellect?* (2007), apontava para a afecção pessimista que atingia os pensadores de esquerda diante da formulação de uma alternativa ao capitalismo triunfante, “muito embora seus dossiês tivessem apresentado artigos que serviram de réplica imediata ao triunfalismo estadunidense, bem como de canalização de críticas à pauperização do Terceiro Mundo e aos sofrimentos oriundos da limpeza étnica (Iugoslávia) e do genocídio (guerras civis na África)” (MACIEL, 2017, 33).¹²¹

Muitos desses intelectuais, contemporâneos que foram da era das catástrofes, não passaram incólumes aos inúmeros conflitos e períodos de instabilidade que marcaram suas juventudes. Hobsbawm, por exemplo, fugiu da perseguição nazista na Alemanha, em 1933, para se abrigar em Londres e estudar História em Cambridge. Durante a Segunda Guerra Mundial, cavou trincheiras no litoral da Inglaterra, preparou bunkers e, por ser poliglota, atuou em trabalhos de inteligência. Citamos também o caso de Thompson, um dos historiadores mais inovadores e talvez o de maior impacto para a história social inglesa, que interrompeu temporariamente seus estudos de Literatura e História em Cambridge para juntar-se aos exércitos ingleses e lutar, entre 1942-45, na África do Norte, na Itália e na Áustria. Não se trata, portanto, apenas de estudiosos de gabinete, que escreveram a história enfiados em arquivos e universidades. Assim é que, após a guerra, Thompson, historiador formado, vai à Iugoslávia com um grupo de voluntários ingleses para participar da construção de uma ferrovia.

Thompson vai se referir com entusiasmo aos novos valores de um socialismo nascente, uma ética cooperativa e uma ênfase nas obrigações dos indivíduos para com seus vizinhos e com a sociedade, citando sempre os versos da canção popular dos voluntários, neste trabalho: “nós construímos a ferrovia e a ferrovia nos construiu”. (FENELON, 1995, 83 e 84)

Thompson nunca escreveu uma obra para obter um grau acadêmico, da mesma forma que Benjamin, talvez não muito consciente disso em seu esforço inútil para conquistar uma posição na carreira universitária, quando apresentou uma tese brilhante, mas incompreensível para aquele meio pouco afeito a uma obra hermética e um tanto

¹²¹ No mesmo ano de 1989 um famoso artigo de Francis Fukuyama celebrava o fim da história com a “descoberta” de que a combinação democracia liberal e economia de mercado seria a melhor solução para um modelo moderno de sociedade. Desse modo, a democracia liberal, triunfante sobre o fascismo e, agora, sobre o comunismo, esgotaria qualquer alternativa ao capitalismo. Para uma análise ampla da questão do fim da história e um contraponto ao pensamento de Fukuyama, consultar o conciso e importante livro de Perry Anderson, *O fim da história - de Hegel a Fukuyama* (1992).

idiossincrática¹²². O primeiro trabalho de relevo de Thompson, *William Morris: romantic to revolutionary*, de 1955, foi apresentado como resultado das experiências dos anos em que ministrou aulas para a educação de adultos operários (o ensino era um campo de imenso interesse de Thompson, que buscou intervir inclusive na elaboração de livros didáticos). O gosto e a dedicação pela história surgiram, assim, através de sua experiência política, do compromisso com o seu tempo, e não de uma mera vocação pessoal. Na década de 1980, Thompson abandonaria o estudo do século XVIII inglês para se dedicar à luta do movimento pacifista pelo desarmamento nuclear. Em seu famoso artigo *Notes on exterminism* (1980), concebe a nova categoria de “exterminismo”¹²³ para pensar o presente daqueles dias, criticando o imobilismo da esquerda marxista que, na falta de uma interpretação condizente com a realidade, não se preparava para agir contra o cenário apocalíptico que se desenhava. O legado de Thompson, um dos mais importantes da segunda metade do século XX para quem esquadrinha o passado, foi belamente sintetizado por Déa Fenelon (1995, 87), a quem seguimos aqui:

Fazer, pois, do compromisso de escrever a história vista de baixo, como sendo a história da luta e da opressão de classes, no contemporâneo, fazendo surgir todos os sujeitos, combinando a investigação histórica com valores socialistas humanistas, sem perder a dimensão da “lógica histórica”, é o desafio que Thompson legou aos historiadores que nele se inspiraram. Tudo dentro do que ele chamaria de tradição marxista, isto é, examinando as fronteiras do desconhecido, interrogando os silêncios, sem querer apenas coser conceitos novos em pano velho, mas reordenando as categorias.

Depreendemos dessa concisa panorâmica o tamanho dos desafios que o século XX impôs àqueles que sonhavam com a transformação social, seja para a construção radical de um novo mundo, seja para puxar os freios de emergência diante do abismo que se avizinha. A realidade atroz dos acontecimentos da barbárie impôs àqueles incumbidos de interpretar (para mudar) o mundo, e que deveriam resistir com maior ênfase ao cotejo

¹²² Em 1925, Benjamin apresentou a *Origem do drama trágico alemão* como sua tese de livre-docência à Universidade de Frankfurt, mas sem sucesso. A áspera recepção se devia à “singularidade de sua concepção — um estilo acadêmico combinado com uma ensaística fragmentária, e um caótico hermetismo com críticas contundentes”, conforme apontou Willi Bolle (1988, 44). Em carta de 7 de março de 1928, Benjamin avaliou que seu livro, que hoje entendemos como o mais complexo de sua obra, era “a prova da distância que separa a observação rigorosa dos métodos de investigação acadêmica mais autênticos do atual modo de estar do meio científico idealista-burguês: nem um universitário alemão lhe dedicou uma crítica”.

¹²³ Já em 1952, menos de uma década após o fim da Segunda Guerra, militares estadunidenses explodiram um novo tipo de bomba nuclear no atol de Bikini: a bomba H (de hidrogênio), uma bomba milhares de vezes mais potente do que a bomba lançada sobre Hiroshima. Em 1958, era a vez dos soviéticos explodirem a sua própria bomba H. O planeta já tinha mais do que precisava para a sua destruição completa.

dos vencedores, a tarefa de revisar continuamente suas referências de pensamento, especialmente Marx, resguardando seu elemento crítico e revolucionário, para falarmos mais uma vez com Gagnebin. Rosa Luxemburg e Walter Benjamin, situados na era da catástrofe europeia, bem como os intelectuais e historiadores que atravessaram as fraturas de 1956 e 1989, e que procuramos um pouco desajeitadamente reunir aqui, encontraram-se sempre às voltas com suas expectativas, sonhos, otimismo da vontade e, muitas vezes, pessimismo do intelecto. Esses pensadores se correspondem por aquilo que Gagnebin (1993, 9) identificou como o legado de Benjamin, “uma tentativa e uma exigência de reformulação teórica – da teoria marxista em particular – do que um corpo de doutrina positivo e sem ambiguidades”, apontando as insuficiências do movimento que deveria resistir com maior eficácia ao fascismo¹²⁴. Alguns em situação trágica, outros em momentos menos desfavoráveis, esses pensadores foram desafiados pelas circunstâncias a revirarem o pensamento e buscar iluminações que dessem conta do momento sombrio em que viviam, estando as forças retrógradas em avanço inexorável.

Em texto de 1969 para a nova edição alemã de *Dialética do esclarecimento*, Adorno e Horkheimer refletiam sobre o período da grande divisão política em dois blocos colossais, observando que,

objetivamente compelidos a colidirem um com o outro, o horror continuou¹²⁵. Os conflitos no Terceiro Mundo, o crescimento renovado do totalitarismo não são meros incidentes históricos, assim como tampouco o foi, segundo a *Dialética*, o fascismo em sua época. O pensamento crítico, que não se detém nem mesmo diante do progresso, exige hoje que se tome partido pelos últimos resíduos de liberdade, pelas tendências ainda existentes a uma humanidade real, ainda que pareçam impotentes em face da grande marcha da história. (2006 [1969], 9)

¹²⁴ Tais movimentos compreendem uma gama múltipla de ideias e frentes de luta: socialistas, anarquistas, socialistas libertários, anarco-sindicalistas etc., movimentos com os quais Brecht dialogou por toda sua vida, não alinhado automaticamente a uma doutrina leninista da organização ou ao modelo soviético. Da mesma forma, os surrealistas da época estavam ligados tanto ao marxismo e seu materialismo histórico, quanto possuíam uma insubmissa sensibilidade libertária. O próprio Kafka frequentou discretamente as reuniões do Klub Mladych, em Praga, uma organização libertária, antimilitarista e anticlerical. O caso da Guerra Civil Espanhola (1936-1939) é emblemático da união desses diversos movimentos de esquerda, por meio da Frente Popular, com o objetivo comum de frear o avanço fascista. Sobre esse acontecimento paradigmático do século XX, sugerimos a leitura de *O curto verão da anarquia* (1977), de Hans Magnus Enzensberger.

¹²⁵ Sobre os horrores do século XX, que vão além da barbárie nazista, George Steiner denunciou: “Não posso aceitar o fácil consolo de que essa catástrofe foi um fenômeno puramente alemão, ou um nefasto acaso, com raízes na personagem de um ou outro governante totalitário. Dez anos depois de a Gestapo retirar-se de Paris, os compatriotas de Voltaire torturavam argelinos e uns aos outros nos mesmos porões das delegacias. A morada do humanismo clássico, o sonho da razão que inspirou a sociedade ocidental, havia em grande parte ruído”. (STEINER, 1988, 15)

Felizmente, o prognóstico da colisão entre os blocos que os filósofos ligados a Frankfurt intuíram, não se cumpriu, e por isso ainda continuamos a habitar esse planeta. A Guerra Fria, não obstante seus efeitos colaterais que provocaram inúmeros massacres nas regiões periféricas do globo, findou com o desmoronamento de uma das partes sob o seu próprio peso e obsolescência. “Chega ao fim – como todo livro concluído no início da década de 1990 – com um olhar para a escuridão”, nos diz Hobsbawm (2002, 19). Essa era em boa medida a situação dos historiadores que discutiam o mundo após a queda em 1989. E de todos que nutriram tantos sonhos e expectativas no crepúsculo do velho século. No contexto brasileiro, mencionamos o depoimento que o crítico Antonio Candido fez em 1993 para o documentário *3 Antônios e 1 Jobim*. Dele, ouvimos: “Nós estamos agora vivendo uma coisa duríssima, o fim das utopias, que gera uma coisa muito estranha. Porque a utopia cria o homem superior, a utopia faz você subir acima de você mesmo, e agora estamos numa era de homens inferiores”. Diagnóstico também condizente com a situação da utopia de massas, que foi o sonho do século XX. Susan Buck-Morss (2018, 15), em trabalho lançado recentemente no Brasil, assinalou:

Enquanto os sonhos noturnos dos indivíduos expressam desejos contrariados pela ordem social, colocados de volta em formas regressivas da infância, esse sonho coletivo ousou imaginar um mundo social em aliança com a felicidade pessoal, e prometeu aos adultos que a sua realização estaria em harmonia com a superação, para todos, da escassez. À medida que o século termina, o sonho vai sendo deixado para trás.

Abandono do projeto social maior e cinismo político, onde já não é mais necessário garantir ao coletivo aquilo que é perseguido pelo indivíduo. Um campo de experiências abarrotado de ruínas, traumas, destruição, fragmentação, e um horizonte de expectativas marcado pelo incerto. O crescimento renovado do fascismo, que Adorno e Horkheimer presenciaram já nos anos 60, continua a ameaçar em nossos dias o pouco de democracia e “os últimos resíduos de liberdade” que ainda nos resta enquanto humanidade, exigindo, assim, que nosso insubmisso pensamento crítico “tome partido” em sua defesa¹²⁶. Sobre o famigerado século, a literatura guarda uma força estético-

¹²⁶ A atual onda de ascensão da direita nacionalista demonstra ser um fenômeno planetário, em um momento em que proliferam-se os discursos “antiglobalistas”, contrários à cooperação entre as nações e à integração dos blocos econômicos (onde o *Brexit* poderá ser o exemplo menos ofensivo), e as hostilidades contra os imigrantes – materializadas na obsessão de Trump pela construção do farsesco muro de bloqueio com o México, em um período onde o êxodo de mexicanos para os EUA é o menor da história -, e, conseqüentemente, o enfraquecimento dos pactos migratórios, dos acordos climáticos e o desrespeito aos direitos humanos. E ainda: no dia 4 de março de 2019, Putin anunciou um decreto que retira a participação da Rússia no INF, um dos principais acordos de desarmamento nuclear da história, firmado entre os EUA

e a União Soviética em 1987, um marco do fim da Guerra Fria. A decisão russa veio depois que os EUA anunciaram que iriam sair do acordo (em um momento em que o gasto militar mundial atinge seu maior nível, em detrimento dos investimentos na questão ambiental e no combate à pobreza energética). E como não relacionar o intenso fluxo de informações falsas (“fake news”) a permear uma era da “pós-verdade” comprometida em falsear os fatos mais elementares e inquestionáveis, com as tentativas, no passado, dos nazistas em apagar todos os rastros da catástrofe concentracionária e fazer prevalecer a versão de que tal extermínio programado de milhões não ocorreu? “Não se pronunciará o Kaddish”, lembramos uma vez mais. Hoje, as tentativas de falsificar o passado e o negacionismo histórico, termo que já existe há algum tempo na historiografia do Holocausto, parecem ganhar força como arma política da “nova direita” no Brasil, onde o atual governo vem negando reiteradamente a existência de um golpe militar e de um regime ditatorial que, imposto a partir de 1964, perdurou por mais de vinte anos, deixando um saldo significativo de mortos, desaparecidos e pessoas sequeladas/traumatizadas pelas recorrentes sessões de tortura nos porões das instituições militares, um insulto à memória e à história das vítimas e de nós como seus concidadãos (o ex-ministro da educação, Vêlez Rodriguez, indicou inclusive um esforço para modificar os livros didáticos de história e mudar a “versão” dos fatos referentes a esse período sombrio de nossa história; enquanto isso, Portugal investe em museus para impedir a ascensão do autoritarismo, é o caso do Museu do Aljube, inaugurado em 2015 na antiga prisão política destinada aos opositores do regime ditatorial do Estado Novo, e ainda, preocupado com o atual crescimento da extrema-direita na Europa, o país tem voltado sua atenção para os locais de memória, para uma política da memória consistente. Para 2019 está prevista a inauguração de mais um museu, o Museu Nacional da Resistência e da Liberdade. Enquanto nossa nação irmã celebra o 45º aniversário da Revolução dos Cravos inaugurando um memorial em homenagem aos presos políticos da ditadura na fortaleza de Peniche, Salvini, na Itália, se recusa a comemorar o Dia da Libertação da Itália da ocupação nazista, ou seja, o nazismo deixou de ter uma natureza intolerável e desumana para ser visto, sem nenhuma reserva, como apenas um pólo dos embates políticos). A Lei da Anistia, que impediu até hoje que se fizesse justiça aos crimes imprescritíveis cometidos por militares e seus apoiadores, abriu uma brecha para que algumas pessoas se sentissem à vontade em negar (publicamente) esse episódio da nossa história, enquanto na Alemanha existe um artigo, o 130 do código penal alemão, que diz: “quem negar, aprovar ou minimizar, publicamente ou em uma reunião, um ato cometido durante o regime nacional-socialista [...] será punido com pena de prisão de até cinco anos”. Ademais, as recentes declarações de Bolsonaro vinculando o nazismo ao movimento de esquerda tem gerado um “mal-estar” na Alemanha e mesmo em Israel, inclusive entre os conservadores de direita europeus, que ainda resguardam alguma honestidade intelectual e respeito aos direitos humanos (antes, o atual presidente e ex-deputado já havia afirmado que os africanos escravizados que vieram para o Brasil foram mandados por seus conterrâneos, responsabilizando, assim, exclusivamente os negros - as vítimas - por essa tragédia histórica que por mais de trezentos anos vigorou no Brasil). Ainda sobre a ascensão da extrema-direita na conjuntura internacional, enquanto a ultradireita francesa, reacionária e xenófoba, flerta com o “Mouvement des gilets jaunes” (lembrando que a ascensão de Le Pen e da Frente Nacional como segunda força da França se deu em cima do Partido Socialista de Lionel Jospin, em 2002, voltando a disputar o segundo turno das eleições em 2017 e tornando imprevisível o cenário das próximas eleições), suásticas nazistas e frases pró-Hitler começam a reaparecer em sinos de igrejas de norte a sul do interior da Alemanha, onde a AfD, partido populista alemão de extrema-direita, já se torna a maior força de oposição à coligação governista de Merkel, formada por cristãos conservadores e socialdemocratas. No leste europeu, Viktor Orbán (Hungria) é um dos principais articuladores de uma política antiprogressista e anti-imigração, e na Polônia, o partido Lei e Justiça (PiS) do ultracatólico Kaczynski promove uma “revolução patriótica” que gradualmente mostra uma feição autoritária e antidemocrática. Na América Latina, governos conservadores ganharam as principais eleições e mudaram radicalmente o equilíbrio de forças no continente (vide a idealização da Prosul para substituir a Unasul), sobretudo Chile, Argentina, Paraguai, e Brasil -, enquanto a esquerda equatoriana se apaga, a Venezuela mergulha em um caos e Evo Morales, comparecendo em tom amigável à posse de Bolsonaro, além de entregar imediatamente o italiano Cesare Battisti para o governo direitista italiano, se torna uma figura no mínimo questionável (estaria tentando sobreviver a essa nova conjuntura ou teria mudado de lado?). Nem mesmo a Suécia, com décadas de hegemonia da socialdemocracia, está imune, como se pode ver no crescimento dos ultradireitistas Democratas Suecos. Para encerrar, vale mencionar a Itália, governada por uma associação de forças ultradireitista (Liga) e “antissistema” (Movimento Cinco Estrelas), onde seu vice-premiê Salvini, já citado, vem articulando o que chama de Aliança Europeia de Pessoas e Nações (EAPN) para ampliar a presença de populistas de direita no Parlamento Europeu (que já conta com membros da Alemanha, Áustria, Dinamarca, Finlândia e agora a França de Le Pen). Mas, enquanto essa onda conservadora imprime sucessivas derrotas ao horizonte de expectativas dos que projetam um futuro de cooperação, mais justo e equânime, ainda é possível revisitar o passado para se apropriar das imagens de resistência que os que

política capaz de insuflar uma potência para denunciar o massacre, o silenciamento e o apagamento das vítimas no discurso triunfal das forças reacionárias, com vistas a inflamar um princípio esperança para que nos acompanhe, nesse limiar do século XXI, nessa jornada de luta e resistência, atravessando as trevas, criando uma atualidade aberta, um novo presente, e um novo tempo, nesse que nos foi imposto como via única.

Austerlitz, escrever o livro que não foi escrito

É preciso tomar posição. Eis a primeira assertiva com a qual Georges Didi-Huberman inicia sua brilhante série *L'Oeil de l'histoire*¹²⁷, um gesto político e, em larga medida, uma história do século XX, e também seus desastres, por meio da legibilidade da memória inquieta das imagens. No primeiro volume, *Quando as imagens tomam posição*, o historiador parte de ninguém menos do que Bertolt Brecht. Um gesto nada simples, “tomar posição é desejar, é exigir algo, é situar-se no presente e visar um futuro” (2017, 15). E, citando o italiano Enzo Traverso, “Será preciso, um dia, reler a história do século

vieram antes de nós produziram em um mundo hostil e de autoritarismo avassalador. Percebendo que a noção de solidariedade, que há muito prevalecia em seu país, está em vias de desaparecer, o cineasta italiano Nani Moretti lança *Santiago, Italia* (2018), filme que mostra o papel do Estado italiano e sua embaixada no Chile no momento em que as forças autoritárias de Pinochet promoviam um golpe em 1973. Naquele famigerado ano, os funcionários da embaixada italiana em Santiago abriram as portas da instituição para dar abrigo às vítimas e opositores dos militares golpistas, preparando seu exílio para a Itália. Em entrevista ao *Le monde*, em 26/02/2019, o cineasta afirmou: “La mémoire n’est pas le fort du peuple italien”. Didi-Huberman (2011) observou que o cineasta italiano Pasolini já vislumbrava, em 1975, o surgimento de um “fascismo radicalmente, totalmente e imprevisivelmente novo”, que surgia das ruínas do fascismo dos anos 1930 e 1940, sendo o regime democrata-cristão sua continuação pura e simples. Vale pontuar que alguns analistas do presente recusam o que chamam de abuso das “analogias históricas”, que embotam a compreensão dos traços originais do presente. Seria preciso atentar para outras variantes de autoritarismo que surgem em um momento novo, o século XXI, e flexibilizar o paralelo direto entre o nosso tempo e o pesadelo dos anos 1930 e 1940. “As sociedades actuais, e não só europeias, foram edificadas sobre as ruínas dos anos 20-30 e contra eles, com sete décadas de paz, numa relativa prosperidade, na consolidação da democracia e do Estado de Direito. Foi também o tempo em que acabaram os impérios. Há um abismo entre as duas épocas”. O que surgirá daí é imprevisível, terra incógnita. A memória do passado pode nos proteger, mas não nos ajuda a prever exatamente os fenômenos do porvir, “apenas sabemos que será perigoso”. Disponível em:

https://www.publico.pt/2019/03/05/mundo/noticia/seculo-xxi-nao-sera-fascista-sera-desconhecemos-1864100?fbclid=IwAR33_hh4RSwc6LHL0uVZSct12q2nvtQmuScCGqMK8enG0m5BpLv9SULuXPQ#gs.QiZnJSqD

¹²⁷ O vasto projeto de Didi-Huberman abrange seis volumes: *Quand les images prennent position* (2009), *Remontages du temps subi* (2010), *Atlas ou legai savoir inquiet* (2011), *Peuples exposés, peuples figurants* (2012), *Passés cités par JLG* (2015) e *Peuples en larmes, peuples en armes* (2016), tendo os três primeiros volumes já sido lançados no Brasil pela editora da UFMG a partir de 2017, quase no mesmo momento em que a exposição *Levantes* chegou ao Sesc Pinheiros, em São Paulo. Na constelação de atores e artistas que orbitam a investigação de Didi-Huberman está Bertolt Brecht, Samuel Fuller, Harun Farocki, Aby Warburg, Walter Benjamin, Michel Foucault, Friedrich Nietzsche, Ludwig Wittgenstein, Hannah Arendt, Pier Paolo Pasolini, Jean-Luc Godard, Roland Barthes e Serguei Eisenstein.

XX pelo prisma do exílio”, e é sob a condição do exilado e da errância que Brecht se situa no presente e toma posição (para Rosa e Benjamin, na hipótese de uma fuga bem sucedida, também só lhes restaria a condição de exilados, mas foram suprimidos muito cedo), para daí elaborar “um ‘trabalho’ de escritura, de pensamento, apesar de tudo” (DIDI-HUBERMAN, 2017, 17). Essa condição permite ao escritor (desterrado) assumir uma relação íntima com a atualidade histórica e política em que vive¹²⁸.

Michael Löwy enxergou nos escritos lampejantes de Benjamin a imagem dialética de Ciurlionis, como “um sino que repica e busca chamar a atenção sobre os perigos iminentes que os ameaçam, sobre as novas catástrofes que perfilam no horizonte”, e as teses de 1940, concebidas no exílio, expressam justamente essa inquietação. Como vimos, na última década do século XX, Hobsbawm também se referia a um estado de inquietação reinante entre aqueles que observavam o findar do século. O homem que se agita sob um céu infinito que pouco conhece, em uma das pranchas de Warburg, também é o gesto inquieto dos que de alguma forma se sentiam, ao final, exilados dos sonhos, das utopias e do horizonte de revolução que tanto alimentou o século XX – exilados de um tempo e, com ele, de um projeto de mundo. Inquietos diante do incerto e imprevisível século XXI. Sobre o que chamou de “nosso amplo presente”, Hans Ulrich Gumbrecht (2014, 62 e 63) constatou:

O tempo – hoje e para nós – parece revelar uma nova estrutura e se desdobrar num ritmo que é diferente do tempo “histórico” que governou o século XIX e o começo do XX. Neste novo cronótopo – para o qual ainda não existe nome, apesar de vivermos dentro de suas formas – a agência, a segurança e o progresso histórico da humanidade desapareceram numa memória distante. Apenas nos restam o desejo não redimido, a incerteza e a desorientação. Ao mesmo tempo, ameaça-nos um futuro que jamais escolhemos.¹²⁹

¹²⁸ Raymond Williams também considerou o exílio, marca tão própria da primeira metade do século XX, como uma condição basilar para o surgimento do modernismo, pois “Paris, Viena, Berlim, Londres, Nova York, assumiram um novo perfil como a epônima Cidade dos Estrangeiros, o local mais apropriado para a arte produzida pelo emigrado ou exilado sempre em movimento, o artista internacional antiburguês. De Apollinaire e Joyce a Brecht e Ionesco, os escritores dirigiam-se continuamente a Paris, Viena e Berlim, lá encontrando exilados da Revolução vindos do outro lado, e trazendo consigo os manifestos das formações pós-revolucionárias” (WILLIAMS, 2011, 5). Michael Löwy, em *Redenção e Utopia*, estudou o período de floração cultural extraordinária na comunidade judaica da Europa central (*Mittleuropa*) que, “destruída pela maré nazista, sobreviveu apenas no exílio, dispersa, e seus últimos representantes, Marcuse, Fromm, Bloch, acabam de se extinguir, como os últimos clarões de um imenso fogo do espírito” (LÖWY, 1989, 9).

¹²⁹ Chega ao Brasil pela Ubu, após dez anos do seu lançamento na Itália, o livro do pensador Franco Berardi, de título *Depois do futuro* (2009). Seu diagnóstico guarda proximidade com a reflexão de Gumbrecht, na medida em que, revisitando as vanguardas do século XX, argumenta que, se até os anos 1970 (1977 será o ponto de cisão para a abertura do que chamou de “século sem futuro”) o futuro era visto com esperança e confiança, hoje nossa geração o aguarda com desolação, em um horizonte de pessimismo, incapaz de projetar uma imagem nítida do porvir. As utopias apoiadas nas vanguardas culturais que expressaram otimismo no avanço da justiça social, da democracia liberal e do progresso tecnológico, cedem lugar à

O estado de inquietação é o motor dos romances de Sebald, escritor contemporâneo de Hobsbawm e Didi-Huberman que produziu praticamente toda a sua obra romanesca na década de 1990, deixando seu testamento literário (*Austerlitz*) em 2001, no limiar do século XXI. A inquietação é o que faz o melancólico de Sebald ter “pernas de atleta” e seguir em passos errantes na procura de algo que desconhece, e que está em territórios outros, paisagens da memória e da história, assumindo um estado de (auto)exílio. O narrador nunca está em casa, em uma zona de assentamento permanente, mas, errante, encontra-se constantemente em pontos de paragem, como num quarto de hotel, ou mesmo de hospital, numa estação de trem, em uma praça, visitando um museu ou monumento de cultura/barbárie, ou apenas andando a esmo por cidades estrangeiras, pelos campos do interior e pelo litoral (a viagem crepuscular de Benjamin se encerrará em um famigerado hotel de fronteira, sintoma dessa condição do exilado em sua perambulação sem fim pelos territórios “entre”, o destino sempre a lhe escapar¹³⁰). Só conhece o domicílio intermitente, daí também advém sua poética do fragmentário, uma constelação de ruínas, sua vocação para o *chiffonnier* e o colecionador. Inquietação e exílio estão intimamente imbricados. O exilado é nômade, incongruente, estranho, assentado no vazio da “brecha indescritível e sem nome entre uma realidade perdida e outra não encontrada” (BAUMAN, 1999, 101). Didi-Huberman (2017, 17), ao discorrer sobre o exílio de Brecht, nos fala de uma “posição forçada” do escritor, “sempre na iminência de fechar bagagens, partir para outro lugar: não fazer nada que pese ou que imobilize demais, reduzir os formatos e os tempos de escritura”.

É sintoma dessa condição que o objeto mais marcante na aparência imaginária do narrador-andarilho sebaldiano seja a sua mochila, “a única coisa verdadeiramente confiável em sua vida” (44), espécie de arquivo móvel onde o pesquisador deposita as notas, esboços e os resultados de sua perquirição pelo passado, através da leitura e coleta das imagens emitidas pelas ruínas no presente. Na mochila, o andarilho e o colecionador

dúvida e à melancolia. No prefácio à edição brasileira, Berardi discorre sobre a ascensão da extrema-direita ao poder por meio de eleições democráticas, o reacionarismo e o retorno aos nacionalismos em diferentes partes do globo. Para uma perspectiva otimista dos dias atuais, ainda que concebida na posição confortável de quem habita o “primeiro mundo”, o cientista cognitivo Steven Pinker lançou a pouco *Enlightenment Now: The Case for Reason, Science, Humanism, and Progress* (2018).

¹³⁰ Em 1975, Derrida traçou um *Retrato de Walter Benjamin*. Benjamin é um objeto esquivo. Sendo assim, o nosso modo de aproximação a esse objeto terá de ser também transversal e diagonal, já que se trata de um pensamento que busca, no tempo, alguma coisa que escapa à historiografia e à própria filosofia. Derrida fala da “interpretação ativa de fragmentos radiografados” e da “estenografia épica” (narrativa) de um inconsciente europeu. Benjamin: instável e inassimilável. Crítico em situação crítica, nas fronteiras, um homem da fronteira. Um pensador da fronteira ou do limite, mas também, talvez ainda mais, do limiar.

curioso encontra refúgio: “Austerlitz reclinara abraçado à mochila e olhava para frente em silêncio” (114); “Por que você não desfez a sua mala quando chegamos e vive, por assim dizer, apenas da sua mochila?” (211). Objeto que, como quase tudo que orbita a narrativa sebaldiana, carrega os traços da passagem do tempo, da deterioração e da decrepitude, “[...] me tomou por um mendigo, sem dúvida por causa da minha mochila velha” (219). Um repositório que parece comportar, mesmo em sua configuração compacta, o próprio escritório londrino de Austerlitz, atulhado, de pilhas amontoadas, depósito de livros e papéis ao qual o narrador irá se referir, inclusive em uma das imagens do livro (que nos parece uma espécie de barricada do melancólico). É também a mochila que permitirá ao narrador reconstituir os “fiapos de memória” que vagam na periferia da sua consciência enquanto está na *Ladie’s Waiting Room* da estação Liverpool Street – o local de onde chegou pela primeira vez em 1939 -, um lugar que parecia conter “todas as horas do meu passado, todos os meus medos e desejos sempre reprimidos e sufocados”: ao ver na penumbra da sala uma criança sentada, um duplo do menino Austerlitz, ou melhor, a fusão de ambos, adulto e menino, naquele espaço originário, nesse abismo de tempo, confessa que “não fosse pela mochilinha que ele segurava abraçado no colo, imagino que não o teria reconhecido” (138). A mochila é, assim, um objeto que parece portar todo o seu passado, como se o mantivesse congelado nessa “câmara do tempo” desde que ainda criança partiu em um comboio para começar uma nova história prematuramente. “Eu simplesmente me via à espera em um cais, em uma longa fila de crianças alinhadas de duas em duas, a maioria com mochilas ou sacos de viagem” (142).

A mochila e o caderno de notas, tão característicos dos narradores sebaldianos, são os instrumentos de trabalho que carregam aquela precariedade que poderíamos associar à “experiência-limite, que coloca a escrita de cadernos: a da precarização dos meios e suportes como força motriz para interrogar frontalmente as relações entre os objetos e as suas funções” (KIFFER, 2018, 102). Mas aqui, não é tanto a instabilização das certezas e dos sentidos que Ana Kiffer apontou acerca dos cadernos de Artaud, concebidos em um estado-limite no asilo psiquiátrico durante a Segunda Grande Guerra. E sim, o registro de observações dos traços e cifras do passado histórico que ainda não se consumou (redimido), que permanece aberto, elidido, fissurado, território não cartografado, e as notas aparecem como peças de um quebra-cabeças a formar uma imagem que foi estilhaçada pelas forças insondáveis da história, que atravessou a vida familiar do personagem, que está em um lugar entre, a percorrer intervalos, fronteiras, confins, seguindo passos aleatórios que, guiados pelo acaso, tocam o outro. Em um

determinado momento, o narrador aproxima Austerlitz ao filósofo Wittgenstein, que, em suas viagens, “também sempre andava com a sua mochila a tiracolo” (44). Ambos se assemelham ainda “em suas *vidas organizadas apenas de forma provisória*, no desejo de se virar com o mínimo possível” (45, grifo nosso)¹³¹.

¹³¹ Wittgenstein, filósofo cuja casa em Manchester depois foi habitada por Max Aurach, o pintor de *Os emigrantes*, esboçou os aforismos do *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921) em uma situação precária, quando na primeira grande guerra foi feito prisioneiro na Itália. Muitos anos depois, em 1947, o filósofo austríaco renunciou à docência para levar uma existência solitária e nômade por vários países. Thomas Bernhard, escritor austríaco que interessava bastante ao crítico Sebald, possuindo alguma similaridade na caracterização do narrador sebaldiano (como no profundo incômodo que sente na presença de seus conterrâneos e mesmo sobre “as histórias mais aterradoras sobre o comportamento infame dos vienenses”), também convocou a figura de Wittgenstein em sua obra, especialmente no seu livro de memórias *O sobrinho de Wittgenstein* (1982). Para Bernardo Carvalho (2017), a literatura de Bernhard é uma forma de resistência (também em um trabalho de crítica de 1985, *A descrição da infelicidade*, Sebald se deteve sobre a literatura austríaca, incluindo Bernhard, considerando que a melancolia, a reflexão sobre a infelicidade, não tem qualquer relação com a aspiração à morte ou ao niilismo, mas é uma forma de resistência, e apontando que Thomas Bernhard e Peter Handke, ao contrário do que pensa o *mainstream*, não são misantropos, negativos ou depressivos), assinalando que “a sombra de Wittgenstein ronda toda a obra de Bernhard” e “A frase espiral e infinita de Thomas Bernhard é, ao contrário, a vida em andamento, no seu pico de energia vital” (posfácio de *Andar*). Quando resenhou *Austerlitz* para a “Folha Ilustrada”, em 2001, na ocasião do seu lançamento, Carvalho iniciou seu texto apontando algumas correspondências entre os dois autores, uma “narrativa de segunda mão”, onde “Sebald cita Wittgenstein e tem uma obsessão pela arquitetura tão intensa quanto a de Bernhard em seu romance ‘Correções’. A diferença diz respeito ao significado. A arquitetura aqui é ‘uma espécie de metafísica histórica’”, disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1711200116.htm>. Para Sebald (2006, 12), Bernhard e Peter Handke são “pessoas bem-humoradas e animadas, apesar dos seus mergulhos na história das calamidades da humanidade” (lembramos imediatamente da fotografia inusitada de Max Brod e Kafka sorridentes na praia, com uma leveza e alegria que destoam da figura do autor atormentado pela autoridade). Também o escritor inglês Geoff Dyer (2010, 236) apresentou um ensaio pouco após a morte de Sebald, em 2003, de título “W.G. Sebald, Bombing and Thomas Bernhard”, em que aproxima os dois autores, na obsessão cômica e na neurose comuns a muitos personagens de Sebald, como também, seguindo James Wood, no exagero, princípio de sua prosa de aparente quietude, que o autor alemão teria aprendido em parte com Bernhard. “Bernhard’s influence was most explicit in Austerlitz – the pages of unparagraphed meandering even look Bernhardian. In the grip of a breakdown, austerlitz discovers that, however much or little he has written, on subsequent reading it always seems ‘so fundamentally flawed’ that he has ‘to destroy it immediately and begin again’”. Em um dos trabalhos pioneiros e mais citados da crítica sebaldiana, *Understanding Sebald*, McCulloh apontou algumas referências literárias para o próprio labor de Sebald como escritor: “In sum, Sebald may be described as a writer who draws on his knowledge of several literatures and literary periods to create a new kind of documentar fiction that owes much to the expansive unconventionality of Borges, the diction and mood of Kafka, the deliberate narrative density of Bernhard, and the autobiographical sweep of Nabokov and Stendhal. In imaginative power, Sebald comes close on the heels of postmodernists such as Umberto Eco and Italo Calvino, although in manipulating biography and history he does not share their motivations” (McCULLOH, 2003, 25). Os mesmos autores que compõem o repertório dos textos de crítica literária de Sebald são os que, de alguma forma, aparecem apropriados pela sua prosa, alguns até mesmo como personagens, tornando Sebald um autor para autores/leitores contumazes, como T.S. Eliot o era para poetas. Professor de germanística em Norwich, Sebald publicou muitos estudos nessa área, antes de despontar como romancista. Escreveu ainda sobre Sternheim, Döblin e Walser e dossiês inteiros dedicados apenas à literatura austríaca (Sebald é, segundo o levantamento de Uwe Schütte, autor de trinta artigos sobre autores e temas austríacos, enquanto dedicou apenas dez ensaios sobre os literatos do seu país). Perguntado sobre essa relação entre crítico-romancista, Sebald (2016 [1993], 174) afirmou: “[...] dificilmente se consegue escrever e fingir que não se é influenciado por aquilo que se leu”, e compara sua atividade a dos pintores, “uma virtude há muito cultivada, a meu ver, em que eles se referem uns aos outros em seus trabalhos, que eles assumem motivos trabalhados por outro colega em suas próprias obras, como um gesto de deferência por assim dizer. E isso é algo que eu aprecio fazer enquanto escritor”. Contra a noção de influência nos estudos de história da arte, a partir da relação Cézanne-Picasso, ver Michael Baxandall (2006); para uma inversão do sentido da

O caderno de Austerlitz, bem como os cadernos de oleado pretos do professor Paul Bereyter¹³², o diário de Casement e a agenda/diário de bolso do tio Ambros, compartilham com os cadernos de Artaud uma sobrevivência em um espaço de suspensão, coisas deixadas para trás, objetos banais encerrados em seus propósitos mais ordinários, mas por isso mesmo contendo em si um portal de acesso ao passado enigmático, às cousas miúdas, uma zona de contato em baixa voltagem, mas obsedante, se soubermos lê-los e interrogá-los, assumindo uma nova atualidade no momento em que são redescobertas. Nos cadernos de Paul, vemos o procedimento benjaminiano de copiar trechos de obras de escritores (suicidas, ou que já estiveram à beira desse ato) como Wittgenstein, Klaus Mann, o próprio Benjamin, Koestler e Zweig, uma coleção de notas a preencher centenas de páginas e que reuniam “um conjunto de provas cujo peso, à medida que avançava o processo, acabou por convencê-lo de que ele fazia parte dos exilados, e não da gente de S” (SEBALD, 2009, 64). Nas mesmas folhas onde Casement podia experimentar e confidenciar sua sensibilidade gay, achando aí um espaço de liberdade, continha também o material que seus algozes precisavam para afastar qualquer pedido de indulgência que o absolvesse da sua vexatória condenação.

Mas é a partir desse documento da vida privada, utilizado e exposto com fins políticos por seus detratores, que o narrador sebaldiano pôde compreender o alcance da atuação política de Casement em favor de todos que, para além das fronteiras de raça e classe social, estavam afastados dos centros de poder e sofriam seus efeitos nefastos (algo semelhante à leitura que Durval Muniz apresentou no ensaio “Os ‘maus costumes’ de Foucault”). O caderno de Austerlitz, um andarilho exilado e colecionador, reúne anotações e informações que serão (em parte, deduzimos) expostas em suas longas divagações com o narrador, onde a situação inquietante dos personagens solitários, sob a constante sensação de vagar por um território soturno, insólito, um imenso “campo gravitacional das coisas esquecidas” a ocultar alguma latência, encontrará expressão em um gênero de escrita indeterminado, mas maleável, que, conforme listou Luciano Gatti (2012), combina relato de viagem, tratado de ciência natural, memorialística, ensaio histórico e perfil biográfico. Nos romances de Sebald, a justaposição entre documentos

influência, “Kafka e seus precursores” (1951), de Jorge Luís Borges, faz-se pertinente; em T.S. Eliot, a influência é o elemento que organiza a tradição; também não podemos prescindir do notável “A angústia da influência” (1973), de Harold Bloom.

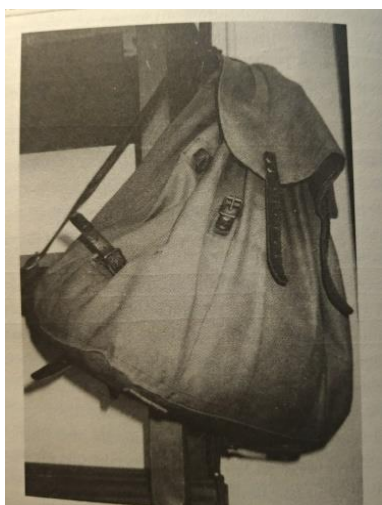
¹³² Gustavo Bragança (2013), que visitou os arquivos literários do escritor no Deutsches Literaturarchiv Marbach, na Alemanha, fez uma interessante análise da agenda “fictícia” de Ambros Adelwarth e sua relação com a agenda “real”, fotografada por Sebald, objeto que hoje pode ser encontrado no acervo e cuja imagem consta no romance transmutado em diário da personagem.

da esfera privada e individual (diários, agendas, cadernos, álbuns de família, passaportes, escrivadinhas, objetos, livros de memória) e da esfera pública (memoriais, documentários televisivos, jornais, cerimônias públicas, cemitérios, monumentos, bibliotecas públicas, arquivos, sebos, representações artísticas) compõe um repertório de sinais espectrais dispersos por esse imenso campo arqueológico de ruínas que se abre em suas andanças no desterro, em uma região claustrofóbica, onde o colecionador se apropria das coisas na espacialidade côncava de um mundo em forma de crânio¹³³, imagem da precariedade das coisas do mundo e efemeridade do tempo tão cara ao melancólico ensimesmado (209), região inóspita e, como em toda a prosa sebardiana, despovoada, como se o espetáculo daquele mundo estivesse reservado apenas ao melancólico exilado que o percebe nas suas cifras mínimas, que possui aquela hipersensibilidade para orbitar na frequência da corrente de tempo retardada no campo gravitacional das coisas esquecidas, um *flâneur* sem multidão: “[...] no início do verão de 1967 que passei dentro do forte Breendonk sem encontrar nenhum outro visitante” (28); “[...] Austerlitz veio ao meu encontro no passeio público de Zeebrugge, quando a noite caía e não havia um ser vivo à vista” (35); “[...] fotos de paisagens vazias na Bélgica” (120); “[...] alguns vilarejos bem distantes uns dos outros e de resto apenas a paisagem vazia da Boêmia [...] A praça na frente da estação estava vazia [...]” (183); “[...] não encontrei a manhã inteira mais ninguém nas ruas retas e abandonadas de Terezín [...]” (186); “Andei assim pelos recintos da exposição sozinho [...]” (194); “[...] quando me achava de novo lá fora na praça de armas deserta” (196); “[...] a ampla paisagem aberta, e em parte alguma um veículo nas estradas enquanto eu olhava para fora, em parte alguma nem sequer uma única pessoa [...]” (216); “Dentro do museu, prosseguiu Austerlitz, na escadaria bem-proporcionada e nas três salas de exposição no primeiro andar, não encontrei alma viva” (257). E quando embarca em um velho trem, ou no ônibus antiquado em suas viagens por terras distantes, os demais passageiros dormem – “A certa altura, ao me virar, vi que os demais passageiros haviam adormecido, sem exceção. Apoiavam e esparramavam nos assentos os seus corpos torcidos” (197) -, vítimas da foice de Saturno que preserva o melancólico para que, por

¹³³ Imagem que ressoa algo do final de *Casei com um comunista*, de Philip Roth (2005, 419), onde lemos: “vozes que vinham do vazio e dominavam tudo em seu raio de alcance, as circunvoluções de uma história flutuando no ar e entrando nos ouvidos, de modo que o drama fosse nitidamente visualizado por trás dos olhos, a xícara que era o crânio se convertia no globo ilimitado de um palco que continha criaturas perfeitas, semelhantes a nós”.

meio da acuidade do seu olhar atento, perscrute, ora com assombro, ora com encanto, o mistério que o circunda, ausculte as catástrofes que pulsam silenciosamente.

“Sebald escreve sobre los *Grenzgänger* (literalmente ‘cruzadores de fronteiras’) judíos, refugiados y supervivientes, exilados y emigrados, que viven en el umbral de una cultura extraña después de haber sido desposeídos de la propia” (HUYSSSEN, 2010, 175). Como os anjos de Walter Benjamin, sem posição estável, sem uma pátria conquistada, os personagens de Sebald, assombrados pela história europeia do século XX, deambulam em sua solidão por um mundo que escapa à compreensão humana, e cuja existência evanescente parece demarcada apenas pelo momento em que vagueiam no curso imperscrutável das coisas, estereometria de um traçado elíptico que cesura o *continuum* histórico materializado na arquitetura, ou que deixa suas marcas nas ruínas das paisagens desoladas e dos objetos sapientes que pulsam um passado insidioso. Os anjos crepusculares e desterrados de Sebald são como os anjos “menores” de Benjamin, a ofuscarem os anjos gloriosos e imponentes (arcanjos e querubins), “que só vivem no instante de seu hino para, em seguida, se desvanecer na noite” (GAGNEBIN, 1997, 125).



“Aquele que experimenta é alguém que vai aonde deve ir para pesquisar” (Jacob Grimm)

O impulso insondável para excursionar por terras distantes aparece já nas primeiras linhas de Austerlitz, onde lemos: “Na segunda metade dos anos 60, viajei com frequência da Inglaterra à Bélgica, em parte por motivo de estudos, em parte por outras razões que a mim mesmo não me ficaram inteiramente claras” (7). Está posto, desde já, que o processo de tessitura da narrativa será a sua própria substância, uma vez que o

narrador não inicia seu relato com a história propriamente a ser contada, mas pela condição em que se encontra, onde ainda não assumiu o “posto” de narrador/ouvinte e no momento em que se move por motivos alheios ao seu próprio conhecimento. As aberturas dos romances de Sebald são o oposto do que seria uma disposição ordenada à maneira do prefácio contraproducente apontado por Hegel, pois nada mais distante daqui do que “um esclarecimento preliminar do autor sobre o fim que se propõe, as circunstâncias de sua obra, as relações que julga encontrar com as anteriores e atuais sobre o mesmo tema” (HEGEL, 2014, 23).

Não à toa, o projeto de escrita de uma tese de doutorado foi abandonado por Austerlitz para dar vazão à abertura de pensamentos em suas andanças, confrontados com a observação dos lugares e da paisagem, em colóquios improvisados, “[...] uma ideia da extensão dos seus interesses, do rumo do seu pensamento e da natureza das suas observações e dos seus comentários, feitos sempre de improviso ou quando muito de forma provisória [...]” (122), equipado com uma coleção de apontamentos, anotações, fotografias e deslocamentos que o conduzirão, para além da explanação do seu assombroso conhecimento de história da arquitetura europeia, à investigação do seu próprio passado obscuro (depois, abandonará os estudos de arquitetura para se dedicar exclusivamente à investigação da sua história brutalmente interrompida), pois suas considerações nunca estão encerradas em si mesmas, nem se conformam, para falar com Adorno a propósito do ensaio, a um âmbito de competência previamente prescrito. Além disso, os encontros casuais se dão em lugares que parecem compor um elo entre si, entrelaçados uns nos outros, e o conceito de “entrelaçamento” em Sebald está intimamente ligado ao de “inserção” (*Einbetten*) benjaminiano (HUTCHINSON, 2016, 95), o que permite a Austerlitz continuar suas digressões, como por exemplo quando o narrador o encontra em um bairro industrial da periferia sudoeste de Liège, onde Austerlitz “deu início a um discurso de mais de duas horas sobre como, no curso do século XIX, a visão de uma cidade operária ideal [...]”. Esse elo arquitetural, que permite que a conversa, sempre interrompida e se estendendo por décadas - o primeiro encontro se dá em junho de 1967 e o último em dezembro de 1996 -, se converta em um grande tratado transmitido por via oral, é o próprio objeto de investigação de Austerlitz: afinidades entre estações monumentais de trem, fortalezas militares, projetos habitacionais de filantropos, instituições penais (cárceres), manicômios, palácios de justiça, prédios da bolsa, bibliotecas. Se nos fosse possível arriscar uma classificação do estilo sebaldiano, talvez

tatearíamos algo como um romance ensaístico, ou ensaio romanescos, onde o próprio autor esconde-se em seus narradores e personagens para destilar suas opiniões e conhecimentos a respeito dos mais diversos assuntos, para jogar com seu próprio repertório cultural, suas referências (alguém já se referiu à literatura de Borges como ensaio de ficção, autor não por acaso apreciado por Sebald¹³⁴). Como Austerlitz, Sebald se sentiria mais à vontade em discorrer livremente, sem as amarras do academicismo, tendo encontrado na literatura um espaço de criação e invenção onde é possível acomodar sua erudição, com aquele estilo próximo ao ensaio¹³⁵ tão bem elaborado por Benjamin, que o definia, em toda a sua radicalidade, como “a arte de citar sem aspas”. Essa forma vertiginosa de escrita já aparece desde o romance inaugural de Sebald, que não sem razão já denuncia em seu título a natureza da sua escrita, que dará o tom de toda a sua obra subsequente. Os passos dos narradores de Sebald, claudicantes, incertos, abertos ao acaso e às coincidências, sem traçar um plano linear, segue o circuito dos rastros de ruína que encontra dispersos pela paisagem. Logo nas primeiras páginas de *Vertigem*, algo nesse sentido já está evidenciado, quando lemos: “escreve também que ficara de tal modo marcado pela quantidade de cavalos mortos à beira da trilha e pelos demais destroços de guerra deixados como rastro pelo exército em ziguezague” (SEBALD, 2008, 9). Como bem assinalou Luciana Goiana (2010, 1),

O ziguezague faz-se pela e na vertigem. O ziguezague faz-se no domínio da vertigem, que é o domínio da falta de domínio, da imprecisão, da profusão de vozes em caos, das múltiplas aparições de gêneros distintos no romance, dentre eles, o que veremos será o ensaio.

¹³⁴ A pesquisadora argentina Maria Virginia Castro foi uma das primeiras em seu país a investigar a ligação entre Sebald e Borges, e os autores pós-borgianos (Ítalo Calvino, Claudio Magris e Danilo Kis). A literatura contemporânea conta com autores que cruzam e demarcam uma fronteira fluida, porosa, entre os recursos romanescos/artifícios literários e relatos autobiográficos, diários, crítica e ensaio. Nesse sentido, podemos citar Coetzee, um dos leitores notáveis de Sebald, cuja literatura está comprometida com questões delicadas do seu (nosso) tempo (apartheid, subdesenvolvimento, violência, barbárie, civilização), mas também nomes como Christa Wolf, Bem Lerner, Mathias Enard, Juliano Garcia Pessanha, Ricardo Piglia, César Aira, Teju Cole, Siri Hustvedt e Enrique Vila-Matas. Recentemente, o professor e crítico literário Felipe Charbel um dos que lêem Sebald com apuro no Brasil, lançou *Janelas irreais: um diário de releituras*, forma mista que compreende ensaio, romance, reflexão pessoal (diário) e mesmo docência. Sobre a passagem do poeta ao ensaísta, e uma consideração da crítica como arte e literatura, ver os brilhantes ensaios de Alberto Pucheu em *Pelo colorido, para além do cinzento: a literatura e seus entornos inventivos* (2007); a defesa de um pensamento a um só tempo poético-crítico-teórico a partir da literatura encontra-se em “Uma tese sobre a crítica literária brasileira” (2012), do mesmo autor.

¹³⁵ O ensaio, bastante frequente na produção filosófica do século XX e XXI, enquanto comentário cultural, possui um viés pessoal, singular, em oposição à universalização lógica, e é o suporte profícuo para um pensamento experimental, que se arrisca nos mais diversos campos das manifestações do espírito humano. Lukács, Benjamin e Adorno foram alguns dos pensadores, pioneiros no século XX, que se dedicaram à reflexão dessa forma estilística, desse “gênero intranquilo”, nas palavras de João Barrento. No Brasil, um dos grandes ensaístas foi Alexandre Eulálio, que ofereceu um balanço da forma por aqui em “O ensaio literário no Brasil” (2013).

Faz-se oportuno aproximar as considerações de Austerlitz e, portanto, de Sebald, ao experimento de Didi-Huberman em seu breve texto, híbrido como a prosa de Sebald (um misto de ensaio, relato de viagem e narrativa biográfica), *Cascas* (2011). Em entrevista à Ilana Feldman para a edição brasileira, Didi-Huberman afirmou algo sobre o seu relato, bastante particular no contexto de sua volumosa obra (especialmente se levamos em conta sua série sobre *O olho da história*, seus escritos sobre o tema da *ninfa* e ainda sobre os *Levantes*, um projeto em curso onde nota-se um adensamento do político¹³⁶), que possui certa correspondência com a trajetória intelectual da personagem sebaldiana, que será conduzida a um caminho imprevisto na busca de sua origem.

Por outro lado, a impaciência de um texto breve não raro surge como necessária, liberadora, como quando enveredamos, a partir da longa estrada de nossos “projetos”, por *um caminho transversal inesperado*, que é o indicador mais imediato de nossos “desejos”, ainda que inconscientes. Dar-se, *oferecer-se o tempo de subitamente bifurcar*, abandonar provisoriamente toda ideia de “projeto”, eis um aspecto essencial, a meu ver, da liberdade de escrever e pensar. (DIDI-HUBERMAN, 2017, 89, grifo nosso)

Mas há sempre uma angústia, uma sensação de desconforto, para a qual as divagações, que parecem servir ao deleite intelectual, mostram-se insuficientes como reação a esse expediente inquieto. E quando Sebald mostra o gabinete e a escrivaninha

¹³⁶ Evidenciada nas recentes conferências que o historiador da arte vem realizando, bem como na publicação da série *L'oeil de l'histoire*, cujo quinto volume, *Passés cités par Jean-Luc Godard* saiu em 2015. Em 2017, foi publicado no Brasil o primeiro volume da série (UFMG), *Quando as imagens tomam posição*, traduzido por Cleonice Mourão. No mesmo ano, Didi-Huberman esteve em São Paulo, onde proferiu a conferência *Levantes: Imagens e sons como forma de luta*. A íntegra de sua fala pode ser acessada no link: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/11440_MANIFESTARSE+E+UM+GESTO. Ao responder uma das perguntas da plateia, Didi-Huberman explica sua relação atual com a política, que transcrevemos: “Eu sou apenas um historiador da arte. Eu cheguei na área política muito gradativamente. Quando eu era criança, por exemplo, teve maio de 68 e eu estava atrás, protegido, e nunca fiz uma manifestação. Todos os meus amigos e colegas faziam manifestação, mas eu não. Então a minha chegada no domínio político é uma questão que me atormenta. Eu não estou satisfeito, eu não sei onde está a solução, fico entre diferentes caminhos. É uma dor pra mim. Um pouco antes eu trabalhava sobre o luto e os lamentos, a lamentação [...] A revolução é um projeto, eu ainda não cheguei nesse ponto no meu estudo. No meu estudo eu me interessei pelo gesto, e não ainda um projeto. Há uma diferença que deve ser feita entre o gesto e a ação. Gesto e ação. Uma diferença feita, por exemplo, por Agamben. O gesto não tem a coordenada projetiva da ação. A revolução é um projeto. Para essa diferença há várias hipóteses. Poderíamos dizer que o levante é uma revolução que fracassou, por exemplo” (ex: revolução de 1905; comuna de Kronstadt). Importante ressaltar que Didi-Huberman não compreende a política do ponto de vista estrito institucional. Como bem afirmou, “a política não é o conteúdo político, é outra coisa. Conduzir politicamente não é tomar partido por um partido político, embora seja possível, naturalmente, mas há outras mil formas de sugerir a relação que temos com a sociedade e com a história; e a estética nunca está separada da história. Portanto, mesmo a estética mais absoluta - por exemplo, Mallarmé, em poesia, ou o pintor Barnett Newman - nunca devemos separá-la do mundo da história”, disponível em: <http://es.rfi.fr/francia/20161020-georges-didi-huberman-el-pesimismo-no-puede-tener-la-ultima-palabra>

dos personagens, seja a imagem do escritório de Janine e de Michael em *Os anéis de Saturno*, ou o estúdio do pintor Max Ferber em *Os emigrantes*, seja a escrivaninha desarrumada de Austerlitz, cercada por estantes abarrotadas de volumes, que seriam locais de sedentarismo do estudioso - onde este supostamente poderia assentar suas ideias, colocá-las em ordem, elaborar uma sistemática das notas que tomou em suas incursões de outrora -, é para explicitar esse percurso do pensamento inacabado, inconcluso, forma aberta, “diário do pensamento”, que não se encaixa em um artigo ou tese, em uma construção fechada, dedutiva ou indutiva, e onde a desordem denuncia um pensamento em plena ebulição, inconcluso, estando longe de uma redação final. Austerlitz, como Benjamin, é um colecionador de notas (e anedotas), um pesquisador que sabe que seu gabinete de estudos está no campo que atravessa - “o meu verdadeiro local de trabalho deveria ter sido lá, na pequena fortaleza de Terezín” (273) - em suas travessias pela “terra escoriada e devastada”, munido apenas de sua mochila e apontamentos (coleções). Em determinado momento, o professor nos surpreende ao retirar do bolso de sua jaqueta um estojo com uma pilha de fotografias em tamanho cartão-postal (90).

As fotografias dos escritórios desordenados, com um acúmulo sem fim de papéis, evocam a imagem de uma terra, ou mesmo uma caverna, abandonada por seus habitantes para a urgência de um impulso maior, “que ele próprio não compreendia” (37). Um impulso que, em um dos seus pontos nevrálgicos, o fará destruir todos os seus apontamentos (que ele destrói no momento em que parecem tomar forma, suscetíveis à armação, sistematização, com aquele temor pelo desfecho que o aproxima de um escritor como Walser) e deambular insone pelas escuras ruas da noite londrina¹³⁷. Quando o narrador descreve a casa de Austerlitz¹³⁸, uma habitação praticamente sem mobília,

¹³⁷ A flânerie noturna de Austerlitz por Londres o conduz, no próprio ato de caminhar fundido a um estado de sonolência, a uma experimentação da cidade através do devaneio, da letargia, das imagens de contornos deslizantes que uma vista embotada pelo olhar de pesadas pálpebras consegue entrever. Austerlitz conta aqui com alguns antecessores, na sua percepção das ruas de Londres, “pois, se Wordsworth e seus colegas românticos celebraram as paisagens sublimes da Inglaterra rural, eles também retrataram os espaços escuros e inamistosos da Londres urbana, presenteando-nos com a imagem de uma cidade labiríntica e impossível de se conhecer. Eles nos oferecem uma imagem da cidade à noite e também a figura do caminhante noturno, que revela com uma intensidade onírica a sua visão do submundo da cidade”. (COVERLEY, 2014, 112)

¹³⁸ A casa de Austerlitz, ou a imagem do seu escritório desordenado, nos remete diretamente a *Como se fosse casa* (2017), da poeta Ana Martins Marques, onde a casa é ambiente instável, morada provisória, que revela jeitos muitos desajeitados de morar, nas palavras da autora. “São dilemas que nos acompanham sempre, acho: a necessidade de habitar, de pertencer, de fixar-se, e ao mesmo tempo os planos de fuga, os desejos de mobilidade e mudança [...] Às vezes, são as casas que abandonam as pessoas e, no entanto, ter uma casa, nem que seja para a abandonar, deveria ser um direito assegurado a todos”, disponível em: http://suplementopernambuco.com.br/flip-2017/1918-ter-uma-casa-para-abandonar-deveria-ser-um-direito.html?fbclid=IwAR1dHqrBVPReJsVIki4oioINp4uNSpQSSStSnOM_wKD6HjUA4wAJ0Yc_X8KQ

cortinas ou tapetes, local de recolhimento do intelectual solitário e asceta, possuindo apenas o mínimo essencial, temos uma instigante revelação:

a ante-sala na qual Austerlitz me introduziu tinha apenas uma mesa grande, também laqueada de cinza-fosco, na qual estavam dispostas algumas dúzias de fotografias em fileiras retas e a espaços regulares umas das outras, a maioria de épocas passadas e um pouco gastas nas bordas. Entre elas, havia fotos que eu por assim dizer já conhecia, fotos de paisagens vazias na Bélgica, de estações de trem e viadutos de metrô em Paris, da estufa das palmeiras no Jardin des Plantes, de diversas mariposas e bruxas, de pombais de construção engenhosa, de Gerald Fitzpatrick no aeródromo próximo de Quy e de uma quantidade de portas e portões pesados. Austerlitz me disse que às vezes ficava sentado ali durante horas, dispondo aquelas fotografias ou outras de sua coleção com a parte de trás voltada para cima, como se fosse uma partida de paciência, e que então, sempre admirado com o que via, ele as virava uma a uma, empurrava-as de lá para cá e uma sobre as outras, arrumava-as em uma ordem que resultava de um certo ar de família, ou ainda as retirava do jogo até que nada mais restasse senão o tampo cinza da mesa, ou até que ele, *exausto de tanto pensar e recordar*, era obrigado a deitar-se na otomana. Não é raro eu ficar deitado aqui até tarde da noite, sentindo o tempo se dobrar por trás de mim, disse Austerlitz [...] (120 e 121, grifo nosso)

O jogo de pensamento e rememoração que Austerlitz estabelece entre as fotografias dispostas sobre uma grande mesa, embaralhando-as e forjando novas combinações sem uma finalidade posta de antemão, obedecendo o fluxo aleatório das múltiplas possibilidades de avizinhamiento das imagens, sempre a migrar, remete-nos invariavelmente ao *atlas* e à *mesa* de Warburg, onde temos um “instrumento não de esgotamento lógico das possibilidades dadas, mas da inesgotável abertura aos possíveis não ainda dados” (DIDI-HUBERMAN, 2018, 19 e 20). No seu célebre estudo a respeito do atlas de Warburg, Didi-Huberman contrapôs a mesa (*table*) ao quadro (*tableau*), sendo este único, fechado, portador de graça ou de gênio, destinado à inscrição de uma obra que se quer definitiva ao olhar da história. Enquanto a mesa “é o suporte de um trabalho sempre a retomar, a modificar, se não for para iniciar [...] abertura sempre renovada de possibilidades, novos encontros, novas multiplicidades, novas configurações” (2018, 24 e 25). Talvez sem o saber, Austerlitz joga o jogo de Warburg, provavelmente mimetizando, ou replicando, um procedimento do próprio Sebald com sua coleção de fotografias no momento em que elaborava um dos seus romances permeados de imagens perturbadoras que, longe de denotarem uma mera ilustração do que está sendo narrado, ou mesmo apresentar uma correspondência clara entre si, desafiam o leitor a discernir entre o artifício e o documental, esquadrinhando algum significado que escapa ao próprio romance de onde emerge. Sinal disso é o fato do narrador encontrar sobre a mesa de Austerlitz inúmeras fotos de “portas e portões pesados”, semelhante àquelas que

encontraremos reproduzidas no livro apenas algumas dezenas de páginas depois, na visita de Austerlitz à Terezín.

A granulação, os tons em preto e branco, as sombras e esfumaçamento das imagens reforçam seu caráter de índice fantasmático, de corporeidade esvaecida e precariedade material. As fotografias, sempre manipuladas, são tanto recursos fictícios para criar uma ambiência insólita, assombrosa, quanto fontes históricas que embasariam uma investigação historiográfica, embora esta não tenha considerado a evidência das imagens com bastante seriedade, resvalando por vezes em uma leitura “fisiognômica” dos documentos figurados, postura que vem mudando apenas muito recentemente (já em sua época, o historiador Raphael Samuel se referia à sua geração como “visualmente analfabetos”, enquanto historiadores hábeis na leitura das imagens, como Jacob Burckhardt, no século XIX, e Johan Huizinga, no início do século, que produziram obras fundamentais de interpretação da cultura sobre o Renascimento e o outono da Idade Média embasadas em quadros pictóricos, além de textos de época, ainda hoje são mantidos em uma galera à parte no rol de historiadores “clássicos”, para não mencionar o caso especialíssimo de Aby Warburg). O uso das imagens, enxertadas no texto e sem qualquer legenda referencial – uma relação longe de ser mimética ou especular, mas de mútua imbricação, onde as fotografias exalam texto e a narração insufla imagens em nossa memória - acompanha a consideração de Sebald a respeito da incapacidade da monografia historiográfica em produzir uma metáfora ou alegoria do curso coletivo da história, e que a tornaria “empaticamente acessível para nós”.

Como Benjamin que, ignorando as montagens de Warburg em *Mnemosyne*, descreveu “exatamente suas engrenagens fundamentais” em seu ensaio sobre “O poder da imitação”, Sebald intuiu para uma personagem literária o procedimento do obscuro historiador da arte alemão do início do século. Como Warburg, que fracassou sempre que tentou fixar seu pensamento em quadros acabados, Austerlitz também se esforça no jogo lancinante entre pensamento/imagem/recordação até à exaustão, quando por fim se entrega ao enfado, enquanto a mesa permanece aberta, inacabada, impassível, “sentindo o tempo se dobrar por trás de mim”.

O atlas padece o sofrimento de suportar o mundo inteiro e, ao mesmo tempo em que permanece imóvel sob o peso da abóbada celeste, personificando a impotência dos homens diante dos astros, também guarda, nesse *sofrimento de portar*, uma *potência de conhecer*. Atlas transforma o castigo em saber imenso, “um exílio em território de

abundância” (DIDI-HUBERMAN, 2018, 106), nomeando uma montanha (Atlas), um oceano (Atlântico), um mundo submarino (Atlântida) e as estátuas monumentais (atlantas), “e em breve a uma forma de saber destinado a reunir em imagens a dispersão – mas também a secreta coerência – de nosso mundo inteiro (DIDI-HUBERMAN, 2018 107). Mas Austerlitz compartilha com tantas outras vozes do século XX, como os “contemporâneos inquietos” Warburg, (Marc) Bloch, Brecht e Benjamin, um fardo bem mais pesado para ser suportado do que jamais o fora, um pequeno homem obrigado a organizar seu pessimismo diante da história, tendo o *Angelus Novus* de Klee se tornado a figura do Atlas nos tempos sombrios da Grande Guerra e da chegada do fascismo, “tempestades de aço”. Na série de Didi-Huberman, encontramos duas brevíssimas referências a Sebald, uma das quais o historiador associa o atlas de Warburg à crise da narrativa no início do século XX que atingiu as construções épicas, e que foram sendo dissolvidas¹³⁹, dando lugar aos processos fotográficos ou cartográficos até mesmo no campo literário: Juan Ramón Jiménez, William Heckscher e Bertolt Brecht, na primeira metade do século. Numa maior escala, da memória e do desastre, também seria o caso de escritores como Claude Simon, Georges Perec e W.G. Sebald, “a inventar formas literárias que uma prática do atlas de imagens parece sustentar” (DIDI-HUBERMAN, 2018, 311). Antes, no volume II da mesma série, lemos sobre Austerlitz: “essa admirável forma impura, de *análise* e de *imaginação*” (DIDI-HUBERMAN, 2018, 124, grifo nosso). O historiador Austerlitz, judeu que não sabe ser judeu, com seu arquivo amochilado, sabe que

O *Urphänomen* está em toda parte – Goethe tinha razão -, até nas menores coisas, nos sintomas mais frágeis, nos mais miseráveis dos milagres. O colecionador ou o historiador não são mais, a partir de então, esses aristocratas ou burgueses afortunados que podem confiar a um secretário o cuidado de fazer o inventário de seus tesouros. São errantes pelas estradas e pelas ruas, não têm recursos. Mas, a partir de sua própria pobreza, tudo serve para dar a amostra do caos. (DIDI-HUBERMAN, 2018, 177)

Quando passam para o cômodo seguinte, após a ante-sala, o narrador e Austerlitz, dois nítidos melancólicos, compartilham o momento fugaz em que o ambiente é adensado pelos tons de transição e esmaecimento da luz que invadem o aposento no crepúsculo,

¹³⁹ Há um pertinente debate entre Fredric Jameson e Perry Anderson sobre o romance histórico no século XX que pode ser encontrado na revista *Novos estudos* 77, de 2007. Os argumentos do primeiro estão em “O romance histórico ainda é possível?”; a resposta de Anderson se encontra em “Trajetos de uma forma literária”.

enquanto a conversa segue a dicção dessa ambiência onírica: a escuridão lá fora, o chiado do gás¹⁴⁰, o reflexo azul das chamas bruxuleantes do fogo a esquentar o chá disparam um colóquio sobre o caráter enigmático das imagens, onde Austerlitz evoca uma pequena pintura de Rembrandt a retratar a fuga para o Egito - o tema da diáspora e do exílio aparece, aqui, tocando obliquamente os interesses insondáveis do personagem, como antes, quando rememora a história de Moisés e a travessia dos filhos de Israel por um deserto terrível, fixando-se na imagem do acampamento povoado por figuras minúsculas na ilustração de uma bíblia infantil galesa -, “embora ele não tivesse conseguido reconhecer nem Maria e José, nem o menino Jesus, nem o burrico, mas apenas uma minúscula mancha de fogo no meio do verniz de brilho negro da escuridão que até hoje, disse Austerlitz, não se apagou diante dos meus olhos” (122). Ao invés de ser atraído pelas monumentais telas de Rembrandt, o personagem é capturado pelo detalhe imperceptível de uma tela com pouco mais de vinte centímetros, um detalhe cintilante a emergir da escuridão, um brilho mortiço, vacilante, por tanto tempo à espera de um olhar detido. O colóquio noturno entre os dois ainda dará vazão a considerações sobre a escrita, um exercício de solidão e tristeza, outrora prazeroso quando Austerlitz ficava em sua escrivaninha no tardar da noite “apenas observando a ponta do lápis à luz da lâmpada seguir como se por desígnio próprio e com absoluta fidelidade a sua própria sombra” (123), uma cena carregada de traços bachelardianos, pois “A chama, dentre os objetos do mundo que nos fazem sonhar, é um dos maiores operadores de imagens. Ela nos força a imaginar” (BACHELARD, 1989, 9). Chamar as chamas, as imagens ardem: são lampejos de reflexão do melancólico Didi-Huberman que pulsam nessa cena sebaldiana.

O narrador, ao contrário do tagarela de *Os anéis de Saturno*, aqui pouco fala, emprestando seu ouvido ao relato de Austerlitz, para escutar, ou melhor, auscultar, a catástrofe histórica latente que atravessa a vida do seu interlocutor, que expressa, mais do que uma vontade, uma necessidade urgente de transmitir conhecimento. Como em Antelme, uma compulsão de falar que substitui a felicidade de falar. É pelos encontros e reencontros fortuitos entre os dois, que se estendem por três décadas (1967-1996), numa

¹⁴⁰ Nas *Passagens* de Benjamin encontramos uma seção dedicada aos novos tipos de iluminação que modificavam a percepção das imagens e da simulação, como a iluminação a gás. Em sua coletânea de citações, as pessoas do século XIX exprimem suas mais variadas sensações e estranhamento diante das novas formas de iluminar a cidade e os aposentos. Para Georges Montorgueil, citado por Benjamin, a iluminação a gás cria “um cenário de sonho, onde o amarelo vacilante do gás conjuga-se à frigidez lunar da centelha elétrica” (BENJAMIN, 2018, 919). Na Paris do Império, essa iluminação transmuta os espaços internos em grutas encantadas, “habitadas por fadas”, ouvindo “de um lado, o canto das sereias da iluminação a gás e, em frente, era seduzido pelas odaliscas das lâmpadas à óleo”. (BENJAMIN, 2018, 924)

rede de coincidências¹⁴¹ indecifráveis que não causam a menor surpresa entre aqueles implicados nessa potência dos encontros repentinos – “nossos caminhos tornaram a se cruzar, de um modo que até hoje acho difícil de entender” (31); “retomamos nossa conversa sem desperdiçar uma única palavra sobre a improbabilidade de nosso reencontro em um local como aquele” (32); “fomos retomar nosso antigo relacionamento [...] por uma curiosa série de coincidências” (38); “sem desperdiçar uma única palavra sobre a pura casualidade do nosso encontro” (45) -, e através da inquieta linha de transmissão do passado que os vincula, que o romance assumirá o adensamento difuso do relato testemunhal, ecoando inúmeras vezes em uma rede de depoimentos (Austerlitz ao narrador, Vera a Austerlitz, Agata à Vera, Hillary, Gerard, Marie e Lemoine a Austerlitz...). Aqui, o acaso, que conduz os dois personagens aos encontros acidentados, disruptivos, sempre desencadeando o surgimento de um objeto novo, um passo adiante na direção de algo que há muito os espera, é daquele tipo “mais raro, um acaso selecionado e submetido a condições de produção difíceis [...] que trazem de volta ao espírito um objeto possuído outrora por ele e que tinha saído dele” (GAGNEBIN, 2012, 556), em que é necessário um estado constante de alerta para acolhê-lo, estar à sua disponibilidade, “perceber nele alguma mensagem não suspeitada”. Como o acaso dos surrealistas, engenhosamente produzido e encenado, os personagens passam por lugares, casas, jardins, cidades, cafés, balneários, que tantos outros antes deles visitaram, observam uma paisagem que já foi pintada em um quadro, as pessoas que nela estavam inseridas, um vilarejo habitado por muitas gerações. Em *Os anéis de Saturno*, o narrador nos diz que não pode evitar, em sua lucidez, “os fantasmas da repetição” que cada vez mais o assombram. O acaso também como índice da precariedade do acesso ao passado, em que “alguém está à nossa espera”.

¹⁴¹ Sebald demonstra particular fascínio pelo acaso e pelas coincidências, que aparece de maneira explícita em seu texto sobre Robert Walser, onde uma série de coincidências liga sua vida a do escritor suíço (como a semelhança física de Walser com seu avô, a morte dos dois ocorrida no mesmo dia, e até a invenção de um neologismo, que Sebald julgava ser mérito seu, mas que encontra nos escritos anteriores de Walser). As constantes caminhadas aleatórias e despropositadas, os encontros repentinos que se desdobram delas, bem como a inserção de imagens entremeadas ao texto, que confluem diversos gêneros de escrita, contém algo do acaso surrealista, especialmente de *Nadja* (1928), que poderia ser investigado em outra ocasião. Uma das coincidências mais inesperadas da trama está quando Austerlitz liga o rádio e escuta, naquele momento, que Fred Astaire fora registrado com o sobrenome de Austerlitz. Além disso, a relação afetiva entre o longínquo xará e as locomotivas também aproxima intimamente as duas figuras: “Esse ruído ininterrupto de trens em manobra, inclusive de noite, e a ideia por ele sugerida de partir de trem para longe eram a única lembrança que ele guardava da primeira infância, teria dito Astaire certa vez” (71). O rastreamento do seu nome ainda o levará a descobrir que consta em um dos diários de Kafka e também, através das aulas de história do professor André Hilary sobre Napoleão, descobre nomear uma de suas famosas e vitoriosas batalhas.

Austerlitz, que tinha cinco anos de idade em 1939, ano em que foi posto em um trem que partia de Praga a caminho para a Inglaterra¹⁴², deixando para trás sua identidade originária, faz parte do que Susan Suleiman (2019, 237 e 238) nomeia de geração “1.5”, e que se refere

às crianças sobreviventes do Holocausto, muito jovens para terem um entendimento adulto do que estava acontecendo com elas e, em certos casos, muito jovens para terem qualquer memória de tudo, mas com idade suficiente para *terem estado* lá durante a perseguição nazista aos judeus [...] Durante a guerra, as crianças judias da Europa vivenciaram, quase sem exceção, a súbita transformação de um mundo que apresentava certo grau de estabilidade e segurança em um completo caos. Entre as experiências cotidianas dessas crianças judias sobreviventes encontra-se: a transição, desacompanhada ou com estranhos de um mundo familiar para novos ambientes, enquanto se viam obrigadas a obter um novo nome, uma nova identidade e a nunca dizer quem realmente eram.



¹⁴² Os judeus, que já eram sorrateiramente discriminados e perseguidos durante a República de Weimar, passam a viver suas vidas com cada vez mais dificuldades após a ascensão de Hitler em 1933. Mas é com a chamada “Noite dos Cristais” (*Kristallnacht*), em 9 de novembro de 1938, e que teve um saldo de mais de 100 mortes, milhares de pessoas presas e destruição sistemática de propriedades judias e sinagogas, que a situação passa a ficar definitivamente insustentável. Na época, algumas dificuldades burocráticas impostas pelos países vizinhos dificultavam bastante a vida de quem precisava emigrar para sobreviver ao *pogrom*. É então que um grupo influente de judeus britânicos negocia com seu governo o acolhimento temporário, no Reino Unido, de crianças judias. Não sem demora, o governo britânico afrouxa as regras de imigração e permite a entrada de crianças e adolescentes desacompanhados dos pais até os 17 anos, que vinham de várias partes da Alemanha, Áustria, Tchecoslováquia e Polônia. Em menos de um ano, cerca de 10.000 crianças, como Austerlitz, partiram de diferentes estações rumo à Inglaterra, em uma operação humanitária que ficou conhecida como *Kindertransport*. Frank Meisler, uma dessas crianças sobreviventes, é o escultor de uma obra que está defronte à estação *Friedrichstraße*, em Berlim, que rememora o local de partida de muitas crianças que fugiam, literalmente, da morte.

Hoje, o termo “criança sobrevivente do Holocausto”, além das raras exceções que sobreviveram à experiência concentracionária¹⁴³, compreende também aquelas crianças que foram atingidas pela perseguição nazista, mas que não adentraram naquela indústria da morte. Austerlitz faz parte das crianças, entre 4-10 anos, “com idade suficiente para lembrar, mas ainda muito novas para entender”, e que inclui também alguns dos escritores fundamentais que elaboraram o trauma de suas vidas, como Saul Friedländer, Raymond Federman, Imre Kertész, Georges Perec e Elie Wiesel. Austerlitz, que Huysen (2010) compreende como uma espécie de mimesis narrativa das vítimas do nazismo, uma escrita do desastre que promove uma memória vicária, ficcionalizada, poderia somar-se a essa comunidade de sobreviventes-escritores na busca pela escritura do livro que (ainda) não pôde ser escrito. Uma literatura da dor, atravessada por violências atrozes. O personagem “fictício” de Sebald guarda estreita proximidade com a experiência real de Perec, que também tinha cinco anos quando disse adeus à mãe na estação ferroviária Gare de Lyon, embarcando em um comboio de crianças evacuadas pela Cruz Vermelha. O escritor francês, que nasceu em 1936 e que morreu precocemente aos 46 anos em 1982, passou sua vida angustiado e solitário, buscando algumas centelhas de memória do convívio com sua família desaparecida ainda no limiar de sua vida. Em recente texto dedicado ao escritor, Jacques Fux (2019) relaciona a criação de Perec, de um mundo particular e obsessivo, à tentativa de se esquivar de um confronto direto com o trauma, jogando com a matemática e a literatura para colocá-la em um lugar sem conexão com a dor. Como ele, Austerlitz procurava em seus estudos de história da arquitetura e civilização da era burguesa, acumulando infinitas fichas, notas e apontamentos, uma forma de escapar ao trauma de sua vida, embora seu tema de pesquisa, que não passava do século XIX, “apontasse na direção da catástrofe que então já se delineava” (140), para não mencionar sua obsessão com estações de trem, sintoma oblíquo de suas origens. Mas a permanente represa da memória, a autocensura do pensamento que o conduziu ao tempo (subtraído) de sua vida, o levará à paralisia da fala, à destruição de todos os seus apontamentos e notas, às caminhadas sem fim por Londres, até o surgimento de alucinações que culminarão em um colapso nervoso no verão de 1992 (141)¹⁴⁴. A ausência da letra “e”

¹⁴³ Suleiman observa que apenas 11% dos judeus da Europa que eram crianças em 1939 ainda estavam vivos no final da guerra.

¹⁴⁴ Nos encontramos aqui tentados a estabelecer alguma correspondência entre o relato de Sebald, pautado em um longo diálogo cadenciado pelo ritmo das caminhadas de seus personagens, e a coexistência entre *Eros* e *Logos* em um mesmo movimento de busca, no caminhar livre e inquieto de Sócrates e seu belo e jovem amigo Fedro. Os acessos de agitação do “falador” Austerlitz que reúne todas as suas anotações, cadernos, arquivos, anotações de aula para enterrá-los sob a terra, “aliviado do fardo que onerava a minha

em *La Disparition* (1969), de Perec, é sintoma de sua convivência com a perda (a falta) mais irreparável, a de *père* e *mère*. Atingido pelo capítulo mais catastrófico do século XX¹⁴⁵, Perec insurgiu-se com um projeto literário ousado e genial.

Em um ensaio dedicado a Wiesel, o crítico George Steiner (1988, 117)¹⁴⁶ também se situa nessa geração,

Não literalmente. Devido à providência de meu pai (já demonstrada ao sair de Viena em 1924), vim para os Estados Unidos em janeiro de 1940, durante a pretensa guerra. Partimos da França, onde eu nascera e fora criado, em segurança. Assim, aconteceu que eu não estava lá quando se fez a chamada. Não fiquei de pé na praça pública com as outras crianças, aquelas com quem tinha crescido. Ou vi meu pai e minha mãe desaparecerem quando escancararam as portas do trem. Mas, em outro sentido, sou um sobrevivente, e não intacto. Se muitas vezes perco contato com minha própria geração, se aquilo que me persegue e contra minhas maneiras de sentir impressiona muitos daqueles com quem eu deveria ter intimidade e trabalhar em meu mundo atual como sendo algo remoto, sinistro e artificial, é porque o negro mistério do que me aconteceu na Europa é indivisível de minha própria identidade. Exatamente porque eu não estava lá, porque um acaso da sorte riscou meu nome da lista.

vida” (126), ou quando destrói todos os seus apontamentos e notas (141), guardaria afinidade com o *pharmakon* e a condenação platônica da escrita? Pois a atividade da escrita, em Sebald, está sempre acompanhada de uma infelicidade, uma tristeza, a criação de um espaço de desolação pela sua incapacidade de alcançar a verdade. Uma forma lenta de autodestruição. Ao final de um belíssimo ensaio, Gagnebin, a quem seguimos aqui, diz algo que nos remete à própria imagem de Austerlitz: “Também é uma esplêndida imagem da verdade que um filósofo-escritor modelou, o qual, por um surpreendente rodeio de escrita, nunca se nomeou como autor, mas escolheu como porta-voz privilegiado um homem morto há tempo, um mestre que se recusou a sê-lo – Sócrates, aquele que não escreve”. (GAGNEBIN, 1997, 67)

¹⁴⁵ Como qualquer formulação de caráter geral, devemos ponderar que, embora considerando aqui a *Shoah* como o evento mais traumático do século XX, sabemos que em outras partes do globo populações inteiras viveram tragédias e tombaram em genocídios que não podem ser minimizados como “catástrofes menores” frente a que ocorreu no continente europeu, o que revelaria um evidente gesto eurocêntrico e de compaixão seletiva. Mas, como bem pôs Andreas Huyssen, o Holocausto, um modelo para a memória coletiva em todo o mundo, mesmo em realidades alheias àquele fenômeno, “se transformou numa cifra para o século XX como um todo e para a falência do projeto iluminista. [...] É precisamente a emergência do Holocausto como uma figura de linguagem universal que permite à memória do Holocausto começar a entender situações locais específicas, historicamente distantes e politicamente distintas do evento original. [...] um poderoso prisma através do qual podemos olhar outros exemplos de genocídio” (HUYSSSEN, 2004, 12 e 13). É nesse sentido que o livro da jornalista Daniela Arbex sobre as atrocidades ocorridas em um enorme hospício na cidade de Barbacena (MG) tem como título *Holocausto brasileiro: 60 mil mortos no maior hospício do Brasil* (2013).

¹⁴⁶ Reproduzimos um pequeno excerto da entrevista que o crítico deu em 2016, aos 88 anos, para o jornal *El País*: **P.** Quais momentos ou fatos acha que mais forjaram a sua forma de ser? Entendo que ter que fugir do nazismo junto com seus pais e viajar de Paris a Nova York – magistralmente lembrado em seu livro *Errata* – é um dos fundamentais, levando em conta que... **R.** Direi algo que vai causar impacto. Eu devo tudo a Hitler. Minhas escolas, meus idiomas, minhas leituras, minhas viagens... tudo. Em todos os lugares e situações há coisas a aprender. Nenhum lugar é chato se me dão uma mesa, bom café e alguns livros. Isso é uma pátria. “Nada humano me é alheio”. Por que Heidegger é tão importante para mim? Porque nos ensina que somos os convidados da vida. E temos que aprender a sermos bons convidados. E, *como judeu, ter sempre a mala pronta, e se tiver que partir, partir. E não se queixar* (grifo nosso). Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/06/29/cultura/1467214901_163889.html?id_externo_rsoc=FB_CM

Em um dos momentos onde, na ausência de Austerlitz, o narrador assume a primazia do relato, o encontramos como um visitante solitário da fortaleza de Breendonk, no início do verão de 1967. A visita ao local, que foi utilizado pelos nazistas como campo de prisioneiros, foi motivada por acaso, após folhear os jornais onde lê a notícia de que a fortaleza, sob domínio dos alemães entre 1940 e 1944, passou desde 1947 a funcionar como monumento nacional e museu da resistência belga (no encontro anterior, Austerlitz já havia percorrido sobre a arquitetura das fortificações, mencionando inclusive esse exemplar). O narrador, ao passar pela cantina do local onde os oficiais da SS comiam, revela: “eu vivera entre eles até meus vinte anos” (27). Conforme avança pela fortaleza, um monólito “rebento da feiúra e da violência cega” que o força a “baixar a vista”, o narrador sente que “o ar que respiro diminui e o peso sobre mim cresce”, uma sensação que parece anunciar a reminiscência da infância que o acometerá. Os narradores de Sebald são assíduos visitantes de museus, monumentos históricos, arquivos e exposições. Como o visitante Georges Didi-Huberman no museu Auschwitz-Birkenau, na Polônia em 2011, seus narradores questionam os lugares de memória, monumentos de cultura/barbárie, e seus usos fetichistas, quase sempre sujeitos ao imperativo do turismo e da inócua curiosidade, prevalecendo um “dever de memória”, uma “vitimização”, cujo abuso torna a dor um imperativo, capitalizada¹⁴⁷. Do outro lado, algumas das críticas mais notabilizadas buscavam perpetuar, sem o saber, o imperativo de Goebbels, fomentando o dogma paralisante do inimaginável e, portanto, irrepresentável da Shoah (Claude Lanzmann, Gérard Wajcman). Os arquivos estão lá, os fragmentos mínimos que sobreviveram perduram, mas estaríamos fadados a não interrogá-los porque sinais de algo irrecuperável que escaparia ao nosso entendimento, temível paradoxo¹⁴⁸. Os relatos dos

¹⁴⁷ Didi-Huberman resguarda alguns desses lugares de suas críticas, até mesmo avalizando-os, como o subsolo do Memorial dos judeus assassinados de Berlim e o sítio do campo de Buchenwald, atualmente sob direção de um historiador e psicanalista, o que, segundo ele, contribui bastante na elaboração de uma problemática da memória pública. Em 2016, foi exibido no Festival do Rio o filme de Sergei Loznitsa, *Austerlitz*. Tomando de empréstimo o título do último romance do autor que estamos lendo, o documentário revela o incômodo que seu realizador compartilha com o personagem de Sebald diante da horda de turistas que anualmente visitam esses lugares catastróficos (como Buchenwald, Sachsenhausen e Dachau), estabelecendo uma relação que denuncia a completa ignorância diante do significado desses lugares e seu imperdoável lugar na história (*selfies* são tiradas diante de fornos crematórios, por exemplo). Como bem observou Eduardo Escorel, “A falta absoluta de reverência dos visitantes observados por Loznitsa, e a ausência de qualquer ritual na visita, parecem confirmar a preocupação expressa por W.G. Sebald, em *Austerlitz*, com ‘a dissolução da nossa capacidade de lembrar, o colapso, *l’effondrement* [...] que está em curso, correlato à propagação inexorável de dados processados’, e também com ‘a manifestação oficial do desejo progressivamente inoportuno de romper com tudo que ainda possui alguma conexão viva com o passado.’”, disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/austerlitz-colapso-da-memoria/>

¹⁴⁸ Para Rancière (em “A imagem intolerável” e “Se o irrepresentável existe”), quem melhor elaborou a crítica filosófica à noção de “irrepresentável”, esse ascetismo visual, essa iconofobia, reduz à apresentação desse vazio representacional o que seria uma forma honrosa de figurar o relato testemunhal e o horror. Para

visitantes Sebald e Didi-Huberman guardam uma espantosa familiaridade - no estilo híbrido, no olhar dialetizado, na crítica à apropriação turística, na cabeça baixa, olhar míope, no fotografar animais “através de uma brecha de incompreensão”, seja a codorna atordoada no aviário de um casarão em ruínas, ou as espécies sombrias no Nocturama, seres confinados, seja o pássaro que dribla livremente as cercas de Auschwitz, local da catástrofe -, com seus gestos de escavar a história a contrapelo, fundando uma nova “pedagogia do monumento”, em que este, longe de documentar um passado que ficou para trás, é um transmissor de sinais do passado que não passou, que ainda reverbera, e que pode anunciar um horizonte de iminente perigo, como o sino de Ciurlionis. Contra o fetichismo e por uma atitude mais móvel e problemática perante o passado,

A pedagogia da história é, antes de mais nada, compreender que uma coisa *passou* e no entanto *não passa* (isto é, continua travada em nossas gargantas e a atuar em nossos espíritos). É aprender a saber o que é o *passado*, como *isso passou* e em que medida *se passou em nós* e aí ficou travado. Para isso é preciso aprender a olhar os vestígios, a ler os arquivos, a escavar o solo do tempo. (DIDI-HUBERMAN, 2017, 100, grifo do autor)

A visita aos locais da barbárie provoca, tanto na personagem de ficção (que provavelmente encarna uma experiência real de Sebald como visitante desses locais), quanto no historiador da arte, os mesmos sintomas - “sensação dolorosa”, “aperto no coração”, um “abatimento particular” - que a travessia por esses lugares causa, gerando um mesmo gesto fundamental, melancólico: baixar a cabeça mais do que o habitual, olhando para as “coisas chãs”, elaborando e transmitindo essa experiência fenomenológica em seus relatos, talvez concebidos por aquilo que Deleuze (2011, 11) refletiu como “A vergonha de ser um homem: haverá razão melhor para escrever?”.

o filósofo, não existe regras intrínsecas de aceitabilidade entre temas e formas, e quando tenta estabelecer esse paradigma, a lógica do irrepresentável só se sustenta numa hipérbole que afinal a destrói, uma “hiperbolização que só faz aperfeiçoar o sistema de racionalização que ela pretende denunciar. A exigência ética de que exista uma arte própria à experiência excepcional obriga a alimentar as formas de inteligibilidade dialética contra as quais se pretende assegurar os direitos do irrepresentável” (RANCIÈRE, 2013, 148), gerando o paradoxo onde esse impensável torna-se inteiramente pensável.

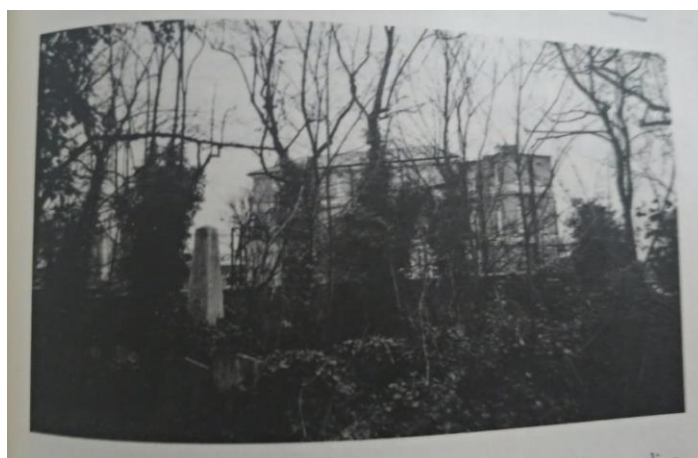


Confundindo-se com o próprio Sebald e sendo, portanto, dez anos mais novo do que Austerlitz, o narrador revela que, ao fixar os olhos no fundo de um fosso da fortaleza, com o ralo gradeado no centro e um balde de lata a seu lado,

ergueram-se das profundezas a imagem de nossa lavanderia em W. e ao mesmo tempo, evocada pelo gancho de ferro que pendia de uma corda presa ao teto, a do açougue pelo qual eu sempre tinha de passar a caminho da escola e onde ao meio-dia se costumava ver Benedikt com seu avental emborrachado lavando os ladrilhos com uma mangueira grossa. Ninguém pode explicar exatamente o que acontece dentro de nós quando se escancaram as portas atrás das quais estão escondidos os nossos temores de infância. Mas ainda lembro que naquele momento, na casamata de Breendonk, um odor nauseante de sabão líquido me subiu às narinas e que esse odor, em algum lugar recôndito de minha mente, associou-se à palavra alemã para escovão de cerda grossa, *Wurzelbürste*, uma das palavras preferidas de meu pai e que eu sempre odiara. (29 e 30)

A associação na memória do narrador entre a lavanderia de W. (possivelmente Wertach, cidade natal de Sebald) e o açougue, diariamente lavado, que ficava no caminho para a escola, e ainda a repulsa pela palavra alemã para escovão de cerda grossa evocada pelo odor de sabão, parece alegorizar o incômodo do narrador diante das inúmeras tentativas de “limpeza”, esquecimento, apagamento dos vestígios, que remontam a Goebbels e que de maneira inconcebível ainda perduram, dos atos de barbárie e destruição que tanto sofrimento provocaram em uma multidão incontável de vítimas. Quase ao final da narrativa, Austerlitz conta que, após um dos seus colapsos nervosos que o levou a coma e a uma longa internação, dedicou alguns dos seus dias como jardineiro-assistente

em Romford, uma ocupação física leve recomendada por sua médica¹⁴⁹ - também Wittgenstein, em uma de suas crises, se dedicará a trabalhos como auxiliar de jardinagem no convento dos monges hospedeiros em Hütteldorf, em 1926, “a única atividade que considera realmente efetiva para se distrair de si mesmo” (Eilenberger, 2019, 312). Nesse período, se debruça atentamente sobre a obra volumosa de quase oitocentas páginas em letra miúda de H. G. Adler, um autor-sobrevivente que escrevera entre 1945 e 1947 sobre “a instauração, a evolução e a organização interna do gueto de Theresienstadt” (228)¹⁵⁰, local para onde sua mãe foi enviada pouco depois de sua partida ainda criança para as ilhas britânicas. A leitura do calhamaço provoca um duplo incômodo para o personagem, tanto pela elaboração do tema, como pela língua (alemão) em que está escrito, em uma “linguagem totalitária” que lhe era quase tão difícil quanto “decifrar um hieróglifo ou escrito cuneiforme egípcio ou babilônico”, ainda mais com suas longas palavras compostas, cujo agrupamento múltiplo não constava em seu dicionário, pois “obviamente eram criadas sem cessar pelo jargão técnico-administrativo alemão que tudo governava em Theresienstadt” (228).



O gueto reunia 60 mil pessoas das mais diversas ocupações e origens – médicos, advogados, donos de fábricas, rabinos, professores universitários, cantoras líricas, que vinham de Praga, Eslováquia, Dinamarca, Holanda, Viena, Munique, Colônia, Berlim,

¹⁴⁹ É interessante perceber na fotografia que o livro mostra do prédio imponente e sombrio do hospital, quase inteiramente coberto pelas árvores secas e um jardim que cresce desordenadamente do solo, o próprio estado psíquico dos pacientes que ali se encontram: os galhos secos e retorcidos parecem representar a perturbação e o descontrole de um indivíduo profundamente afetado por um colapso nervoso.

¹⁵⁰ A obra de H.G. Adler só ganhou sua tradução ao inglês muito tardiamente, em 2017, fruto da colaboração entre o *United States Holocaust Memorial Museum* e o *Terezín. Publishing Project*.

Palatinado, Baixa Francônia, Vestfália - apinhadas em um território de pouco mais de um quilômetro quadrado e forçadas a trabalharem, em regime de escravidão, em uma das fábricas montadas pela Divisão de Comércio Exterior para gerar lucro ao regime nazista, até que adentrassem em um vagão rumo ao leste (extermínio)¹⁵¹. Com a alta densidade populacional e uma dieta pobre, eram comuns as doenças infecciosas a acumular pilhas de mortos, transportados diariamente para o “descarte”. Adler demonstra minuciosamente o “zelo administrativo delirante” dessa colônia de horror, especialmente na bem sucedida operação de embelezamento quando a visita de uma comissão da Cruz Vermelha, no início do verão de 1944, se aproximava, “uma ocasião considerada pelas autoridades responsáveis como uma boa oportunidade para dissimular a verdadeira natureza da política de deportações” (236). Na chegada da comitiva, formada por dois dinamarqueses e um suíço, o gueto já havia se transformado em um eldorado pelo trabalho diário e incessante de seus habitantes coagidos pelo *Kommandantur*, onde o grupo que passeava

¹⁵¹ Algumas das mais famosas empresas globais de nossos dias possuem um passado de colaboração com o regime nazista: é o caso da Volkswagen, BMW, Mercedes, Thyssenkrupp. A grife Hugo Boss fez uniformes para o exército alemão, enquanto o Deutsche Bank se apropriou dos bens de judeus vítimas do Holocausto, comercializando-os. Mas hoje, muitas dessas empresas encomendaram estudos sobre sua própria atuação no passado para apurar suas responsabilidades e reparar algumas vítimas daquele regime, por meio da fundação “Lembrança, Responsabilidade e Futuro”, criada no final dos anos 1990. Em 2008, o cineasta francês Nicolas Klotz lançou *A questão humana*, filme que abordou a relação entre uma empresa petroquímica alemã e o Terceiro Reich, denunciando como alguns procedimentos tecnicistas de eficiência produtiva e dominação fazem parte hoje, veladamente, do gerenciamento de “recursos humanos” de algumas gigantes do mercado (sugerimos também o romance *A ordem do dia*, vencedor do prêmio Goncourt de 2017, onde Éric Vuillard faz uso da narrativa histórica para reconstituir os bastidores do apoio dado pelos maiores industriais da Alemanha a Hitler e a anexação da Áustria, momentos-chave da ascensão e fortalecimento do nazismo). Quando descreve para Austerlitz a situação de Praga após a ocupação alemã, em um momento de ofensiva implacável, vitórias e fortalecimento do inimigo, abrindo aos alemães a perspectiva de um império universal de um povo eleito, “nós, os oprimidos, vivíamos abaixo do nível do mar, por assim dizer, e tínhamos de assistir à SS se apoderar da economia de todo o país e uma firma após a outra ser transferida para as mãos de fiduciários alemães” (174). Antes, no rádio, o chanceler do Reich vociferava a grandeza alemã: “Mil, dez mil, vinte mil, mil vezes mil e milhares de milhares” (166). Em *Alemanha ano zero* (1948), o filme de Rossellini que é um precioso documento da Alemanha devastada pela guerra, onde vemos em longos planos uma Berlim esmagada sob um amontoado de escombros e ruínas, temos uma sequência magistral do realizador com sua câmera passeando no interior de um dos prédios devastados da cidade, onde está o menino Edmund, que vagueia pelos rastros da destruição, na companhia de dois soldados estrangeiros e um conhecido, que escutam curiosos, em um desses toca discos portáteis de época, de maleta, a gravação da voz de Hitler, que procura motivar o povo alemão nos tempos difíceis da guerra. A voz fantasmática de Hitler se torna uma espécie de narrador em *off*, enquanto a câmera focaliza os prédios da terra arrasada, criando no espectador um efeito inquietante de contraste e absurdo. Em 1990, Godard lançará *Alemanha nove zero*, uma referência direta à obra do neorealismo italiano, filme que não chegou ao Brasil. O filme de Rossellini, que abordou o presente imediato, coincide com a época da própria infância de Sebald que, não vivenciando de perto a Segunda Guerra, denomina esse período de sua infância de *Zeitheimat* (pátria atemporal). “Relata que nessa pátria atemporal andava em companhia do pai pela cidade de Munique. Ninguém se surpreendia ou comentava os escombros que, aos olhos de uma criança como ele era, pareciam gigantescos. Por conseguinte, o pequeno Sebald considerava os escombros fenômenos naturais de grandes cidades, sem pensar em causa ou efeito da violência da destruição de milhares de lares e vidas” (SIGLE, 2016, 165). De Munique, Sebald ainda afirmará que “poucas coisas estavam tão nitidamente ligadas à palavra cidade como montes de ruínas, paredes caídas e janelas sem vidro através das quais *se vê o céu*”. (SEBALD, 2006, 69, grifo nosso)

“pelas ruas e calçadas limpas, esfregadas com sabão de manhã cedo, pôde ver com os próprios olhos como era feliz e amistosa essa gente que, poupada dos horrores da guerra, mirava ali pelas janelas [...]” (237).

Dentre as vítimas que padeceram os suplícios na câmara do terror nazista, que se apropriou da fortaleza de Breendonk visitada pelo narrador, conta-se o sobrevivente e testemunha notável desse período Jean Améry. A infância do narrador, que, ao contrário de Austerlitz, parecia ter sido vivida no ambiente pacato de um pequeno vilarejo alemão e em indubitável e velada normalidade nos anos posteriores à guerra, marcados pelo silêncio sobre o trauma nacional, ressurgiu agora em sua memória adquirindo um novo sentido histórico. A proximidade, inclusive familiar, com os colaboradores dos nazistas, será uma mancha que acompanhará Sebald por toda a sua vida, mesmo depois da partida para seu autoexílio na Inglaterra¹⁵².

Foi o silêncio o que marcou a infância do pequeno W.G. Sebald, nascido em 1944, em plena Alemanha devastada. O silêncio, naquele tempo, parecia

¹⁵² Em *The Emergence of Memory: Conversations with W. G. Sebald* (SCHWARTZ, 2007, 67), o escritor alemão revela esse incômodo de maneira mais explícita. Menciona, por exemplo, que seu pai esteve na campanha polonesa, e que há fotos de família desse momento, que mostram o acampamento militar nas florestas, mas que transmitem uma atmosfera descontraída de acampamento de escoteiros. Tudo transcorre com normalidade e há até legendas jocosas de cenas do acampamento: homens consertam seus uniformes enquanto a legenda diz: “quem precisa de mulheres?”. As fotos seguintes que Sebald menciona provocam um choque, pois em seu depoimento revela-se um procedimento, involuntário, de montagem, que denuncia o absurdo daquela situação. Agora as fotos do álbum “são de cidades polonesas, totalmente arrasadas, com apenas chaminés deixadas de pé”. Uma sequência que reúne um momento de absoluta normalidade, e até diversão, a anteceder a ordem superior que enviaria aqueles homens para a destruição de uma cidade inteira. Sebald confessa que não consegue falar sobre o assunto com seus pais, mesmo com o pai ainda vivo, aos 85 anos, e diz: “Os apoiadores do fascismo vivem para sempre. Ou os resistentes passivos. Eu sempre tento explicar para os meus pais que não há diferença entre resistência passiva e colaboração passiva [...] mas isso eles não conseguem entender”. Huyssen dirá que com a morte prematura de Sebald, o escritor se fundiu com seu personagem Austerlitz, que desaparece nas últimas páginas do romance em busca dos rastros de seu pai. Sebald leva com o seu desaparecimento as lembranças de seu pai, um envolvido direto na campanha militar nazista durante a Segunda Guerra. O escritor, que não tardaria em investigar seu passado familiar, como o fez Austerlitz, “se va del mundo. Y se lleva consigo los recuerdos de su padre, um relato que sólo él pudo haber escrito. En este sentido, *Austerlitz* realmente representa la máscara de muerte donde se oculta W.G. Sebald: la máscara de outro texto que nunca se escribirá” (HUYSEN, 2012, 181). As fotos do acampamento e das cidades devastadas pareciam bem normais quando Sebald era criança, assim nos declara. Nos remetemos, ainda, à experiência de outro menino, do outro lado do atlântico, algumas décadas antes, ao ver uma foto que se refere à primeira grande guerra: Octavio Paz. Em seu discurso proferido ao receber o prêmio Nobel de literatura em 1990, o escritor e crítico mexicano menciona o exato instante em que o tempo mágico da infância, desvinculado do presente, sofreu uma fissura irreparável: “Quando se rompeu o encanto? Não de repente: pouco a pouco [...] posso me lembrar com certa clareza de um incidente que, mesmo logo esquecido, foi o primeiro sinal. Teria uns seis anos e uma de minhas primas, um pouco mais velha que eu, mostrou-me uma revista norte-americana com uma fotografia de soldados desfilando por uma grande avenida, provavelmente de Nova York. ‘Voltam da guerra’, me disse. Essas poucas palavras me perturbaram como se anunciassem o fim do mundo ou a segunda vinda de Cristo. Sabia vagamente que lá longe, uns anos antes, havia terminado uma guerra e que os soldados desfilavam para celebrar sua vitória; para mim, aquela guerra tinha se passado em outro tempo, não *agora* nem *aqui*. A foto me desmentia. Sentime, literalmente, desalojado do presente [...] Desde então, o tempo começou a se fraturar mais e mais. E o espaço, em múltiplos espaços”. (PAZ, 2017, 77 E 78)

ocupar toda a sua existência. Conta um Sebald crescido ter vivenciado durante muito tempo a sensação de que algo lhe era escondido, em casa, na escola ou mesmo nos livros que devorava com a vã esperança de que revelassem um segredo há muito acobertado. Com os escritores alemães, logo percebeu, não poderia contar. Aquilo que ele queria descobrir, algo sobre a tragédia que antecederia sua própria vida e que a delineava de tantas formas, aquilo que constituía em simultâneo o horror maior e a humilhação maior de seu país, aquilo que era a palavra fundamental sobre sua existência e a existência de seus conterrâneos, aquilo estava ausente de todas as páginas disponíveis nas muitas bibliotecas da cidade. (FUKS, 2017, 79)

A imagem de Sebald, ainda garoto, devorando livros com a esperança de que algo insondável pudesse lhe ser revelado, nos remete ao garoto Austerlitz, que “lia tudo de que dispunha a biblioteca da escola”, um acervo totalmente arbitrário, bem como o que tomava de empréstimo dos seus professores, “livros de geografia e história, relatos de viagem, romances e biografias, e ficava debruçado até tarde da noite sobre obras de referência e atlas” (64).

No início do romance, Austerlitz, que adquiriu o nome de uma notável batalha napoleônica – um primeiro sinal da confluência premente entre história individual e história coletiva -, ainda ignora quase por completo o seu passado (ao contrário do narrador, que é assombrado por suas raízes comunitárias). A memória do narrador nos conduz à sua chegada de trem à Antuérpia e, no exato instante em que a máquina adentra o pátio escuro da estação, “fui tomado por uma sensação de mal-estar que não me abandonou mais durante todo o tempo daquela minha visita à Bélgica” (7). Os passos incertos do narrador percorrem inúmeras ruas e vielas do centro da cidade, até que o mal-estar evolui para as dores de cabeça e maus pensamentos que o atormentam, buscando refúgio no zoológico na Astridplein, onde observa tentilhões e pintassilgos de plumagem colorida. Mas é ao cair da noite, diante do Nocturama, que o narrador destila sua disposição melancólica, mirando as vidas sombrias, sob uma lua pálida, dos animais que ali se encontram. Uma cena que reverbera aquelas que encontramos em *Os anéis de Saturno*, onde o narrador compartilha com os animais uma afecção inquietante quanto à situação em que se encontram¹⁵³. Segundo Starobinski (2016, 197), o dr. Gachet

¹⁵³ Humanos e animais também compartilham outras similaridades. Austerlitz intui, sem o saber, sua própria trajetória na história do pássaro que regressa para casa sozinho percorrendo uma longa distância, por terrenos íngremes e transpassando vários obstáculos. No Andromeda Lodge, observa os pássaros que “em muitos aspectos” se pareciam com os homens. “Era possível ouvi-los suspirar, rir, espirrar e bocejar. Pigarreavam antes de começar a falar em sua língua de cacatuas, mostravam-se atentos, calculistas, manhosos e astutos, pérfidos, maliciosos, vingativos e briguentos [...] O modo como se reuniam em grupos em constante mutação e depois tornavam a se empoleirar lado a lado formando casais, como se não

considerava a melancolia como um princípio que pode afetar os objetos naturais: “A melancolia está disseminada pela natureza inteira. Há animais, vegetais, e até mesmo pedras que são melancólicos”. Dos animais confinados naquele universo em miniatura, a trocar olhares com o narrador *à travers une brèche d’incomprehension*,

só me ficou na lembrança que alguns deles tinham 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. (9)¹⁵⁴

Sebald interpõe, então, as imagens dos pares de olhos de um guaxinim e de uma coruja, provavelmente capturados pelas lentes do narrador/autor em suas viagens, aos do pintor e artista gráfico Jan Peter Tripp e do filósofo Wittgenstein (sem citá-los), estabelecendo entre eles correspondências morfológicas¹⁵⁵. Procedimento semelhante ao que o escritor elaborou com Tripp, com quem cultivou uma amizade de mais de quarenta anos, numa obra chamada *Unerzählt (Não-contado*, na tradução de Tércio Redondo; *Por contar*, na versão de João Barrento): nela, vemos a combinação entre 34 gravuras hiperrealistas de Tripp que mostram pares de olhos de escritores e artistas a nos fitar obliquamente (Proust, Francis Bacon, Borges, Beckett, entre outros) e os versos melancólicos do escritor, instantâneos que não exprimem uma descrição ou contiguidade com as imagens, mas estabelecem com elas uma tensão, uma vibração, e até mesmo uma assimetria, pois, para Sebald, os traços de Tripp apresentavam um “ponto de fuga noturno”.

Talvez, aqui, Sebald se referia à escuridão que nos cerca, intuída por Thomas Browne, cuja cifra estaria na pupila sombria dos pares de olhos das espécies, sejam

conhecessem outra coisa a não ser a concórdia e fossem inseparáveis para sempre, também era um espelho da sociedade humana” (84).

¹⁵⁴ Quando considera os personagens conceituais em *O que é a filosofia*, Deleuze assinala: “O rosto e o corpo dos filósofos abrigam estes personagens que lhes dão frequentemente um ar estranho, sobretudo no olhar, como se algum outro visse através de seus olhos”. (DELEUZE, 2013, 89)

¹⁵⁵ A justaposição que Sebald estabelece entre um artista visual como Tripp e um filósofo como Wittgenstein, cuja obra persegue a questão a respeito da existência de alguma relação verificável entre a palavra e o fato, mereceria uma consideração mais aprofundada. Soma-se a isso, a “virada linguística” promovida por filósofos contemporâneos como o próprio Wittgenstein, mas também Heidegger, Adorno e Benjamin, todos atentos à “essência linguística” do pensamento. Por um lado, critica-se todo o ideal de sistema filosófico do século XIX, por outro, retoma-se “formas filosóficas ditas ‘mistas’ como o ensaio, o comentário, a crítica, a tradução, formas estas que pertencem tanto à filosofia quanto à literatura e à história e cujo valor heurístico especulativo já tinha sido reconhecidos pelo Romantismo de Iena”. (GAGNEBIN, 2001, 355)

animais ou humanas. Mas, se no romance anterior, o escritor evoca a imagem dos anéis de Saturno (como o próprio título já o diz), que descreve o próprio movimento circular e moroso dos fragmentos de destruição e do narrador-coletor, em um dos poemas de *Unerzählt* observamos mais um sinal da atração do escritor pelos corpos celestes, dessa vez o maior planeta do Sistema Solar - “As manchas vermelhas no planeta Júpiter são furacões de trezentos anos”; acima do poema, o olhar brando e suave do escritor espanhol Javier Marías¹⁵⁶. São versos sem qualquer adorno, que não evocam metáforas ou correspondências que o carregariam de uma força poética superior arrebatadora, e, ao mesmo tempo em que nos fornece uma singela e crua informação, é capaz de nos tomar de surpresa, nos fazer buscar as imagens do planeta apenas para constatar essa marca, essa mancha outrora imperceptível na memória da imagem, para, ao final, passar ao par de olhos e aos versos seguintes. Os signos distintivos dos dois planetas - Saturno e Júpiter - que conferem uma beleza singular a cada um dos corpos, são resultados de cataclismos, perturbações, choques, desordenamento, movimentos de uma potência que se dá em uma escala de grandeza sobre-humana, e à nossa revelia, da qual só podemos contemplar a imagem que, a uma inimaginável distância, nos parece aqui da Terra tão bela e harmônica. A mancha de Júpiter, que resulta de uma tempestade, a maior do Sistema Solar, mas em vias de desaparecer (os cientistas projetam uma estimativa de duas décadas para que isso aconteça), também é provocada por sua rotação, mais rápida do que a dos outros planetas, contrapondo-se, assim, à Saturno, o planeta gasoso, evanescente, das rotações lentas.

Dentre os sentidos do narrador sebaldiano o olhar é aquele mais acentuado, como o é para um pensador das imagens como Didi-Huberman¹⁵⁷. Como o é para Brecht em *Diário de trabalho* e *ABC da guerra*, um poder do olhar, e de olhar, sob a sombra da inquietude, por vezes pessimista, ao ver as reportagens da imprensa alemã que mostram apenas ruínas¹⁵⁸. Praticamente tudo o que nos é narrado advém de uma acuidade do olhar,

¹⁵⁶ Quando entrega duas pequenas fotografias a Austerlitz, retiradas de dentro de um dos cinquenta e cinco volumes carmesins de Balzac de sua biblioteca, Vera afirma que estava na poltrona folheando as páginas “da famosa história da grande injustiça sofrida pelo coronel Chabert” (178). Essa famosa história balzaquiana é tratada em *Os enamoramentos* (2011), romance de Javier Marías que entrelaça várias referências literárias, e que Sebald não pôde conhecer.

¹⁵⁷ Kelvin Falcão Klein (2016) apresentou os resultados iniciais de uma pesquisa sobre os modos e historicidades da visualidade em operação na obra de Sebald, dialogando diretamente com Didi-Huberman e sua poderosa metáfora em *O olho da história*.

¹⁵⁸ Vale aproximar Sebald e Brecht, que a seu tempo intuiu uma problemática que tanto ocupou as reflexões do romancista no final do século. Diante do insucesso de *Kriegsfibel* (o ABC), vendido mediocremente, Brecht, já próximo de sua morte, sente que “o público alemão cultivava um ‘recalque insensato de todos os fatos e julgamentos referentes ao período hitleriano e à guerra’” (DIDI-HUBERMAN, 2017, 50). Além do recalque alemão referente às décadas de 30 e 40, a guerra aérea, com seu intenso desenvolvimento técnico

um olhar perseverante, de uma observação atenta, às vezes nítida, às vezes lívida, das coisas, lugares, paisagens e fotografias que cruzam o seu caminho. Sem o olhar, o narrador de Sebald seria assolado pela mudez. Até mesmo no momento em que o narrador é acometido por um distúrbio em sua visão, após duas décadas desde o último encontro com Austerlitz – “a visão do meu olho direito desaparecera quase por completo, por assim dizer da noite para o dia. (38)” – o encontramos divagando acerca de sua “nova visão”, precária, em que uma hachura negra ameaça todos os contornos, outrora familiares, das figuras e paisagens.

[...] eu me inquietava com o destino do meu trabalho, mas ao mesmo tempo enchia-me, se assim posso dizer, de uma visão de liberdade na qual, livre da eterna obrigação de escrever e ler, eu me via sentado numa poltrona de vime em um jardim, cercado por um mundo sem contornos, identificável apenas por suas cores pálidas” (39).

Sobre o distúrbio, só sabemos que se manifesta quase exclusivamente “em homens de meia-idade que passavam muito tempo lendo e escrevendo” (42), tido, assim, como uma oportunidade de descanso para aquele enfadado pelo expediente incessante da escrita. A vista embotada, caduca, também ofereceu a Walter Benjamin uma imagem melancólica da existência, ele que como tantos outros viu o sonho revolucionário dos intelectuais alemães ser derrotado pela realidade atroz, após as sucessivas derrotas do proletariado no século XIX (1830, 1839, 1848 e 1871), até o fracasso do *Front Populaire*, daí surgindo sua *misère*, cabendo então a possibilidade de organização do pessimismo para que o desencanto não resvale em resignação e paralisia. “O autor, no limiar da

nos anos da guerra direcionado para a destruição massiva de territórios inteiros, implacável com as vidas humanas, de civis, também aparece em fotos tiradas do alto que mostram as cidades no momento de sua destruição - explosões, crateras, nuvens de fumaça. Didi-Huberman (2017, 50) aproxima o olhar dessas imagens e constata, em meio aos escombros, no chão, “a população inquieta levantando os olhos para o céu; enfim, descobrimos os abrigos antiaéreos, os buracos, os subsolos onde cada um, bem ou mal, procura se proteger”. Uma situação que nos leva ao *Kanal* (1957), filme de Andrzej Wajda baseado em um conto de Jerzy Stefan Stawinski e que mostra um pequeno grupo remanescente da resistência polonesa, após o Levante do Gueto de Varsóvia (1943), que, acossados, procuram escapar através do único caminho não controlado pelos alemães: o esgoto. A cena de abertura possui um movimento que encontra alguma correspondência com as imagens brechtianas, pois a câmera focaliza os soldados no alto de um morro, sob bombardeio, que descem em direção à câmera, depois caminham agachados junto a uma cerca, até o seu refúgio último, embaixo da terra, onde rastejarão em meio aos dejetos, tomados do desespero de uma morte iminente e inescapável. Reproduzimos, aqui, os versos de Brecht: Era a época do alto e do baixo / Em que o próprio céu foi conquistado, assim / Alguns se levantam, outros povos rastejam / Na terra e entretanto perecem. Em *Ver: amor*, do escritor David Grossman, encontramos o menino “detetive” Momik registrando, “cientificamente”, “como um judeu olha para os soldados, como um judeu tem medo, como é um judeu num trem, como cava uma tumba”. (GROSSMAN, 2007, 78)

velhice, experimentou um daqueles momentos em que o homem, refletindo sobre sua vida passada, vê em tudo refletida sua própria melancolia. A pequena diminuição de sua visão, acusada na consulta ao oculista, fez com que se lembrasse da lei da inevitável caducidade das coisas humanas” (BENJAMIN Apud Bolle, 1988, 67).

O distúrbio do narrador é investigado pelo oculista através de uma série de fotografias dos seus olhos, ou melhor, do fundo dos olhos através da íris, da pupila e corpo vítreo, um procedimento análogo ao do narrador diante dos pares de olhos dos animais no Nocturama, ou nos recortes de fotografias dos olhares de algumas figuras do pensamento. Quando discorre sobre o trabalho do fotógrafo, para o qual possui irresistível atração, revela que “sempre me pareceu inadmissível apontar a objetiva da câmera para as pessoas” (80), sem justificar a sentença. Estaria o narrador se referindo à incapacidade de fixarmos a escuridão que nos cerca por meio da fotografia do rosto/olhar? De Austerlitz, sabemos que compartilha com Wittgenstein “a expressão de assombro que ambos traziam no rosto” (43); e quando se defronta com uma fotografia de si mesmo quando criança, “o olhar perscrutador do pajem” (181), fica sem fala e sem noção, com o raciocínio paralisado. Como sabemos, o rosto humano e o olhar é um gesto fundamental para as artes visuais, especialmente em seus momentos de virada, pontos fulcrais de emersão de novas possibilidades (de Giotto a Da Vinci, a fotografia e o cinema moderno). É nesse sentido que a primeira imagem de *Francofonia* (2015), do “cineasta-pintor” e historiador russo Aleksandr Sokúrov, é uma fotografia de Liev Tolstói, a nos encarar com um olhar endereçado ao futuro, entre a realidade, o sonho e o assombro, seguida pela imagem de Anton Tchekhov, igualmente a nos fitar. A primeira visita do diretor ao Louvre é marcada por sua atração pelos inúmeros retratos, o armazém humano da Europa - “Por alguma razão os europeus desenvolveram o desejo, a necessidade, de pintar pessoas, faces... Porque essa preocupação é tão importante para os europeus, enquanto outros povos, tais como os Muçulmanos, não têm nenhuma? Quem seria eu sem conhecer ou ver os olhos daqueles que viveram antes de mim?”¹⁵⁹. Da fotografia, recua-se aos

¹⁵⁹ O célebre historiador da arte Giovanni Morreli desenvolveu um método de crítica de arte bastante conhecido por sua atenção minuciosa aos detalhes, aos pormenores mais negligenciáveis, em detrimento dos caracteres vistosos da pintura, para identificar o estilo a que pertence (o quadro “Paul Alexis lê um manuscrito a Zola”, 1869-1870, de Cézanne, que se encontra no Masp, é um caso laboratorial exemplar desse olhar detalhista capaz de intuir a pletora de antecipações formais que a pintura nos apresenta, desde a robe de chambre de Zola, os pés da cadeira, o piso e as folhas do manuscrito; ou ainda, a pintura Nighthawks, do norte-americano Edward Hooper. Se atentarmos para o fundo azul por detrás do vidro, veremos tons de transição que destoam da composição do restante do quadro). E nos diz: “Se você deseja compreender cabalmente a história da Itália, analise cuidadosamente os retratos. Há sempre no rosto das

retratos na pintura, para depois vermos o cinema a focalizar os rostos, a objetiva a perscrutar os olhares.



Breves excertos cinéfilos:

1. Francamente! Existe algo mais ridículo para se dizer às pessoas - como se ensina nas escolas de cinema - para não olharem para a câmera? Meu problema com as pessoas era mais circunscrito: como filmar as mulheres de Bissau? A magia da objetiva parecia agir contra mim. Foi nos mercados de Bissau e de Cabo Verde que encontrei a igualdade do olhar e essa série de figuras tão próximas do ritual da sedução: eu a vejo, ela me viu. Ela sabe que eu a vejo. Ela me oferece seu olhar, mas de um ângulo que parece não se dirigir a mim. E, afinal, um verdadeiro olhar, direto, que durou 1/25 de segundo, o tempo de uma fotografia. (Chris Marker, em *Sans Soleil*, 1983, uma forma mista entre documentário e ficção que também aborda os africanos que lutaram pelo fim do domínio colonial)

2. Comentário de John Ford a um colaborador que se queixava das más condições do tempo (no deserto)

peças alguma coisa da história da sua época a ser lida, se soubermos como ler". (MORELLI Apud Burke, 2005, 97)

quando queriam filmar. O tipo perguntou: O que é que podemos filmar aqui, Mr. Ford? E Ford respondeu: O que podemos filmar? A coisa mais interessante e excitante do mundo: um rosto humano. (Em *Direct by John Ford*, Peter Bogdnovich, 1971)

3. Jean Renoir já era um mestre em comum. Em 1958, durante uma retrospectiva na Cinemateca, Truffaut e Godard encontram outra admiração comum, que os influenciariam fortemente: Ingmar Bergman. Vendo o filme "Monika e o Desejo", com Harriett Anderson, eles entendem como filmar uma mulher, seus desejos, seu corpo, sua sensualidade. Os planos de "Monika" em que Anderson acorda, se espreguiça, toma sol e olha para a câmera intensamente, esses planos influenciam os dois diretores da Nouvelle Vague. (*Il mio vaggio in Italia*, Martin Scorsese, 1999)

Ao final de *Remontagens do tempo sofrido*, encontramos um apêndice destinado a Christian Boltanski, um dos grandes artistas de nossa época nascido no mesmo ano que W.G. Sebald. “Ainda que não a tenhamos vivido, diz Boltanski, nossa infância misturou-se à ideia de catástrofe. Foi loucura nossos pais não nos terem abortado” (DIDI-HUBERMAN, 2018, 244). Quando o artista abre a porta do seu ateliê, o que se revela lembra vagamente os aposentos de Austerlitz, “paredes brancas, raros móveis escuros, as imagens coladas nas paredes – rostos, nada além de rostos fotocopiados”, e nada é *clean*, *design* ou pós-moderno, mas “um espaço modesto, quase pobre, onde a claridade se quebra em coisas cinzentas, aqui e ali” (DIDI-HUBERMAN, 2018, 243). Se os humanos não podem sobreviver na sobrevivência, se as imagens não trazem os mortos, não ressuscitam os que tombaram nos campos de concentração ou nas catástrofes do passado, algo sobrevive nas “remontagens do tempo sofrido”, que, segundo Boltanski, “é a *dignidade* dos rostos, das famílias, das multidões, dos povos desaparecidos” (DIDI-HUBERMAN, 2018, 262). É nesse sentido também que o artista chinês exilado em Berlim, Ai Weiwei, recriou, com um milhão de tijolos coloridos de lego, os rostos de 43 jovens de Ayotzinapa desaparecidos há quase cinco anos após uma ação policial, um caso que ainda não foi esclarecido, pondo as vítimas em constante ameaça de esquecimento, uma segunda desapareição (a exposição ocorre nesse momento no Museu Universitário de Arte Contemporânea, na Cidade do México).

Quando Austerlitz procura avidamente, junto ao Imperial War Museum e outros órgãos, recuperar uma cópia do filme de Theresienstadt, produzido na época da operação de embelezamento do gueto para esconder do mundo a barbárie que ali se perpetrava, imagina sua mãe nas imagens como uma atriz a desempenhar vários papéis, inclusive a

Olímpia dos *Contos de Hoffmann*, encenado na ocasião. Ao assistir a fita em uma das cabines de vídeo do museu, vê “por alguns segundos aqueles rostos estranhos surgirem à minha frente em sequência ininterrupta [...]” (239). Austerlitz, que não admitia que a objetiva capturasse as pessoas, agora procura pelo rosto de sua mãe, revendo o filme inúmeras vezes, em câmera lenta, esquadrinhando todas as suas camadas e pormenores, inclusive os inúmeros trechos danificados da sensível película¹⁶⁰. A mudança na frequência da fita, essa matéria ferida, revela um outro filme, como se uma camada oculta do terror viesse à tona quando se repara nos movimentos morosos das pessoas e nos sons, cuja transformação era, para Austerlitz, o mais inquietante. Onde antes se ouvia uma alegre polca e o canção, agora penetravam os ouvidos uma marcha fúnebre, sons que “moviam-se por assim dizer em um mundo subterrâneo”, em “profundezas amedrontadoras”. Já quando observa os movimentos mais elementares de seus personagens, eles “não pareciam mais andar, mas flutuar no espaço, como se os pés não tocassem mais o chão. As silhuetas dos seus corpos perderam a nitidez” (242), um filme povoado de fantasmas e onde a voz humana transmutou-se em um rosnado ameaçador, semelhante ao das feras. Através das imagens do filme com o ritmo adulterado pelo “detetive” Austerlitz, abre-se um espaço por onde os mortos voltam do seu exílio, “com o seu vaivém peculiarmente lento e incessante” (133).

Sebald escolheu uma cena específica desse filme para nos mostrar, congelada, uma das imagens mais perturbadoras do romance: aquela onde aparecem um senhor judeu em primeiro plano, cabelos brancos e olhar perdido, tomado pela escuridão, e uma mulher ao fundo enegrecido, quase que emergindo das brumas do ambiente, com o rosto parcialmente coberto pelo cronômetro da fita, seres à beira do extermínio utilizados como marionetes de uma farsesca propaganda nazista, encenando o oposto absoluto da real situação de suas vidas dilaceradas. Um último golpe na dignidade humana. Se a câmera lenta revela “um mundo subterrâneo, em profundezas amedrontadoras”, a imagem

¹⁶⁰ Os momentos em que Austerlitz busca recuperar o seu passado, o acontecido, rastrear o que de fato se deu após a sua partida, guarda uma certa proximidade com aquelas narrativas de detetive, investigação e mistério que intrigavam, particularmente, uma figura como Benjamin (Poe). Nesses momentos, a narrativa sebaldeana adquire um ritmo menos monótono, e até mais “acelerado”. Ao imaginarmos Austerlitz revendo a fita em câmera lenta, se detendo demoradamente em todos os elementos que são dados a ver nesse frágil documento, nesse resto, na procura do rastro de sua mãe, nos lembramos imediatamente de narrativas fílmicas como *Blow up* (1966), de Antonioni, e *Blow out* (1981), de Brian de Palma, que problematizam o estatuto da imagem (e da sonoplastia), seu caráter enigmático, epifânico, e o processo sinuoso de apreensão da realidade por esse meios, imagens (fotografia ou cinema) e sons, em que os dois protagonistas, assim como Austerlitz, estão envolvidos, cheios daquele torpor lancinante que atinge o indivíduo quando se está perto de desvendar um mistério profundamente oculto.

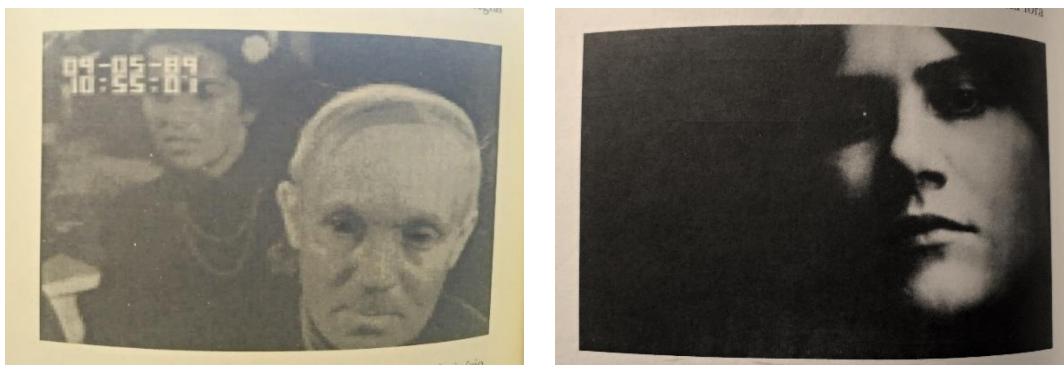
congelada da cena do filme no romance de Sebald assume um tom fantasmático, sombrio, de vidas paralisadas para sempre na expressão do absurdo em seus olhares que se perdem na direção do canto esquerdo da “fotografia”¹⁶¹, a mirar o terror que jamais poderemos imaginar, que está para além da imagem, fora do quadro, além do humano¹⁶². Enquanto em *Shoah*, de Lanzmann, assistimos a um “filme inteiro como um grande coral de vozes, de vozes dissonantes entre si” (NESTROVSKI, 2019, 293), cujo caráter único de cada depoimento está na relação que há entre a voz e as palavras que estão sendo ditas, um encontro de voz e palavra que possibilita o testemunho, aqui o que assistimos são testemunhas emudecidas, pois são aquelas que tocaram o fundo. Não podemos jamais ser espectadores/ouvintes desse testemunho possível do irrepresentável, como se continuássemos a sentir, com *Austerlitz*, a dor no membro amputado. A baixa frequência do filme, rodado em câmera lenta para fazer aparecer uma verdade oculta, soterrada, sepultada pela política de destruição dos rastros implementada pelos agentes da barbárie, assim como as pessoas do vilarejo do pastor Elias que, imersas sob as águas da represa, ainda parecem se movimentar e tocar as suas vidas em câmera lenta, também é a morosidade da própria tessitura do relato, de cadência melancólica, passos vagarosos, acidentais, onde as complexas orações subordinadas e curiosamente monótonas, a ausência de parágrafos e a sintaxe elástica imprimem o ritmo de uma leitura em baixa voltagem, a nos abrir uma brecha, apesar de tudo.

Vasculhando documentos no arquivo teatral de Praga na Celetná (cartas, pastas, recortes de jornais amarelados etc), Austerlitz encontra a fotografia de uma atriz anônima que parece ser o rosto de sua mãe que surgia em suas vagas lembranças – quando rememora seus tempos de menino na casa do pregador Elias, Austerlitz revela entrever os rostos dos seus pais no limiar entre a vigília e o sonho, “mas só quando o cansaço me entorpeceria e as minhas pálpebras baixavam na escuridão eu via, por um instante fugaz, a minha mãe se curvar para mim ou meu pai sorridente enquanto punha o chapéu” (49) -, identidade depois confirmada por Vera, a vizinha de seus pais cujo testemunho o faz

¹⁶¹ Numa chave benjaminiana, “toda imagem contém algo que foi definitivamente perdido, do qual só restam indícios. Indícios de um futuro possível, mas que nos obriga a olhar para trás [...] ‘Mergulhar numa imagem significa também uma experiência da temporalidade que interrompe o fluxo ‘cronológico’ ou ‘mecânico’ do tempo, no qual tanto o presente quanto o possível futuro estão, conjuntamente, implicados nesse ‘olhar para trás’”. (CHAVES, 2001, 425 e 426)

¹⁶² Seguindo Didi-Huberman (2018), não falamos do humano dos humanistas ou humanitários autodeclarados, mas o humano do qual falam Primo Levi, Robert Antelme ou Hannah Arendt. A paralisação dessas personagens do passado na captura da imagem fotográfica nos faz divagar sobre aquela interminável partida de xadrez entre Brecht e Benjamin, em Svendborg, 1934.

reconstituir os momentos que sucederam sua partida para o exílio. A imagem da mãe, envolta em escuridão, onde apenas o rosto emite alguma claridade que parece irradiar de si mesmo, provoca o efeito direto da aparição que o narrador vislumbrava quando menino na sinuosa transição entre os estados de desperto e sono profundo. Na mostra *Chance*, que em 2012 levou ao Rio de Janeiro a instalação de Boltanski que representou a França na 54ª edição da Bienal de Veneza (2011), vemos o seu rosto em preto e branco, uma fotografia quase que nos moldes 3x4 projetada na parede, onde se lê: “O rosto vai se transformando ao longo da vida, mas sempre trazemos em nós as imagens desaparecidas da infância e da juventude, o passado vive em nós” (BOLTANSKI, 2012, 50).



O relato segue os movimentos e pulsões difusas da memória do narrador, que revela o encadeamento entre as imagens reminiscentes do *Nocturama* e da chamada *Salle des pas perdus* na Centraal Station de Antuérpia, local onde se dará seu primeiro contato com Austerlitz e cujo nome é simbólico do movimento errante e casual entre os dois personagens (passageiros?), que terão como destino o encontro inexorável com a história.

O primeiro contato com a história se dá antes mesmo do encontro com Austerlitz, quando o narrador observa, da praça defronte à estação, a fachada do edifício monumental erguido sob o patrocínio de Leopoldo II, o rei que espoliou as riquezas do Congo e provocou um dos maiores genocídios de que temos conhecimento, episódio separado apenas quatro décadas dos campos de extermínio nazistas¹⁶³. No alto de uma torre de sacada à esquerda da fachada da estação, a estátua de um garoto negro coberto de azinhavre (sinal de deterioração e ruína) e seu dromedário captura o olhar do narrador,

¹⁶³ Em *As origens do totalitarismo* (1973), Hannah Arendt argumenta para a afinidade existente entre o colonialismo europeu na África e o Terceiro Reich, o que os romances de Sebald parecem corroborar.

“um monumento à fauna e aos nativos africanos, sozinho contra o céu flamengo” (10). O momento em que o narrador entra no átrio da estação é marcado, como em várias passagens da literatura de Sebald, pelo movimento limiar do crepúsculo que, subterrâneo, “encheu a sala, onde alguns viajantes estavam sentados bem afastados uns dos outros, imóveis e calados” (10).

E aqui o conceito de *Schwelle* (limiar, soleira, umbral) adquire sua pregnância. Conceito que, segundo Jeanne Marie Gagnebin (2014), está inscrito num registro amplo de movimento, de passagens, de transição. Uma espacialização e adensamento do tempo, local de passagem, transição. A chegada do trem ao pátio escuro da estação, bem como o instante em que a noite cai no Nocturama e põe em evidência aquelas vidas sombrias, encerram fugazes momentos de transição em que parece abrir-se diante do narrador, no tempo e no espaço, a possibilidade de alguma ultrapassagem imprevista. E algumas passagens dão claramente relevo à soleira, elemento recorrente em vários momentos, como nas lembranças de infância de Austerlitz na casa dos seus pais adotivos: “Ainda hoje sonho às vezes que uma das portas fechadas se abre e eu atravesso a *soleira* rumo a um mundo mais amistoso, menos estranho” (48); ou quando observa, da janela, figuras solitárias sob a neve que “Com certa hesitação e como se tivessem de se curvar um pouco sob algo, elas transpunham a *soleira* [...]” (67); e ainda quando, dentre as inúmeras passagens em que a memória é aguçada pelos sentidos do corpo (o cheiro de sabão, o som do chiado do gás, o caminhar cuja sola é sensível ao calçamento irregular da Sporkova), lemos “quando caminhamos lado a lado pelo pátio sem trocar uma palavra e paramos na *soleira*, ela ergueu a mão livre e me alisou o cabelo tirando-o da testa, como se soubesse, com esse único gesto, que tinha o dom de ser lembrada” (113). Quando está na companhia de Marie de Verneuil (nome proustiano¹⁶⁴), escuta: “agora é como se você estivesse diante de um limiar e não se atrevesse a ultrapassá-lo” (212).

O narrador, cuja disposição melancólica o conecta a esses momentos limiares, está no contrafluxo do tempo na modernidade que, segundo Gagnebin (2014, 38), encolheu, reduzido a uma sucessão de momentos indistintos, e o “resultado dessa contração é um embotamento drástico da percepção dos ritmos diferenciados de transição, tanto do ponto

¹⁶⁴ As reverberações proustianas ecoam em toda a obra sebaldiana, como não poderia deixar de ser em uma escrita marcada pela rememoração e pelo fluxo dos pensamentos. Algumas das lembranças do Austerlitz menino na casa dos pais adotivos lembram o menino do início de *À la Recherche*, assim como a “realidade” acordada povoada pelos sonhos, o estado limiar entre o sono e a vigília, e a estação do inverno - frio, uivante e silencioso -, um fator mesológico proustiano que dispara a memória involuntária do indivíduo recolhido em seu interior.

de vista sensorial como no que diz respeito à experiência espiritual e intelectual”. Para aqueles viajantes mudos no saguão de espera da estação de Antuérpia, “de algum modo reduzidos a miniatura, fosse por causa da altura insólita do teto, fosse por causa da penumbra que se adensava” (11), talvez faltasse a espessa experiência limiar na qual o narrador está imerso, hipersensível, enquanto nossa cultura globalizada adoece pelo aceleração vertiginoso do tempo, sua impermanência imperiosa. Talvez lhes (nos) escapasse mesmo o fluxo do tempo em sua forma mais pura e palpável pois, como observou Martin Esslin (1961, 44) a propósito de Beckett, “esperar é experimentar a ação do tempo”. Não sem propósito, o tempo não tardará a ser objeto de devaneio após o encontro entre o narrador e Austerlitz.

A monumentalidade da estação, outrora ofuscada pela fixidez do olhar no solitário menino negro lá no alto, agora impõe-se ao narrador e aos viajantes que, como os pescadores de *Os anéis de Saturno*, “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 do zoológico” (11), impressão intuída pelo narrador que se confirmará ao menos para um dos viajantes: Austerlitz. Em razão disso, da partilha de uma experiência liminar (*Schwellenerfahrungen*) na reminiscência do narrador, o Nocturama e o salão dos passos perdidos se confundem, sob a presença inquietante do menino congolês – a segunda morte do Congo.

A experiência liminar que atravessa os primeiros passos errantes do narrador funciona como um prelúdio para o encontro com um dos viajantes solitários que aguardam na *Salle des pas perdus*. Era 1967 e Austerlitz, vestido como um aventureiro, com pesadas botas de caminhada e mochila nas costas, se distinguia das demais pessoas na estação “por ser o único que não mirava apático o vazio”, debruçado sobre apontamentos e esboços relacionados à sua observação atenta e detalhada da arquitetura do recinto.

As longas “conversas de Antuérpia” giram em torno de questões da história e da arquitetura, que Austerlitz, um professor erudito, discorre com maestria, mas sem confidenciar suas origens e vida particular. Se até aquele momento o contato do narrador com o edifício da casa real belga era meramente intuitivo, agora Austerlitz explicava-lhe, com certa ojeriza pela Bélgica - uma mancha amarelo-cinzenta que mal se vê no mapa-múndi -, as origens espúrias daquela construção, fruto da expropriação colonial. A relação

que ambos estabelecem com a estação, que surgiu no contexto em que o opulento Estado belga mobilizava quantias vultosas para a construção de notáveis edifícios públicos, uma obra de contrafação, tendo em vista o seu engrandecimento internacional, é a relação com um documento-monumento, que

Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntário ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo. Os medievalistas, que tanto trabalharam para construir uma crítica – sempre útil, decerto – do falso, devem superar esta problemática, porque qualquer documento é, ao mesmo tempo, verdadeiro – incluindo sobretudo os falsos – e falso, porque um monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganosa, uma montagem. É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos. (LE GOFF, 2003, 538)

O professor Jacques Austerlitz ocupa toda a primeira parte do relato tecendo considerações a respeito do caráter disfuncional da arquitetura na era capitalista, sem confidenciar ao narrador e, por tabela, a nós leitores, nenhuma informação de sua vida particular: “[...] Como era quase impossível falar com Austerlitz sobre assuntos pessoais, e como portanto nenhum dos dois sabia de onde vinha o outro” (35). As análises histórico-críticas sobre as construções nos indicam os elementos e estilos díspares que coexistem e compõem as grandes estações de trem e o desenvolvimento da técnica de fortificação e do sistema de cerco – que se revelou um disparate após a tomada de Antuérpia pelas tropas francesas em 1832 -, a partir da arquitetura militar, onde tanto na fortaleza Breendonk, como em Theresienstadt, assumirá uma função imprevista sob o gerenciamento dos alemães. Austerlitz ainda menciona as concepções de uma cidade operária ideal segundo a mentalidade de empresários filantrópicos, mas que, na prática, ocorreu o seu exato oposto - a acomodação em casernas -, até chegar aos exemplares do monumentalismo burguês, a saber, o Palácio da Justiça em Bruxelas - uma “monstruosidade arquitetônica singular” - e, já nas páginas finais, a Biblioteca Nacional da França, cuja magnitude faraônica denuncia o interesse do presidente Mitterrand em perpetuar sua memória.

Toda a literatura de Sebald, permanentemente debruçada sobre a história e suas mais diversas “encarnações” - em objetos, monumentos, cidades, personagens históricas, até nos fenômenos da natureza, mesmo os cataclismos que se dão à revelia da decisão dos

homens e que modificam e deixam “cicatrices” na paisagem -, embaralha aqueles diferentes pontos de referência que estruturam nossa memória e a inserem na memória da coletividade a que pertencemos, para falarmos com Maurice Halbwachs em seu célebre *La mémoire collective* (1968). Entre esses pontos de referência “incluem-se evidentemente os monumentos, esses lugares da memória analisados por Pierre Nora, o patrimônio arquitetônico e seu estilo, que nos acompanham por toda a nossa vida, as paisagens, as datas e personagens históricas de cuja importância somos incessantemente lembrados [...]” (POLLAK, 1989, 3). As visitas dos personagens e narradores aos mais diversos locais “atingidos pela história”, especialmente no continente europeu, são acompanhadas por digressões que explodem o *continuum* de uma explicação e compreensão oficiais, um registro monumental e grandiloquente, acabado, institucionalizado, que nos últimos anos tem acompanhado a transformação dos bens culturais, a herança arquitetônica e urbana que vem atraindo um público cada vez maior, em objeto de especulação, revelando-se alegoricamente como um espelho cuja contemplação narcisista aplaca nossas angústias. Françoise Choay (2001, 12) escolheu como categoria exemplar, entre os bens incomensuráveis e heterogêneos do patrimônio histórico, “aquele que se relaciona mais diretamente com a vida de todos, o patrimônio histórico representado pelas edificações”.

A (outra) história da arquitetura esboçada nas conversas com Austerlitz denota o olhar do historiador a contrapelo, a perceber complexas dobras anacrônicas e redes de temporalidades impuras, a simultaneidade entre passado, presente e futuro, bem como a vontade de poder e controle e a instituição de uma memória oficial, em desmedida com a vida humana, denunciando os monumentos da civilização como construções erigidas sobre uma hecatombe de mortos e espoliados, ainda que distantes no tempo e no espaço (ou soterrados, como é o caso das estações de metrô de Bishopsgate, das poucas obras modernas que são comentadas pelo personagem, construídas sobre o antigo hospital para alienados e indigentes que ficou famoso como Bedlam). As maciças fortalezas fracassaram em sua função de assegurar o domínio do território, e se tornarão ainda mais obsoletas quando, a partir da Primeira Guerra, sua artilharia pesada for posta sobre rodas e movida para o front. Seu ignominioso fim será sua readequação para uma câmara de horrores. Já os monumentais edifícios parecem projetados para repelir a presença e o contato humano. O narrador revela os planos de Austerlitz em escrever um ensaio sobre o Palácio de Justiça que, segundo o professor, “era o maior aglomerado de pedras de

cantaria de toda a Europa”, uma verdadeira “montanha de pedra, por florestas de colunas, passando por estátuas colossais”. Em um exercício de imaginação, poderíamos conceber o título desse ensaio como algo próximo de “Por uma arquitetura menor”, termo que surgiu após a Segunda Guerra e que, vindo do italiano, se referia às construções privadas não-monumentais, sem a cooperação de arquitetos. É por esse modo de construir e habitar que Austerlitz parece tomar partido¹⁶⁵.

Pelo exemplo de tais fortificações mais ou menos assim Austerlitz concluiu suas observações feitas então no Mercado de Luvas de Antuérpia, erguendo-se da mesa e pendurando a mochila no ombro, podemos ver com clareza como nós, ao contrário, digamos, das aves, que constroem sempre o mesmo ninho há milênios, tendemos a expandir nossos empreendimentos muito além de todo limite razoável. Seria preciso, disse ele ainda, fazer um catálogo dos nossos edifícios, ordená-los segundo suas dimensões, e então ficaria imediatamente óbvio que os edifícios domésticos *aquém* das dimensões normais - cabana nos campos, a ermida, o casebre do guarda da eclusa, o pavilhão do belvedere, a

¹⁶⁵ Continuando nosso exercício de imaginação: como o caminhante Austerlitz se sentiria nas ruas de uma grande metrópole brasileira? Encontramos inclusive três ou quatro referências esparsas, na obra de Sebald, sobre o Brasil. Para onde o arquiteto inquieto dirigiria o seu olhar? O que teria a nos dizer sobre o traçado urbano e seus prédios, sobre a superposição de estilos e tempos heterogêneos? Sabemos pouco ou quase nada de suas opiniões sobre a arquitetura modernista e contemporânea, com exceção da contundente crítica que faz ao projeto arquitetônico da biblioteca de Mitterrand quase ao final do relato. Mas imaginando o personagem atravessando a avenida Paulista, talvez o capturamos no exato instante em que pára defronte o exemplar de Lina Bo Bardi, não só atraído por sua disposição dissonante no conjunto da via, que o leva a caminhar admirado, mas também por se tratar de um museu, local onde os personagens sebaldianos tanto apreciam uma visita. No último dia 7 de novembro, o impressionante prédio do Masp completou 50 anos. O edifício está enxertado na avenida paulista, estabelecendo uma assimetria, um descompasso. Ali, desmedidamente. Em uma via eminentemente verticalizada, cujo espaço é subtraído, em meio a uma arquitetura pobre e carente de metáfora (vide o prédio piramidal da Fiesp, com toda a sua carga simbólica hodierna e odiosa), o vão do Masp é espaçoso, exagerado, incongruente, proporcionando uma experiência de ruptura instantânea ao urbanóide caminhante. O vão muda o tempo da caminhada, dilata-o. Torna a experiência do tempo espessa, alongada, é um convite irresistível ao caminhar, ao improvisado. Os pés aferram-se aos paralelepípedos do vão. Há uma anedota que diz que John Cage ficou maravilhado ao ver esse monumento, desceu repentinamente do carro em que estava e caminhou pelo vão declarando: "isso é a arquitetura da liberdade!". Evocando o belo trabalho do italiano Francesco Careri, só podemos concluir que, nesse vão, onde tudo é ventania, peso, fixidez e ângulo reto, a vacância que ali seduz à errância cria uma arquitetura da paisagem em meio ao que Lygia Clark e Hélio Oiticica chamavam de "vazios plenos", de descoberta e possibilidades. Austerlitz se perderia em caminhadas ali. E o que falaria a respeito da estrutura móvel, ambiente de inúmeras possibilidades de aberturas e reconfigurações, que é o *Centre Georges Pompidou*, finalizado apenas oito anos após o Masp? Se o Palácio da Justiça em Bruxelas repele a presença humana, um ambiente hostil a encerrar-se em sua própria estrutura de pedra, obliterando os caminhos e acessos internos, o museu de Paris possui uma abertura interior sem limites, com sua completa ausência de paredes e obstáculos fixos, com exceção da biblioteca, pois aí, as paredes são os livros, onde o prazer de procurar um livro se liga ao prazer de caminhar. Outro músico contemporâneo, próximo e distante de Cage, Pierre Boulez, foi desalojado do prédio, optando por morar em frente, já que sua disposição interna, concebida para abrigar pessoas livres, exposições móveis e convidar insistentemente os caminhantes da praça em frente (que ecoa, em sua inclinação, o ideal de cidade da Renascença Italiana) a adentrar seu edifício, não possibilitaria o funcionamento do instituto de pesquisa musical, que demandaria paredes firmes à prova de som, uma conformação arquitetural planejada em função das necessidades e das expectativas de um projeto acústico. Em entrevista de 1992, Sebald (2016, 181) afirmou: “a miniaturização em um ser miúdo, é uma chance de se safar. Em contrapartida, tudo o que é grande, gigante, prepotente, como a arquitetura fascista, está relacionado com expressão de poder. Quanto maior, mais paranoico”.

casinha de crianças no jardim – são aqueles que nos acenam ao menos com um vislumbre de paz, ao passo que ninguém em sã consciência diria que lhe agrada um edifício enorme como o Palácio de Justiça de Bruxelas, sobre a antiga colina do patíbulo. No máximo a pessoa o admira, e essa admiração já é um prenúncio de terror, porque sabe como por instinto que os edifícios superdimensionados lançam previamente a sombra de sua própria destruição e são concebidos desde o início em vista de sua posterior existência como ruínas. (22 e 23).

As considerações de Austerlitz guardam alguma afinidade com o trabalho do aclamado quadrinista David Mazzuchelli, em uma das grandes *graphic novels* do nosso tempo: *Asterios Polyp* (2009)¹⁶⁶. Nela, um arquiteto “teórico” e professor universitário,

¹⁶⁶ O quadrinho do artista estadunidense David Mazzuchelli levou dez anos para ficar pronto e se tornou um clássico instantâneo, trazendo um experimentalismo gráfico único (no traço, paleta de cores e suas matizes, tipos de hachuras, formato dos balões, letreiro/tipografia, encadeamento dos quadros, referências culturais e estéticas que vão do pensamento grego, ao design, de Balanchine a Mies van der Rohe etc), cuja ousadia e inventividade nas últimas décadas só podem ser comparadas a de um *Jimmy Corrigan* (2000), do também criativo e vanguardista Chris Ware, segundo o qual “o potencial dos quadrinhos para capturar o fluxo e refluxo da consciência em toda sua complexidade visual e linguística foi muito pouco explorado, principalmente por eu achar que histórias em quadrinhos são por definição uma arte da memória”, disponível em: <http://revistagalileu.globo.com/Revista/Common/0,,EMI341927-18543,00-POR+DENTRO+DA+CABECA+DE+CHRIS+WARE.html>. Desde o final dos anos 1980, ao menos no *mainstream*, no fim da chamada “Era de bronze”, a arte da narrativa sequencial/romance gráfico alcançou um novo patamar artístico, de “seriedade”, após o surgimento praticamente simultâneo dos quadrinhos “modernos” de Alan Moore (1986-1987), Frank Miller (1986), Art Spiegelman (1986) e Neil Gaiman (1988), onde o roteirista assume um papel central na composição da obra, lidando com temas adultos carregados de um adensamento filosófico, mesmo nas histórias de super-heróis, que serão retratados com um estilo sombrio, em traços naturalistas e certa dubiedade que colocará em xeque as fronteiras rígidas de um esquema maniqueísta tradicional (já nos anos 60 o cineasta Alain Resnais fundou o *Le Club des bandes dessinées*, que depois se tornaria o *Centre d'études des littératures d'expression graphique*, grupo voltado para o estudo dos quadrinhos; na mesma época, Umberto Eco também já se interessava pelas narrativas gráficas; também Godard, um conhecido leitor de quadrinhos, alguns aparecendo inclusive em seus filmes, como *Les Pieds Nickelés* no clássico *Pierrot le Fou*, escolheu como abertura do seu filme mais recente, *Le Livre D'Image*, uma referência à ninguém menos do que *Becassine*, heroína-símbolo da França e primeira protagonista feminina dos quadrinhos, de 1905). *Maus*, do cartunista Art Spiegelman (que trabalhou com Mazzuchelli no desenho de *Cidade de Vidro*, HQ elaborada para o conto de Paul Auster), foi a primeira *graphic novel* a ganhar o prêmio Pulitzer em 1992, consolidando essa técnica narrativa no rol das artes já reconhecidas. Filho de sobreviventes de Auschwitz, tendo sua mãe cometido suicídio algumas décadas após o evento traumático (assim como o fizeram Paul Celan, Jean Améry e Primo Levi), Spiegelman elaborou uma das obras mais contundentes na denúncia e na retomada do testemunho e da memória da experiência catastrófica nos campos nazistas (segundo Susan Suleiman, trata-se provavelmente da obra mais conhecida da experiência específica da segunda geração, a saber, os filhos dos sobreviventes que nasceram depois da guerra, e cujas vidas ficaram indelevelmente marcadas pelas traumáticas experiências de seus pais, mas que não têm memórias pessoais da guerra). Para isso, recorreu a uma série de elementos que tornam seu trabalho inclassificável, entre livro de memórias, autobiografia, testemunho, história e ficção (à época do lançamento, o *The New York Times Book Review* classificou a obra como *fiction*, e foi imediatamente reprimido pelo autor, que reivindicou a veracidade do testemunho do seu pai e sugeriu que se criasse uma categoria intermediária, que conjugasse ficção e testemunho). O artista também teve que lidar com desconfianças e preconceitos em relação à forma que escolheu para transmitir o testemunho da sua família: um jornalista alemão, na Feira de Frankfurt de 1987, perguntou se Spiegelman não considerava um gibi sobre Auschwitz “de mau gosto”, de modo que o artista respondeu - “Não, eu achei Auschwitz de mau gosto”. E quando o livro *Comic, Comix & Graphic Novels* reproduziu alguns quadros de *Maus* em tamanho ampliado, como se faz com algumas obras de arte, o cartunista se irritou e processou a editora, afirmando que a HQ, com suas cenas do horror, “é feita para ser impressa no tamanho em que foi desenhada” (semelhante ao procedimento adotado por Didi-Huberman (2017, 108) na exposição *Levantes/Soulèvements*, onde, ao integrar as quatro imagens de Birkenau na mostra, “respeitando a

modéstia mesma do objeto, a saber, a minúscula folha de contato que os ‘museus da memória’ reproduzem com tanta frequência, mas parcialmente, reenquadrando-a completamente e ampliando-a até transformá-la no papel de parede de uma sala inteira de exposição...”). Aqui temos um artista absolutamente cômico da adequação de sua linguagem para transmitir o testemunho da *Shoah*. Vale então mencionar algumas das inúmeras publicações que vêm surgindo nas últimas três décadas e que apresentam uma elaboração singular e sensível dos eventos históricos e suas catástrofes, no passado e no presente, através da narrativa sequencial, boa parte das quais é formada por obras autobiográficas concebidas em zonas de conflito. É o caso dos trabalhos do premiado jornalista Joe Sacco, que cobrem eventos como os conflitos na *Palestina – uma nação ocupada* (1994), *Gorazde - A guerra da Bósnia Oriental 1992-1995* (2000) e *Uma história de Sarajevo* (2003); o próprio (e lendário) Will Eisner reconstituiu um drama autobiográfico ambientado na Segunda Guerra, e que também se confunde com a história dos judeus na América e na Europa na primeira metade do século XX, em *Ao coração da tempestade* (1991); Marjane Satrapi, em *Persépolis* (2000), testemunhou a opressora Revolução Iraniana vista pelos olhos de uma criança; o absurdo e o massacre da Guerra do Líbano está em *Valsa com Bashir* (2009), de Ari Folman e David Polonsky, que em 2017 adaptaram O diário de *Anne Frank* (Folman é filho de sobreviventes de Auschwitz e cresceu em Israel); o sofrimento e o caos no Afeganistão sob a invasão soviética de 1986 foram retratados em *O fotógrafo* (2003), concebido a seis mãos (Guibert, Lefèvre e Lemercier), e uma obra onde justapõe-se fotografias reais e ilustrações do cotidiano de devastação daquela região; o regime iraniano *a la* Kafka foi denunciado por Mana Neyestani em *Uma metamorfose iraniana* (2012), enquanto Riad Sattouf narra a infância na Líbia de Kadafi e na Síria de Hafez al-Assad (1978-1984) na série *O árabe do futuro* (2015) e Ugo Bertotti recupera a revolução silenciosa das mulheres no Iêmen em *O mundo de Aisha* (2015); o italiano Zerocalcare relatou a atual guerra da Síria em *Kobane Calling* (2016); Guy Delisle acompanhou a organização humanitária “Médicos sem Fronteiras” em missão pela Birmânia, denunciando o governo autoritário e opressor da junta militar que comanda o país, em *Crônicas Birmanesas* (2009); mais próximo de nós, em *Sandero luminoso – história de uma guerra suja* (2008), Alfredo Villar, Luis Rossel e Jesús Cossio retratam, a partir da coleta de material na Comissão da Verdade peruana entre 2001 e 2003, o período conturbado e violento que o Peru atravessou entre 1980 e 1990, fazendo milhares de vítimas inocentes, sobretudo camponeses, pessoas presas, torturadas, mortas e desaparecidas (ainda sobre esse período, ver o doloroso *La teta assustada*, filme peruano de 2009 dirigido por Claudia Llosa). Através desse breve levantamento podemos perceber a potência estética e política que os quadrinhos guardam na abordagem de catástrofes históricas, servindo muitas vezes como uma linguagem propícia a certos testemunhos que não conseguem dissociar narração e ilustração, quando buscam reconstituir os acontecimentos escavados na memória e mesmo nos arquivos. Na ocasião dos 30 anos de *Maus*, em 2016, o tradutor de quadrinhos Érico Assis observou que fazia “28 anos que saiu o primeiro artigo acadêmico sobre *Maus*. Não há, pelo menos em inglês, HQ mais analisada, pormenorizada, dissecada pelo mundo acadêmico em artigos, livros, aulas e palestras. Há cinco anos, Spielgman colaborou com os estudiosos publicando *Metamaus*, um arquivo de referências em torno de *Maus*”, em <http://historico.blogdacompanhia.com.br/2016/08/maus-30-anos/>. No Brasil, encontramos uma dissertação de 2012 intitulada *Para além das cercas de arame farpado: o Holocausto em Maus, de Art Spiegelman, e em Os emigrantes, de W. G. Sebald*, onde Larissa Silva Nascimento aproximou o trabalho de Spielgman ao de Sebald para pensar a relação entre imagem e texto nas representações literárias sobre o Holocausto. Se hoje vivemos em uma verdadeira selva de imagens, Vilém Flusser assinalou que o regime nazista foi um dos responsáveis para a ascensão da imagem na cultura contemporânea, tendo o cinema como meio primordial para a divulgação dos ideais e da propaganda nazistas (superioridade racial, beleza e grandeza do Reich), que vemos principalmente nas realizações de Leni Riefenstahl. Não apenas os nazistas, mas também os soviéticos souberam encarar o cinema em toda a sua amplitude, atribuindo-lhe um estatuto privilegiado no mundo do saber, da propaganda e da cultura. “Foram os únicos a mencionar o nome do *cameraman* nas fichas técnicas dos cine-jornais. Assim, o *caçador de imagens* teve direito a uma menção escrita, o que fez com que o filme se tornasse documento, obra de arte ou, pelo menos, obra”, nos diz Marc Ferro (1992, 72, grifo nosso) em seu estudo seminal de *Cinema e História*. Mas no funcionamento do sistema soviético, o filme meramente educativo, com sua missão didática ou como instrumento de propaganda, ainda estava aquém do texto, do escrito, enquanto os nazistas transcendiam sua função de propaganda, transformando-o em um meio de informação, dotando-o de uma cultura paralela. E se Lênin por vezes abandonava uma sessão de filme para retomar a leitura de algum romance, Hitler e Goebbels passavam tardes inteiras no cinema. “Os nazistas foram os únicos dirigentes do século XX cujo imaginário mergulhava, essencialmente, no mundo da imagem” (FERRO, 1992, 73). Se as imagens foram utilizadas e manipuladas pelos nazistas para falsear e mitificar a realidade em proveito de um regime totalitário e desumano, como no repugnante filme *O eterno judeu* (1940), agora trata-se de, em obras como a de Sebald, Didi-Huberman e nos quadrinhos que citamos, reabilitar a potência das imagens para evidenciar os rastros daquilo que desapareceu, foi suprimido, mas que sobrevive na imagem para dar testemunho e denunciar

todas as faces do horror, além de combater o negacionismo histórico. Perspectiva essa que ainda é restrita diante dos incalculáveis trabalhos e produções que lidam com a *Shoah*, boa parte atendendo a um apelo mercadológico. Primo Levi inquietava-se em *Os afogados e os Sobreviventes* com a “discrepância que existe, e que se amplia de ano para ano, entre as coisas como eram ‘lá embaixo’ e as coisas como são representadas pela imaginação corrente, alimentada por livros, filmes e mitos aproximativos. Essa imaginação, fatalmente, desliza para a simplificação e o estereótipo” (LEVI, 2004, 134). O diagnóstico de Imre Kertész em *À qui appartient Auschwitz?* vai na mesma direção: “Criou-se um conformismo acerca do Holocausto, tal como um sentimentalismo, um cânone do Holocausto, um sistema de tabus com a sua linguagem ritual, produtos do Holocausto para o consumo do Holocausto” (149). O cinema parece ser o meio onde essa discrepância talvez seja mais evidente. Ao produzir *Shoah* (1985), Claude Lanzmann prescinde de todas as imagens de arquivo, reconhecendo o desaparecimento completo dos vestígios e a necessidade de fazer um filme a partir desse “nada”. Enquanto Lanzmann adota as panorâmicas e os planos-sequência para filmar os lugares impensáveis dos sítios de extermínio em que não resta mais nenhuma construção, Alain Resnais faz uso do *travelling* como a forma cinematográfica mais espontânea para a representação do campo. O inglês Alfred Hitchcock seria outro que usaria de longas sequências para tornar o local da barbárie crível e longe de qualquer artifício encenado. Lanzmann e Godard criticaram a cinematografia de Steven Spielberg acusando-o de “reconstruir” Auschwitz, onde *A lista de Schindler* mais não faz do que fabricar *falsos arquivos*, como o fazem os filmes desse gênero. Para uma compreensão pormenorizada do registro e da representação imagética da *Shoah*, ver *Imagens apesar de tudo*, de Didi-Huberman (2012), e ainda o belo trabalho do crítico e pesquisador francês Antoine de Baecque, *Camera Historica: The Century in Cinema* (2012). As representações, nos mais diversos meios, de acontecimentos relacionados à Shoah, bem como a produção bibliográfica sobre o tema, parecem infinitas, seja por aqueles que ainda pretendem faturar alto com a temática, ou por aqueles que, honestamente, ainda buscam vacâncias na reflexão literária, jornalística ou acadêmica sobre o assunto. O recente *O filho de Saul* (2015) é um dos melhores filmes já produzidos sobre a experiência concentracionária, em que o realizador húngaro László Nemes encena o acontecimento da tomada de quatro fotografias por um membro do Sonderkommando em Auschwitz-Birkenau, em agosto de 1944, episódio belamente apreciado por Didi-Huberman e que o colocou no centro da polêmica em torno do irrepresentável e do que seria uma utilização irresponsável, e até fetichista, das imagens para transgredir esse dogma. Pontuamos ainda que, não obstante o desconunal impacto que a descoberta das atrocidades causou e ainda nos causa, não podemos simplesmente aceitar como natural nosso grau de empatia especialmente com essas vítimas. Tomemos um exemplo recente: em postagem no Facebook no dia 17 de outubro de 2017, o poeta, crítico e professor Eduardo Sterzi refletiu sobre a “modesta” repercussão do ataque terrorista que matou mais de 300 pessoas na Somália no dia 14 do referido mês. “A solidariedade deveria medir-se menos pela ênfase do que pela concretude. Quanto mais abstrato for o laço com aquele(s) com que supostamente me solidarizo (i.e. quanto mais abstrato for, para mim, aquele(s) com que me solidarizo), menos efetiva será minha solidariedade. No limite da abstração total, não será solidariedade alguma, apenas exibicionismo da minha própria capacidade de supostamente me solidarizar. Por isso que me parece bem curiosa a questão, que tanto vi ontem por aqui nas formulações mais variadas, mas que pode ser resumida assim: “por que éramos todos França e não somos todos Somália?”. Curiosa porque, no fundo, é uma questão retórica, que a ênfase faz parecer real - e que acabamos facilmente comprando como real, porque nos sentimos constrangidos ao perceber a distância, quase infinita, que nos separa daquelas vítimas, assim como daqueles carnífcis (acho importante não nos enganarmos: o 11 de setembro ou o 13 de novembro nos impactam tanto porque percebemos em nós afinidades tanto com as vítimas quanto com os assassinos). Se não conheço sequer uma pessoa que viva ou tenha vivido na Somália, se não sei citar sequer o título de uma obra literária ou artística somali, se pouquíssimo sei da história do país, se apenas sei localizá-lo no mapa por uma certa obsessão cartográfica vinda da infância, com que diabos exatamente estarei me solidarizando se eu disser que “somos todos Somália”? Se podemos chamar de racismo o que está na base da solidariedade muita com uns e pouca ou nenhuma com outros, acredito que esse racismo seja muito mais amplo do que parece à primeira vista (i.e. à vista da indignação pontual). Muito mais amplo - e anterior. É o racismo que nos faz conhecer muito de uns e pouco ou nada de outros, é o racismo que nos põe dentro de uma determinada tradição cultural ao mesmo tempo que nos separa de todas as outras”. Mais recente ainda, em meados de março de 2019, a devastação provocada pelo ciclone Idai em Moçambique, que já fez centenas de vítimas e afetou ao menos 1,5 milhões de pessoas, parece ter causado pouco impacto em quem habita o outro lado do Atlântico. O escritor Mía Couto, que esteve engajado no pedido de ajuda humanitária à comunidade internacional, expressou seu estarecimento diante do baixo valor oferecido como doação pelo governo brasileiro ao seu país, que compartilha conosco uma história próxima e a mesma língua.

autor de um livro intitulado “Modernismo com face humana”¹⁶⁷, fruto de um doutorado como aluno brilhante em Oxford, encontra seu apartamento completamente destruído por um incêndio causado pela queda de um raio. É o dia do seu aniversário de 50 anos e, ao perder praticamente todos os seus livros e objetos pessoais, Asterios, um intelectual vaidoso e pedante, decide abandonar sua vida em Nova Iorque para morar em Apogee, uma prosaica cidade do interior americano, onde trabalhará como mecânico para sobreviver em meio a pessoas “ordinárias” (a escolha do lugar é completamente casual, pois o personagem decide descer do ônibus de viagem quando avista uma biblioteca pública, um restaurante e o anúncio da oferta de emprego em uma oficina). Durante esse tempo, o personagem rememora alguns fatos da sua vida, que remetem à infância, ao seu casamento falido e uma orgulhosa carreira acadêmica. Asterios, que passou a vida como professor catedrático e arquiteto de papel, “um arquiteto que conquistou renome graças aos seus projetos, e não pelas edificações construídas a partir deles”, realizará, enfim, naquela cidade perdida no mapa, o grande projeto de sua vida: surpreendentemente, uma

¹⁶⁷ Francesco Felipe Micieli (2015, 30) observou que “Asterios é o arquétipo do arquiteto educado sob a influência do modernismo. O livro está cheio de ilustrações que fazem referência à arquitetura e ao design – vemos o Parthenon, o monumento aos veteranos da guerra do Vietnã em Washington, além de todo o mobiliário (assinado por Marcel Breuer, Le Corbusier e Mies Van Der Rohe, entre outros) que o arquiteto tem em seu apartamento – e que, por si só, são muito agradáveis de identificar”. Apesar da HQ não aprofundar a tese que o livro do seu personagem parece defender, “publicada” em 1975, seu título nos remete diretamente ao debate Marshall Berman/Niemeyer. Segundo Berman, Brasília seria um mau exemplo de modernidade, um projeto antidemocrático que foi concebido de modo a impedir a interação dos diversos segmentos e manter o governo distante das pessoas, o que estaria de acordo com uma concepção de autocracia inspirada em Le Corbusier, e sua admiração pelo modelo de Versalhes, e Stalin. Argumento seguido de perto por Kenneth Frampton e Robert Hughes, que diz que suas obras, “um terror utópico”, são “fotogênicas” mas “desumanas”, pois tornam o homem pequeno frente à imensidão de concreto. O cosmonauta soviético Yuri Gagarin, ao lembrar-se de sua visita à cidade no início dos anos 60, declarou: “Eu tive a impressão de que havia pousado em outro planeta”. “The buildings were breathtaking; the city, wildly futuristic. But the monumental scale of Brasília—in which a handful of powerful men controlled the city’s entire skyline—hardly seemed to jibe with Niemeyer’s collective ideals”, disponível em: https://www.architectmagazine.com/design/oscar-niemeyer-man-of-the-people_o. Fredric Jameson assinalou “o aspecto populista da defesa retórica do pós-modernismo em oposição à austeridade elitista (e utópica) dos grandes modernismos arquitetônicos” que “tentam inserir, como o faziam as obras-primas e monumentos do alto modernismo, uma nova linguagem utópica, diferente, elevada, em meio ao mau gosto e ao comercialismo do sistema de signos da cidade que os circunda” (2006, 65). Para citar a visão de um brasileiro sobre o projeto de Niemeyer, recorremos a Jaime Ginzburg, que considera Brasília uma cidade criada a partir de uma “percepção fascista”, de “alto grau de repressão e disciplina, de servidão da sociedade ao Estado”. Uma falsa totalidade, cisão disfarçada de síntese: “O Brasil, com uma arquitetura moderna e excludente, teve na nova capital a melhor expressão de seu caráter regressivo” (GINZBURG, 2012, 129). Faltaria a Niemeyer, alinhado à época ao comunismo soviético (politicamente, mas não no estilo arquitetônico), um modernismo com face humana? Austerlitz, que não analisa obras modernistas, menciona que o Palácio de Justiça em Bruxelas, com seus mais de setecentos mil metros cúbicos, possui “corredores e escadas que não levavam a lugar nenhum, e recintos e pátios sem porta, nos quais ninguém jamais poria os pés e cujo vazio murado era o segredo mais recôndito de toda a autoridade sancionada” (33). Concebida às pressas para saciar o esnobismo burguês, a construção repele a presença humana, desorienta quem adentra seu falso interior e mostra-se como um imenso vazio maciço de concreto. Ao final do romance, encontraremos Austerlitz na gigantesca Pseudo-Biblioteca de Miterrand,

singela casa na árvore, semelhante à “casinha de crianças no jardim” referida por Austerlitz como um dos exemplares de edificações que, por estarem em compasso com nossa estatura humana, nos transmitem alguma paz¹⁶⁸.

Há ainda outros aspectos que estabelecem alguma correspondência entre os dois personagens. Em uma ilustração de sua infância, vemos que Asterios, filho de um imigrante, tinha entre seus brinquedos uma locomotiva, e quando Austerlitz relata a visita a uma dessas casas de campo, à beira da ruína, no interior da Inglaterra (à semelhança do narrador de *Os anéis de Saturno*), nos fala do quarto de criança da propriedade, onde diante da “simples visão do trenzinho de ferro com vagões da Great Western Railway e da arca de Noé, da qual espreitavam os pares de valentes animais salvos do Dilúvio, foi como se o abismo de tempo se abrisse aos seus pés” (110). Em outro momento, Austerlitz sonha com uma paisagem sem luz por onde um trenzinho muito pequeno, em miniatura, e uma locomotiva preta, se precipitam. Seu olhar, em um primeiro momento se dá como que por vista aérea, para em seguida, observar a paisagem a partir das janelas de um desses trens. Além disso, desde criança Asterios já demonstrava certa fixação por relógios, desmontando-os para tentar entender o seu funcionamento e suprir, assim, uma incontrolável curiosidade. Também o desenho da cabeça de Asterios, formando um semicírculo perfeito, apresentado quase sempre de perfil, sugere uma incompletude, um lado oculto e desconhecido do personagem, e mesmo uma trajetória inacabada, incompleta. Também o seu sobrenome, Polyp, que foi abreviado pelo escrivão quando da chegada do seu pai aos EUA, denota uma violência que o imigrante sofre ao se deslocar para longe do seu lar e identidade (alguns estudiosos da obra acreditam que Polyp originalmente seria Polyphemus, o ciclope mitológico).

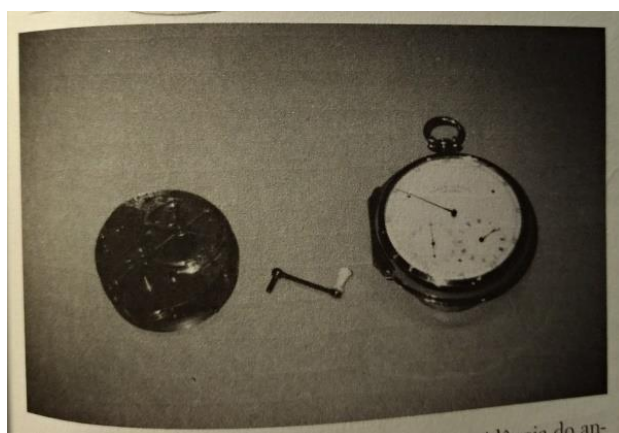
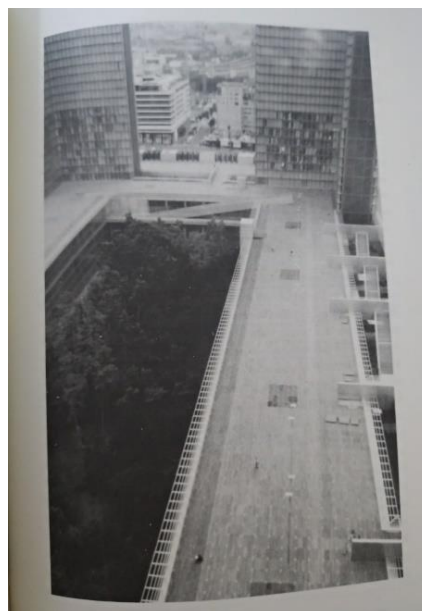
O emigrante é forçado pela história, como Austerlitz ou os quatro personagens de *Os emigrantes*, a renunciar sua pertença mais basilar - família, pátria, história, língua - e até mesmo seus nomes. A brusca ruptura da vida de Austerlitz também o mergulhou no silêncio, o retirou a disposição de falar (e ouvir), pois, se já na idade de três anos incompletos entretinha Vera com sua “arte de conversação” (155), depois que lhe foi retirado seu direito ao lar, adquiriu um pavor de falar (127). Sobre a língua, o narrador

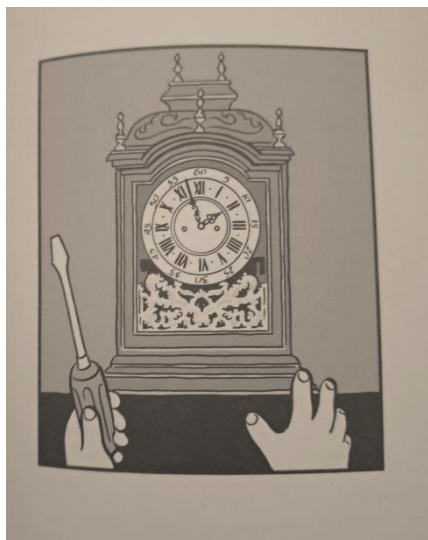
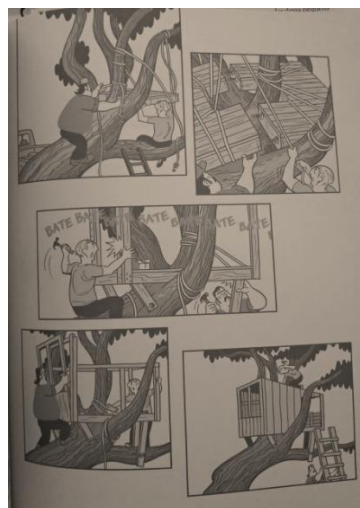
¹⁶⁸ Inesperada associação com a imagem de Heidegger em seu chalé no ponto mais alto da sua Floresta Negra natal, que nos chega através da biografia intelectual de Wolfram Eilenberger (2019, 146): “Nos anos seguintes, de tempos em tempos Heidegger vai equiparar a experiência da vida no chalé, principalmente das tempestades locais, com as experiências do pensamento em si. No suposto aconchego da casinha de madeira, a inquietação e a exposição fundamental do ser humano às forças primordiais da natureza são vividas mais intensamente”.

nos revela, antes mesmo de saber as origens de Austerlitz, que os dois sempre fizeram uso da língua francesa, que seu interlocutor dominava “com tal perfeição formal que por muito tempo o tomei por francês” (35). Já quando falavam em inglês, Austerlitz, que cresceu no exílio nas terras britânicas, demonstrava insegurança, defeito de pronúncia e acessos de gagueira ocasionais, um sintoma da não assimilação integral da língua que lhe foi imposta, uma espécie de resistência linguística pelo trauma. Além disso, o francês era a língua de predileção dos pais de Austerlitz, conforme Vera irá revelar-lhe em sua visita à Praga, o que demonstra que a profunda relação entre o personagem e a língua de um país “terceiro” é um sintoma velado do vínculo sobrevivente com os pais há muito desaparecidos¹⁶⁹. Quando arrisca uma frase em tcheco, sua língua materna, no primeiro encontro com Vera, Austerlitz não consegue mais do que balbuciar (antes, por uma atividade de memorização, disparada pela presença do menino de mochilinha no colo, Austerlitz pensa ser capaz de recordar algo da língua perdida, mas apenas através de rumores). Sem perceber, após alguns momentos de conversa, Austerlitz se dá conta de que entendia tudo o que Vera lhe contava em tcheco, uma reconciliação com a língua materna que se dá no momento mesmo da transmissão do testemunho, onde toda uma realidade perdida e a supressão do seu passado emergem em potente disrupção, sendo

¹⁶⁹ O célebre dramaturgo do pós-guerra Samuel Beckett adotou o francês como língua de criação. Obviamente, não perdemos de vista a disparidade entre o exemplo de Austerlitz e o aqui associado, mas o interessante é perceber como o abandono da língua materna em Beckett visava experimentar em uma nova língua um novo estilo, que fluiria livre de ecos e cacoetes formais, permitindo uma escrita “sem estilo” e uma dicção simplificada. Talvez essa era a fluência do depoimento da personagem sebaldiana ao discorrer sobre temas tão diversos e de maneira tão livre e improvisada e, muito provavelmente, suas notas e apontamentos estavam escritos em francês, embora não tenhamos como nos assegurar disso. Mas, se o exílio linguístico beckettiano foi voluntário e reversível, conforme nos diz Fábio de Souza Andrade (2002, 11), Sebald, que voluntariamente escolheu o exílio, não excluiu sua língua na concepção de sua obra, escrevendo em alemão mesmo após três décadas de docência na universidade inglesa, depois acompanhou as traduções dos seus livros para o inglês, que se deram a partir de 1996. Morto em 2001, o público anglo-saxão teve ainda menos tempo de contato com o escritor ainda vivo (5 anos). Sobre os últimos três anos da carreira do escritor, quando já se consolidava no mundo das letras, Deane Blackler nos informa: “In the last three years of his life, this unassuming, middle-aged academic found himself an international writing star. In 1998, the English translation of his third prose work, *The Rings of Saturn*, was published, followed in 1999 by a translation of *Vertigo*, his first prose work in German. By this time Sebald was developing a considerable profile on the international literary stage and a large number of reviews had appeared, particularly in Britain and the United States. His work had been awarded a number of prestigious literary prizes in Germany, including the Feder-Malchow Prize for lyric poetry for *Nach der Natur* (1991), the Berliner Literaturpreis, the Brobowski Medal and the Preis der Literatur Nord for *Die Ausgewanderten* (1994), the Mörike Prize and the Heinrich Böll Prize for *Die Ringe des Saturn* (1997), and the Heinrich Heine Prize and The Literary Prize of the City of Bremen for *Austerlitz* (2001) (McCulloh xxiii–iv and Long and Whitehead xi–xii). The prizes in the English-language world were slower to come: the Wingate Prize for Fiction (1997) (Long and Whitehead xi) and the *Los Angeles Times* Best Fiction Book Prize (1998) (McCulloh xxiv) were awarded to *The Rings of Saturn* and *The Independent* Foreign Fiction Prize (U.K.) (shared with Anthea Bell as translator) and the National Book Critics Circle Award (U.S.) were awarded posthumously for *Austerlitz* in 2002 (McCulloh xxiv)” (BLACKLER, 2007, 67). Vale lembrar também a famosa assertiva de Deleuze, leitor de Proust, de que a literatura traça na língua uma espécie de língua estrangeira, inventando uma nova língua.

possível entrever, assim, alguma remissão, pelo lembrar e pelo transmitir. “Ela, a língua, permaneceu não-perdida, sim, apesar de tudo. Mas ela teve que atravessar as suas próprias ausências de respostas, atravessar um emudecer” (CELAN Apud Seligmann-Silva, 2012, 97). Aqui, a rede de correspondências do romance, a qual já nos referimos, é ampliada e nos chega em três vozes: “disse ela, disse Austerlitz” (211), nos comunica o narrador. Um elemento dos inúmeros interditos que a obra de Sebald estabelece para evitar qualquer forma de totalização narrativa e interpretação histórica do trauma da *Shoah*, uma maneira perversa de compreendê-lo.





Há ainda na observação da estação de Antuérpia, cenário do primeiro encontro entre o narrador e Austerlitz, a sobreposição de estilos de diferentes épocas, uma estrutura composta por elementos anacrônicos entre si, conforme já apontamos. Austerlitz parece ser capturado pelos sinais da permanência do tempo, de um congelamento do fluxo temporal, sintonizado com sua corrente retardada, como em Iver Grove, onde observa que “tudo estava exatamente como devia ter sido cento e cinquenta anos antes [...] a singular confusão de sentimentos que assaltaria mesmo um historiador em um ambiente como aquele, isolado por tanto tempo do fluxo das horas e dos dias e da sucessão de gerações” (107, 110), ou no apartamento de Vera quando, ao abrir a porta do quarto, percebe que “o pequeno canapé, no qual eu dormia quando os meus pais estavam fora, ainda se achava no lugar, ao lado da cama de baldaquino com as colunas torcidas e o travesseiro alto”

(157), ou ainda pela coexistência de temporalidades diversas, embaralhadas, contemporaneidades do não-contemporâneo, não só expressas nos elementos da arquitetura dos edifícios, mas também na paisagem alemã, no momento em que refaz a viagem, que interrompeu o fluxo do tempo em sua vida, de Praga a Londres: “quem passa pelo vale do Reno, disse Austerlitz, mal sabe dizer em que época se encontra. Até mesmo dos castelos [...] não se pode dizer, visto do trem, se são da Idade Média ou só foram construídos pelos barões da indústria no século XIX” (221). E quando se atém às mudanças, no caso da moderna biblioteca de Paris, é para realçar seu aspecto nefasto, talvez uma forma de repelir a amargura que “era causada pela voragem do tempo transcorrido” (130).

Sobre a estação de Antuérpia, analisada quase que por um olhar de anatomista, a concepção da cúpula foi inspirada no Panteão de Roma, cuja grandiosidade nos causa a impressão de se estar em uma “catedral consagrada ao comércio e ao transporte mundiais”; ao mesmo tempo, há elementos dos palácios renascentistas italianos, uma escadaria barroca em forma de cruz, ecos bizantinos, mouriscos e associações medievais. Em suma, um panteão de “divindades do século XIX – a mineração, a indústria, o transporte, o comércio e o capital” -, alegorias oficiais relacionadas à acumulação de capital sob o vértice do tempo, com seus ponteiros e mostrador, que serão associadas por Dolf Oehler (2011) ao portal norte do Louvre, que mostra a Inteligência e o Trabalho a serviço da França. Antes, o narrador e Austerlitz já haviam sido capturados sob forte torpor pelo poderoso relógio do restaurante defronte ao salão, em que um ponteiro de dois metros fazia uma ronda interminável até completar um minuto, como “uma espada da justiça, quando ele subtraía ao futuro a subsequente sexagésima parte de uma hora com um tremor de tal forma intimidante que o coração quase parava de bater” (13).

O relógio da estação reina soberano naquele templo do capitalismo, submetendo os homens à sua adequação exata. Em um precioso artigo de Edward Thompson, “Tempo, disciplina de trabalho e capitalismo industrial”, presente em *Costumes em comum*, encontramos um estudo dos modos de percepção do tempo ao longo dos séculos e das culturas. Seja como resultado da difusão de relógios a partir do século XIV em diante, ou sintoma de uma nova disciplina puritana e exatidão burguesa, a mudança na percepção do tempo é indiscutível.

O relógio sobe no palco elisabetano, transformando o último solilóquio de Fausto num diálogo com o tempo: “as estrelas se movem silenciosas, o tempo corre, o relógio vai bater as horas”. [...] A mortalidade e o amor são sentidos de modo mais pungente quando o “progresso vagaroso do ponteiro em movimento” cruza o marcador [...] São bastante antigas as imagens elisabetanas do tempo como devorador, desfigurador, tirano sangrento, ceifeiro, mas há um novo senso de imediatismo e insistência”. (THOMPSON, 2015, 268)

Também no dia 16 de fevereiro de 2019, Leila Danziger publicou um poema que, segundo nos confessou a artista, surgiu de um relógio parado em um auditório na UFMG, em 2017. Se continua parado ou não, estará sempre em descompasso com nossas vidas e falas insubmissas. Em *Balangandãs*, um dos trabalhos da artista de 2012, vemos um relógio sob a baiana melancólica, símbolo da razão e engenho humano a mensurar o tempo, “Parado, indicando o meio-dia, o marco melancólico por excelência, quando o sol inicia sua rota descendente e o dia decai rumo à noite, à escuridão, este relógio associa o banzo e melancolia [...]” (CONDURU, 2012, 85), onde ambos expressam resistência (a melancolia como reação subjetiva do corpo diaspórico). O narrador e Austerlitz pouco se importam com a hora mostrada pelo marcador, o que os interessa é sua moldura gasta, o símbolo real do pretérito, seu ponteiro discrepante, e o ponto de convergência onde a abstração do tempo encontra sua materialidade, que o corta com esse mecanismo impiedoso a eliminar os minutos, a fazer tremer os homens que observam seu movimento pesado e incontornável. Benjamin já tinha atentado para esse sentimento de efemeridade do mundo que gera a melancolia, o *spleen*, onde “os minutos cobrem o homem como flocos de neve”, afirma ele. E continua: “Esse tempo é sem história’ [...] O indivíduo moderno como que perdeu o bonde da História: ele ficou na estação, paralisado” (SELIGMANN-SILVA, 2001, 369). No poema de Danziger, é a imagem do relógio parado, talvez minúsculo frente ao da *gare* belga, que a captura: “e o relógio parado [sua forma mais autêntica]”.

Um parêntesis: vale lembrar ainda os ataques perpetrados ao enorme “relógio dos 500 anos”, encomendado pela Rede Globo para “comemorar” e fazer a contagem regressiva dos cinco séculos que o “descobrimento” do Brasil completaria no ano de 2000. Os ataques, uma forma de protesto à celebração de uma efeméride que significou a dizimação de populações autóctones e a espoliação das riquezas da terra, além da devastação ambiental, ocorreram em várias cidades brasileiras, mas foi em Porto Alegre que um dos relógios foi completamente destruído e o caso ganhou maior repercussão.



O relógio projeta no espaço público e coletivo “as significações do tempo enquanto fator de organização e convergência” (BEZERRA DE MENESES, 1994, 32). Mas o melancólico que o fita, pouco afeito ao ritmo instantâneo e fragmentado da vida moderna, insubmisso a essa forma de controle social, depreende do imenso relógio uma experiência do tempo sublunar, da existência, do ocaso, da mortalidade. Mais adiante, os dois solitários se encontrarão no observatório real do parque Greenwich, onde examinam “os engenhosos instrumentos de observação e aparelhos de medição, quadrantes e sextantes, cronômetros e relógios expostos em caixas de vidro” (101). A atração de Austerlitz por relógios, esse mecanismo de inúmeros tamanhos e formas a marcar, ou mesmo inventar, a passagem do tempo, de um certo tempo, se dá como um sintoma do seu inquietante e persecutório passado, ao mesmo tempo em que o conduz à urgência de recuperar parte dele, abrir sulcos entretempos, antes que se esgotem todas as possibilidades que escorrem pela clepsidra. Ao melancólico, sensível às formas de eclosão do passado no presente, à presença espectral do ocorrido, movendo-se em uma corrente retardada do tempo no “campo gravitacional das coisas esquecidas” (aqui, mais uma analogia sideral), não seria possível imaginar um compromisso com o “passado, no que já se foi e em grande parte está extinto, e lá temos de procurar lugares e pessoas que, quase além do tempo, guardam uma relação conosco?” (250). O tema do encontro com as gerações perdidas e derrotadas do passado, em Benjamin, afigura-se aqui através da intuição melancólica de quem observa o século XX, o tempo no qual o filósofo pôde viver somente em parte, e na mais assombrosa.

Nesse sentido, o narrador menciona ainda o costume de Austerlitz de bater fotografias (há inclusive a inserção da imagem de um relógio em exposição, intercalada ao texto, que parece ser uma dessas fotografias tiradas pelo personagem no observatório), e é revelador como o ato e o olhar fotográfico dispara suas reflexões sobre o tempo. “[...]”

e enquanto ainda manejava a câmera, iniciou uma longa perquirição sobre o tempo, boa parte da qual retive claramente na memória. O tempo, disse Austerlitz no observatório astronômico de Greenwich, era de todas as nossas invenções de longe a mais artificial” (102). Desse modo, encontramos uma expressão eloquente do vínculo inquebrantável entre imagem e história. Para Felipe Charbel, que enxergou no cronótopo do romance um instante distendido, inundado pelo passado, de memória e de devir, as fotos (modernas e antigas) produzem um efeito de suspensão: “é como se, em vez de um rio caudaloso, o tempo fosse um lago de águas paradas, onde as imagens do passado vêm à tona e boiam a esmo” (CHARBEL, 2015, 134).

No entanto, acrescentaríamos ainda, as imagens não são legíveis por si sós, mas aparecem na superfície em negativo e ganham contorno e nitidez, ainda que precários, através da narrativa que as cercam, do mundo que continua além de suas bordas, para falar com Stephen Shore (2014), que somos nós, leitores no presente, um tempo que não foi reservado, por um golpe do acaso, como o futuro de Sebald. E o uso das imagens e fotografias pessoais do próprio escritor, e autor de parte delas, em seus romances, bem pode ser sintetizado na definição do poeta e fotógrafo Denis Roche, na epígrafe do clássico estudo de Philippe Dubois (1983): “o que se fotografa é o fato de se estar tirando uma foto” (e a vasta recepção sebaldiana que se detém às imagens não perde essa aferição de vista). Mais do que o caráter documental, referencial e verossimilhante das imagens, o que surpreende o leitor é a sinuosa engenhosidade do autor em criar correspondências e fazer emergir um *stimmung*, uma ambiência a mexer com nossos sentidos, um efeito de presença espectral na tessitura do romance, por meio dessa inserção de fragmento do real, passado e presente, no relato “ficcional”, nos fazendo experimentar incursões simuladas por zonas de investigação histórica, e mesmo detetivesca. Diante das imagens, a alterar a rota ordinária da leitura, alguém se pergunta: “Mas o que está acontecendo aqui?” (PEREIRA, 2009).

O apelo às fotografias, como uma ponte a unir os vivos e os mortos, onde estes podem perdurar, manter um perímetro de sobrevivência, resguardados do completo desaparecimento, é demonstrado em um depoimento autobiográfico de Sebald, em que o escritor se refere como alguém que veio de um vilarejo nos Alpes e, portanto, possui um modo bem mais arcaico de enxergar as coisas. Desse modo, a atração pelo registro fotográfico, um dispositivo moderno, advém, curiosamente, de um costume comunitário, pré-moderno.

Death entered my own life at a very early point. I grew up in a very small village, very high up in the Alps [in Bavaria—DLC], about three thousand feet above sea level. And in the immediate post-war years when I grew up there, it was in many ways quite an archaic place. For instance, you couldn't bury the dead in the winter because the ground was frozen and there was no way of digging it up. So you had to leave them in the woodshed for a month or two until the thaw came. You grew up with this knowledge that death is round you, and when and if someone died, it happened in the middle or in the center of the house, as it were, the dead person went through their agonies in the living room, and then before the burial they would be still part of the family for possibly three, four days. So I was from a very early point on very familiar, much more familiar than people are nowadays, with the dead and the dying. I have always had at the back of my mind this notion [recurrent in Sebald—DLC] that of course these people aren't really gone, they just hover somewhere at the perimeter of our lives and keep coming in on brief visits. And photographs are for me, as it were, one of the emanations of the dead, especially these older photographs of people no longer with us. Nevertheless, through these pictures, they do have what seems to me some sort of a spectral presence. And I've always been intrigued by that. It's got nothing to do with the mystical or the mysterious. It is just a remnant of *a much more archaic way of looking at things*. (SEBALD, 2010, 39 e 40, grifo nosso)

Talvez as imagens mais perturbadoras do romance sejam aquelas que nos mostram duas crianças, e que parecem ter a mesma idade. A primeira é uma garota que aparece como uma das criaturas submersas pela inundação do vilarejo Llanwddyn, local onde nasceu o pastor calvinista e pai adotivo de Austerlitz, Emyr Elias. A cena entre pai e filho no centro do lago adquire maior pregnância ao sabermos que, enquanto escuta as histórias sobre a comuna Llanwddyn, submersa nas águas da represa de Vyrnwy, “Elias nunca fez para mim, nem antes nem depois, nenhum comentário sobre a sua vida pessoal” (55). Austerlitz, outrora na posição de “contador” misterioso, agora aparece enquanto garoto à escuta do testemunho incompleto do seu pai adotivo, como depois estará atento ao testemunho de Vera. Mas, diante da posição lacônica do pai, que reservou apenas esse único dia para uma confissão de sua vida pessoal, só resta ao garoto povoar a mente com a história dos jogos de futebol de Llanwddyn, extraindo desse evento inúmeros desdobramentos que só uma imaginação infantil é capaz de produzir. É através de um álbum de fotografias do lugarejo natal de Elias que o menino passa a imaginar uma “existência subaquática da população de Lanwddyn”. Com sua imaginação fulgurante, Austerlitz olha as fotos e entrevê os fantasmas da cidade, em mais uma cena onde as fotografias do relato lançam um olhar e efeito de mudez a quem as vê, nós leitores, antes mesmo que pudéssemos processá-las em nossa mente e emitir algum parecer: imediatamente interrompemos a leitura e fixamo-nos nessas imagens, que, de antemão, nos devolvem o olhar.

as pessoas que me fitavam de dentro delas, o ferreiro com seu avental de couro, o agente do correio que era pai de Elias, o pastor que toca as suas ovelhas pela rua da aldeia e, sobretudo, a garota sentada em uma cadeira no jardim com o seu cachorrinho no colo, tornaram-se tão familiares como se eu vivesse com elas no fundo do lago. (56)

A reprodução da imagem da menina imprime um efeito de real no leitor, que passa a experimentar a mesma sensação de familiarização do estranho e distante sentida pelo personagem diante do álbum espectral. As pobres almas de Vyrnwy, a vagar nos pensamentos de Austerlitz, parecem puxá-lo para a sua convivência, sob a água escura que as envolvem, e a única visão do mundo dos vivos que parece estar reservada aos mortos, com seus olhos esbugalhados, é um “débil lampejo e o reflexo, fraturado pelas ondas, da torre de pedra que se ergue isolada de maneira tão assustadora na margem coberta de bosques” (57).

As imagens sealdianas são inquietas e guardam uma possibilidade remota de acesso ao mundo dos ausentes, se soubermos ouvi-las, pois “alguma coisa se agita dentro delas, como se ouvíssemos pequenos gemidos de desespero, *gémissements de désespoir*, [...] como se as fotos tivessem memória própria e se lembrassem de nós, de como nós, os sobreviventes, e aqueles que já não estão entre nós, éramos então” (180). A cena onde vemos essa reflexão é a do encontro, em Praga, de Austerlitz com o elo central do seu passado, a amiga da família e também sua antiga babá, Vera, antes do personagem seguir para Terezín em busca de pistas sobre sua mãe, até retornar para Paris, local que encerrará suas conversas com o narrador. Nesse momento, é Austerlitz que se põe à escuta de Vera - “disse Vera, disse Austerlitz” -, um dos pontos de alargamento da rede de remissões e depoimentos que atravessa todo o romance, que testemunhará as origens e trajetórias de vida dos pais de Austerlitz, bem como a aniquilação das suas existências em um curto espaço de tempo. A fotografia e a imagem, para além de meros dispositivos de representação da realidade, indicam “o que o olho humano não percebe; a fotografia, como nós, é capaz de esconder, negar e sofrer. Ela espera por quem seja capaz de ouvir suas alegrias e dores” (GILI, 2017, 7).

Ao ver uma fotografia sua tirada seis meses antes da partida para o exílio, em fevereiro de 1939, Austerlitz fica profundamente inquieto e passa a estudar a imagem nos seus mínimos detalhes, como alguém que procura a todo custo se conectar com algo que, embora pertencendo a si mesmo, lhe escapa irremediavelmente: aqui, pelo transcurso inexorável do tempo, cujo peso esmagador recai sobre o agora homem formado. O

menino de outrora, segurando, sobre a relva, “o chapéu extravagante com a pluma de garça” (181), um cavaleiro mirim a lançar o olhar de quem cobra uma dívida há muito transcorrida, lembra-nos a imagem do menino Kafka, típica dos ateliês fotográficos do oitocentos e um dos muitos objetos da coleção de Walter Benjamin. Também o pensador alemão, ao observar a preciosa imagem do seu arquivo, nota os olhos do menino, “incomensuravelmente tristes”¹⁷⁰, o “chapéu extraordinariamente grande” que segura e, especialmente, o que resiste àquele ambiente claustrofóbico e hostil à infância: o escape pela “concha de uma grande orelha que escuta tudo o que se diz” (BENJAMIN Apud BINES, 2019, 4)¹⁷¹. Em um ensaio sobre Charles Sealsfield, em que menciona um artigo sobre o Círculo de Praga escrito por Max Brod, Sebald (2018, 33) apresenta uma consideração que também se aproxima da fotografia de Kafka: “Existia uma única fotografia, tirada em 1863 por um fotógrafo de Solothurn. Mostra uma cabeça assaz quadrada – da Baixa Áustria, não eslava, como observa Castle. O mais extravagante é a orelha esquerda enorme, muito descolada, um defeito que realmente não passa despercebido e que deve ter feito Postl sofrer a vida inteira”.



¹⁷⁰ “Enquanto nas primeiras fotografias o olhar do retratado lhes dava uma ‘sensação de plenitude e segurança’, a imagem de Kafka revela um tempo em que os homens já lançavam ao mundo ‘um olhar desolado e sem esperanças (gottverloren). Enquanto as primeiras fotografias ainda estão envoltas em uma ‘aura’, a imagem de Kafka (como a sua obra) já nos fala de um mundo sem aura, de um mundo ‘desencatado’”. (CHAVES, 2001, 425)

¹⁷¹ Devo o contato com a fotografia de Kafka ao belíssimo ensaio de Rosana Kohl Bines “A grande orelha de Kafka”, publicado em 2019, mas cujas ideias tive oportunidade de conhecer já na *Benjaminiana*, ocorrida em setembro de 2018 na UFRJ. Sua reflexão também influiu a perspectiva otimista do nosso trabalho, pois o olhar de Bines não absorve, muito menos corrobora, o sofrimento da criança diante daquele mundo degradado dos adultos, mas percebe, através de uma observação atenta e perspicaz, a superação da criança, em sua fuga e escape insurgentes pelos sons, pela orelha.

Voltando às divagações do “fotógrafo” Austerlitz em Greenwich, o encontramos exprimindo uma compreensão da temporalidade afinada com a antropologia do século XX, tanto a das imagens de Warburg, quanto a de Lévi-Strauss (lembramos que em determinado momento o narrador de *Os anéis de Saturno* nos aparece com um exemplar de *Tristes Trópicos* em mãos), mas que também o vincula à reflexão sobre o devir e a finitude de uma tradição bem mais antiga, que remonta a Plotino e passa pelas reflexões de Agostinho, Bergson, Bachelard, Husserl, Heidegger e Levinas. “O transcurso do ser em direção à morte é marcado pelo *souci* (inquietação): perdas, sofrimentos, separações, esquecimentos, opressões, escravidões, violências, corrupções, enfim, finitude” (REIS, 2007, 181).

Não se poderia dizer, disse Austerlitz, que o tempo ao longo dos séculos e dos milênios foi ele próprio pouco contemporâneo? [...] Afinal de contas, não faz muito que ele começou a se difundir por toda parte. E não é verdade que até hoje a vida das pessoas em muitas regiões da Terra é regida menos pelo tempo que pelas condições climáticas e, portanto, por uma grandeza não quantificável que não conhece a regularidade linear, não avança de forma constante, mas se move em redemoinhos, é marcada por estagnações e irrupções, repete-se de forma alterada e evolui sabe-se lá em que direção? (103)

Aqui, Austerlitz, um europeu desenraizado, de fronteira¹⁷², sem passado, que observa as marcas indeléveis do tempo nos monumentos da cultura europeia, e seguindo o postulado benjaminiano da 5ª tese em que o conceito de presente advém do instante de reconhecimento dos tempos heterogêneos que compõem a história, atenta para os ritmos temporais de inúmeras culturas que, para além do seu não atrelamento ao relógio burguês-capitalista-ocidental, escapam ao próprio *telos* eurocêntrico que, como sabemos, teve sua mais acabada formulação em Hegel. Para a antropologia levistraussiana - especialmente em “História e Etnologia”, de 1949, e “Raça e História”, de 1952¹⁷³ -, cada sociedade ou

¹⁷² Sobre as populações de fronteira, Michael Pollak (1989, 7 e 8) nos fornece um oportuno testemunho: “Esse mecanismo é comum a muitas populações fronteiriças da Europa que, em lugar de poderem agir sobre sua história, freqüentemente se submeteram a ela de bom ou mau grado: ‘Meu avô francês foi feito prisioneiro pelos prussianos em 1870; meu pai alemão foi feito prisioneiro pelos franceses em 1918; eu, francês, fui feito prisioneiro pelos alemães em junho de 1940, e depois, recrutado a força pela Wehrmacht em 1943, fui feito prisioneiro pelos russos em 1945. Veja o senhor que nós temos um sentido da história muito particular. Estamos sempre do lado errado da história, sistematicamente: sempre acabamos as guerras com o uniforme do prisioneiro, o nosso único uniforme permanente.”

¹⁷³ Os textos de Lévi-Strauss, especialmente o de 1949, fomentou um relevante debate no ambiente intelectual francês envolvendo a antropologia e a história. Em 1958, Braudel reagiu à “História e etnologia” publicando “História e ciências sociais: a longa duração”, reivindicando o protagonismo da história, no lugar da etnologia, na tarefa de revogar a abordagem superficial dos acontecimentos em prol das estruturas de longa duração. Lévi-Strauss demonstrava certo desconhecimento em relação ao movimento de renovação historiográfica ocorrida em seu próprio país, pois apresentava a historiografia como ainda presa

cultura reagem de maneiras diversas ao fato inelutável de estarem imersas no tempo ou no devir, expressando historicidades peculiares ao seu modo de existência e visão de mundo. No caso das sociedades ocidentais, a “história dos historiadores” e a “filosofia da história” constituem a nossa historicidade, ou seja, “da nossa forma de reagir à temporalidade faz parte um certo tipo de reflexão sobre ela” (GOLDMAN, 1999, 12)¹⁷⁴. Nesse sentido é que a história funcionaria para nós como nosso mito, enquanto que em outras culturas, tidas como “estacionárias” ou “frias”, a reação ao devir, eliminando a história, se dá por interesses que nos escapam e que visam preservar a continuidade de um modo de vida que permaneça imune às intempéries de um suposto progresso. Se há a sociedade contra o Estado (Pierre Clastres), uma posição eminentemente reativa, também poder-se-ia pensar na sociedade contra a História.

aos eventos contingentes e de curta duração, em um momento em que a história já se valia de um profícuo diálogo com as outras disciplinas, como a sociologia (Mauss), a economia (Simiand) e a geografia (La Blache), e agora se voltava, com Braudel, para o desafio de elaborar uma temporalidade própria ao conceito de estrutura dos historiadores. Para o historiador das ideias François Dosse (2000, 51), “la réponse de Braudel à Levy-Strauss et aux sciences sociales en général ne se limite à leur opposer la longue durée comme structure, mais consiste à pluraliser la dimension temporelle. Le temps se décompose en plusieurs rythmes hétérogènes qui cassent l’unité de la durée”. Henrique Estrada observou que foi também no ano de 1958 que surgiu o ensaio “O conceito de história – antigo e moderno”, de Hannah Arendt, um “testemunho de uma vertente teórica radicalmente contraposta à matriz sociológica da historiografia. Arendt dotava de densidade conceitual o tempo curto dos acontecimentos, fundamentando sua ideia de revolução como ruptura, como novo começo. O político, pensado sob a perspectiva das ações contingentes e individuais, circunscreveria uma esfera própria de inteligibilidade, não derivada da infraestrutura econômica ou das estruturas sociais”. (ESTRADA, 2009, 167)

¹⁷⁴ Sobre a filosofia da história, há um interessante contraponto entre dois dos mais notórios alunos de Heidegger: Karl Löwith e Hannah Arendt (embora o debate Löwith / Hans Blumenberg sobre a mesma problemática talvez tenha recebido maior atenção). Vale mencionar mais uma coincidência fortuita: *O sentido da História*, de Löwith, é de 1949, mesmo ano do texto de Lévi-Strauss que será “combatido” por Braudel em 1958, que, por sua vez, é o mesmo ano do ensaio de Arendt. Para Löwith, que analisou autores como Marx, Hegel, Vico, Agostinho e Orósio, dentre outros, a filosofia da história, que em sua forma moderna emergiu no século XVIII, seria um tipo de secularização da visão hebraico-cristã, pois sua ideia de progresso nasceria da esperança bíblica no *eschaton*. A fé na História da Salvação imprimiu, assim, um sentido aos acontecimentos humanos, provendo-os de um dinamismo teleológico que estava ausente no tempo circular, à imagem das esferas celestes, da Antiguidade Clássica. Mas, para Arendt, essa similaridade entre os conceitos moderno e cristão de História é enganosa, pois o evento secular não possui a menor importância para o homem, e sinal disso é o fato de Agostinho ter devotado apenas um livro, do que foi considerado como a primeira Filosofia da História, *De Civitas Dei*, a eventos seculares. A queda do Império de Roma, interpretada tanto por pagãos como por cristãos como um evento decisivo, levou Agostinho a dedicar 30 anos de sua vida para refutar essa crença. Reproduzimos aqui parte do argumento de Arendt (2007, 99 e 100): “A história secular se repete, e a única história na qual eventos únicos e irrepetíveis têm lugar se inicia com Adão e termina com o nascimento e a morte de Cristo [...] Para nós, por outro lado, a história assenta-se sobre o pressuposto de que o processo, em sua secularidade mesma, nos conta uma história com direito próprio e de que, estritamente falando, repetições não podem ocorrer”. Nessa mesma linha, Koselleck (2006, 318) assinalou (vinte anos depois de Arendt): “O que nos importa aqui, antes de tudo, é lembrar que o progresso estava voltado para uma transformação ativa deste mundo, e não do além, por mais numerosas que possam ser, do ponto de vista intelectual, as conexões entre o progresso e uma expectativa cristã do futuro”.

Ainda em suas digressões sobre o tempo, Austerlitz nos fala da possibilidade de estar fora do tempo, escapar a ele, mesmo em uma metrópole como Londres, regida pelo relógio, pois algo dessa natureza era tão comum “em regiões atrasadas e esquecidas no nosso próprio país quanto costumava ser nos continentes ainda inexplorados no além-mar” (103). Mais uma vez, a reflexão do personagem, um europeu exilado da sua terra e do seu passado, nos remete às culturas em discordância com o tempo linear e progressivo da modernidade europeia. “Com a chegada dos europeus à América, os povos autóctones perderam o domínio sobre o espaço em que viviam e perderam também o domínio sobre outra dimensão: a do tempo”, são as primeiras palavras de Vera Follain em *Da profecia ao labirinto* (1994), um livro escrito e publicado nos anos da última década do século XX, sobre a qual já nos referimos, a partir de Hobsbawm, como um período de incertezas, inquietação. E, nesse sentido, Renato Cordeiro Gomes não poderia ter situado a obra com mais precisão: “ancora-se no presente deste final de século marcado pelo desprestígio das utopias” (1994, s/n).

A compreensão sobre o tempo esboçada por Austerlitz, que toca em Benjamin, no anacronismo e nas culturas que se fazem fora do eixo, desemboca em uma visão profundamente melancólica do devir, que reúne vidas cujos infortúnios as levam a habitar um “fora do tempo”¹⁷⁵, a negar o tempo visto como um ente ominoso, “pois um tanto de infelicidade pessoal já basta para nos cortar de todo o passado e de todo o futuro” (103). As populações colonizadas foram expulsas de suas terras e dos seus tempos¹⁷⁶, que transcorriam no campo do mito, e tendo o homem sido “arrancado desta eternidade na qual todos os tempos são um, caiu no tempo cronométrico e se transformou em prisioneiro do relógio, do calendário e da sucessão”, conforme nos disse Octávio Paz (2006, 188). A

¹⁷⁵ A expressão não possui relação direta com a obra de David Grossman, *Fora do tempo*, onde o escritor israelense apresenta uma tentativa de elaboração do luto pelas palavras, pois seu filho, um militar morto no Líbano em 2006, caiu para fora do tempo, para sempre apartado dos pais que ficaram “presos” no tempo, fadados à saudade e à visão daquele que não se pode mais tocar, insondável pelos sensores do tempo.

¹⁷⁶ O filósofo italiano Enzo Traverso observou: “Em janeiro de 2006, em Tiwanuku, perto do lago Titicaca, entre as ruínas de uma velha cidade pré-inca, Evo Morales foi proclamado presidente da Bolívia, alguns dias antes de sua nomeação oficial em La Paz. Essa cerimônia indígena celebrada em língua aimará inscrevia sua vitória em um tempo cíclico distinto, se bem que a ele entrelaçado, do tempo histórico do Estado e das instituições seculares. Os povos indígenas querem ser atores da história, mas não vão submeter seu passado de ‘povos sem história’, conforme a fórmula hegeliana clássica (e de Engels), aos códigos da história ocidental (Estado, escrita, arquivos etc.). Para eles, o ingresso na história foi o início de um longo ciclo de opressão e resistência e, consequentemente, eles definem a própria identidade em contraposição ao Estado e à história. Evo Morales e Álvaro García Linera não são imagens folclóricas; eles agem politicamente num mundo secular, mas sabem que o papel histórico que desempenham também se entrelaça em uma temporalidade que não pertence à história ocidental. Em outras palavras, almejam construir o futuro salvando o passado”. (TRAVERSO, 2018, 173)

repulsa que Austerlitz demonstra ter pelo tempo, o tempo medido e calculado conforme os interesses meramente econômicos, diz respeito não apenas a uma crítica da civilização capitalista e sua expansão no globo, subtraindo as múltiplas temporalidades em prol de uma finalidade e sentido únicos, mas também está relacionada ao seu passado obscuro, um incômodo causado por uma perda desconhecida, uma origem sombria.

De fato, disse Austerlitz, eu nunca tive nenhum tipo de relógio, nem um relógio de pêndulo, nem um despertador, nem um relógio de bolso, muito menos um relógio de pulso. Um relógio sempre me pareceu algo ridículo, algo absolutamente mendaz, talvez porque sempre resisti ao poder do tempo em virtude de um impulso interno que eu mesmo nunca entendi, excluindo-me dos chamados acontecimentos atuais, na esperança, como penso hoje, disse Austerlitz, de que o tempo não passasse, não tivesse passado, de que pudesse me virar e correr atrás dele, de que lá tudo fosse como antes, ou melhor, de que todos os momentos do tempo existissem simultaneamente uns ao lado dos outros, ou seja, de que nada do que nos conta a história seja verdade, o acontecido ainda não aconteceu, mas só acontece no momento em que pensamos nele, o que por outro lado, é claro, abre a perspectiva desoladora de uma tristeza eterna e um sofrimento sem fim. (103 e 104)

Ao final do relato da primeira conversa com Austerlitz, o narrador tece considerações elogiosas sobre o modo harmonioso de explanação do professor, emitindo uma intrigante conclusão: “a transmissão de seu conhecimento através da fala constituía para ele a gradual aproximação a uma espécie de *metafísica da história*, na qual os fatos lembrados tornavam novamente à vida” (17, grifo nosso). O narrador põe à disposição desse que transmite conhecimento pela fala, com sua fina loquacidade, a sua atenta curiosidade e escuta, nos repassando seu testemunho. A fala de Austerlitz – um desses “viajantes solitários” que “ficam gratos quando encontram um interlocutor após dias a fio de silêncio ininterrupto” (12) - encontra, assim, vazão e acomodação nessa vacância que o narrador aciona permanentemente enquanto ouvinte, permitindo que um “campo de ressonâncias entretempos” se estabeleça entre ambos enquanto observam a paisagem histórica que os cerca, em “conversas não resolvidas com o passado”¹⁷⁷. Um pacto de escuta. O narrador, que viaja por motivos insondáveis, encontra Austerlitz, inexoravelmente atraído por estações, prédios monumentais, arquitetura militar, com sua mania fotográfica e espírito de colecionador de notas, a abastecer seu arquivo ambulante durante suas andanças pelas ilhas britânicas e pelo continente europeu. Daí o caráter acidental dos encontros, coadunados com uma prática escritural igualmente descontínua,

¹⁷⁷ Tomo de empréstimo os eloquentes termos que Rosana Kohl Bines (2018) apresenta em um belo ensaio, já citado.

um estilo entrecortado, num improviso que acompanha os passos incertos dos dois caminhantes, “ideia experimentais” de uma pesquisa que “há tempos haviam superado seu propósito original como projeto de tese de doutorado” (37). Essa é a urdidura do romance, que constitui seu próprio tecido até a frase final. É a partir do fragmento que reproduzimos, e da noção de “inquietante”¹⁷⁸, já evocada várias vezes em nosso texto, que Felipe Charbel nos trouxe uma importante reflexão acerca do que chamou de “Uma filosofia inquietante da história”.

Charbel (2015), em uma chave freudiana, aponta que o inquietante, “aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, 2016 [1919], 331) pode ser disparado de várias maneiras, ao nos depararmos com a figura de um duplo, no sentimento de retorno do mesmo, nos acasos e coincidências e na sensação da presença dos mortos, tópicos recorrentes no romance sebaldiano. “A onipresença de uma atmosfera inquietante na poética de Sebald prepara o terreno para o regime de casualidades [...] que põe a história em andamento” (CHARBEL, 2015, 128). Regime esse que guarda a precariedade do acesso ao passado, restando uma confiança no próprio acaso. Essa atmosfera, reforçada pelas imagens soturnas que já vimos, algumas perturbadoras, em preto e branco e com certa granulação fantasmática (que aproximam homem, objetos e paisagens em seu aspecto de matéria precível, natureza entrópica), aparece para nós como uma projeção da disposição melancólica dos personagens do romance, de modo que as paisagens apresentadas em sua configuração de ruína, decrepitude, permanência do que há muito desapareceu, resto, são captadas apenas por aquele que baixa a vista a uma rotação lenta, que explora o adensamento digressivo das regiões liminares, que percebe o precário, o secundário, o que foi largado para trás e adjacente. O elemento inquietante. Algo que os viajantes a mirar o vazio na sala dos passos perdidos ignoram, embora, em sua espera, pareçam padecer sob o fardo do pretérito daquele desconcertante monumento, onde a história pulsa de maneira lancinante.

¹⁷⁸ Paulo César de Souza cotejou as diversas traduções do texto de Freud - *O Inquietante* (1919) – em línguas estrangeiras (espanhol, italiana, francesa e inglesa) para encontrar uma solução adequada em língua portuguesa ao complicado *das Unheimlich*. Em inglês, aparece como *The uncanny*, mesmo termo empregado por Mark McCulloh para também se referir ao texto de Sebald ao considerar que “Judging from the reactions of critics and readers, who often express the sentiment that Sebald’s books are unlike anything they have ever read, it is this restoration of a sense of the uncanny (as well as the sublime) to everyday experience that accounts for much of Sebald’s appeal” (McCULLOH, 2003, 3). Na tradução brasileira de *A Era dos Extremos*, onde destacamos a passagem do prefácio em que Hobsbawm fala de um “estado de inquietação” para se referir ao sentimento daqueles que balizavam o século XX, no original encontramos: “Why, then, did the century end, not with a celebration of this unparalleled and marvellous progress, but in a mood of uneasiness?”. (HOBSBAWM, 1994, 13, grifo nosso)

Se o menino Kafka, com sua grande orelha escapa para um esconderijo acústico diante da tentativa dos adultos em abreviar sua infância, conectando-se com uma frequência ínfima do quase inaudível que supõe um gesto de intensificação da vida onde ela é menos garantida (BINES, 2018, 5), em Sebald, é a atenção ao detalhe, à miniatura, ao cacos, às experiências imperceptíveis, que supõe um gesto de intensificação da história. O Austerlitz do início do relato desconhece o sentido histórico da sua existência, ainda não sabe o que aconteceu consigo aos cinco anos de idade, mas seu interesse pela arquitetura das estações de trem, que extrapola a simples fruição intelectual, reverbera a disrupção daquela coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, e familiar. “[...] ele nunca conseguia tirar da cabeça os pensamentos da aflição da despedida e do medo de lugares estranhos, embora tais emoções obviamente não façam parte da história da arquitetura” (18). Aqui abre-se o primeiro ponto de fuga das considerações eruditas de Austerlitz para a revelação de uma inquietação particular, um marulhar interno e desconhecido. Quando refaz a viagem de Praga a Londres, onde, de posse da reconstituição parcial de sua trajetória, lhe é permitido contrariar seu “antigo hábito de viajar com destino incerto e por tempo indeterminado” (119), Austerlitz descobre as origens do seu interesse pelos elementos arquitetônicos de grandes edificações, particularmente estações de trem, e como a ocupação por tantos anos nesses estudos correspondia a uma necessidade de se manter conectado com esse momento de corte irreversível da sua vida, de manter um elo com o passado que esteve à espera do seu reencontro, de fazer alguma justiça à sua tragédia familiar através do levantamento dos rastros do que desapareceu, dos destinos e da aniquilação de seus pais.

ao olhar pela janela do corredor do meu vagão logo antes de o trem partir às sete e treze, eu tive a absoluta certeza, sem dar margem à menor dúvida, de já ter visto uma vez, na mesma penumbra, o desenho do telhado de vidro e aço das plataformas, composto de triângulos, arcos, linhas horizontais e verticais e diagonais, e à medida que o trem se arrastava com infinito vagar para fora da estação [...] foi realmente como se o tempo tivesse parado desde o dia da minha primeira partida de Praga. (214)

No dia seguinte ao primeiro encontro na estação, Austerlitz, observando o Shelde, evoca o famoso quadro pintado no final do século XVI por Lucas von Valckenborch, que mostra uma cena lúdica dos moradores de Antuérpia se divertindo sobre o escorregadio rio congelado. Um instante, em particular, chama a atenção de Austerlitz na pintura: no primeiro plano, e próximo ao lado direito da moldura, uma senhora de vestido amarelo-canário acaba de cair, e o cavalheiro que, preocupado em ajudá-la se inclina sobre ela,

equilibrando-se como pode, veste um culote vermelho luminoso diante da luz pálida do gelo. Os dois personagens são os pontos mais luminosos entre os pequeninos seres da pintura, nos indicando talvez que o artista desejasse que capturássemos essa cena ordinária e fugaz, e que imprime um movimento único na composição da tela (essa atenção ao detalhe nos remete, uma vez mais, à personagem proustiana fixada no pequenino e precioso pedaço de parede amarela na vista de Delft, de Vermeer). Observando o mesmo rio quatrocentos anos depois, Austerlitz expressa o sentimento inquietante que irrompe da sensação de um presente inundado pelo passado, uma contiguidade entre passado e presente, entre o mundo dos vivos e dos mortos, na permanente presença destes em nosso meio, a observar nossos passos e, por vezes, a se imporem em nosso caminho.

Quando olho agora para o rio e penso nessa pintura e em suas figuras minúsculas, sinto como se o instante representado por Lucas von Valckenborch jamais tivesse se esgotado, como se a senhora amarelo-canário tivesse acabado de cair ou desmaiar, a touca de veludo preto tivesse acabado de lhe escapar da cabeça, como se o pequeno acidente, que sem dúvida passou despercebido da maioria dos espectadores, continuasse a se repetir vezes e mais vezes, como se não cessasse nunca mais e como se nada nem ninguém mais pudesse remediá-lo. (17 e 18)¹⁷⁹

Austerlitz é atraído, assim, pela queda incessante, irremediável. “[...] as marcas de sofrimento que, como ele dizia saber, atravessam a história com inúmeras linhas delgadas” (18). Dos supostos escassos espectadores da pintura que atentaram para a queda no espelho de gelo do rio Schelde, cuja maioria talvez a tenha percebido apenas como um momento de graça e distração entre as pequeninas criaturas – uma cena prosaica, que ainda se repete nas pistas de gelo das cidades europeias no inverno -, somente o melancólico faria desse instante pintado um ponto de difração para o acesso aos padecimentos que marcam passado e presente. “Sebald emprega obras de arte consagradas como um pano de fundo estético e epistemológico, que é, antes de tudo, alegórico”, e os encontros significativos com as obras de arte, nos diz Anne Fuchs (2016, 138 e 150), “interrompem o padrão repetitivo da jornada por meio da interrupção da

¹⁷⁹ A percepção de Austerlitz diante da pintura, focado no acontecimento que não cessa de se repetir porque imagem congelada pelo artista, mas viva séculos depois na memória da paisagem que lhe serviu de fundo, guarda uma certa familiaridade com o poema da polaca Wislawa Szymborska a respeito da leiteira de Vermeer. Na tradução de Regina Przybycien (2011): “Enquanto aquela mulher do Rijksmuseum / atenta no silêncio pintado / dia após dia derrama / o leite da jarra na tigela / o Mundo não merece / o fim do mundo”. Também há uma personagem de Mia Couto que, por conta da idade avançada, cambaleia, com aquele andar de velho prestes a sempre cair, como se uma força misteriosa já preparasse (ou mesmo puxasse) a pessoa, ao final dos anos, para o destino da cova, a queda irreversível.

melancolia do narrador”. Fuchs também observou que a concepção melancólica da história por Sebald é um dos exemplos de uma certa noção moderna da temporalidade que irrompe a partir da Revolução Francesa e das guerras napoleônicas. Trata-se de uma melancolia estreitamente vinculada à acuidade do olhar e do caminhar, uma melancolia que é condição para produzir conhecimento (Max Pensky), e ainda, aqui, para perfazer um labor literário edificado sobre processos de elaboração historiográfica, operações de visualidade das obras de arte, como também em um conhecimento enciclopédico, essa forma que busca conter todo o saber sobre as coisas, e cujos verbetes são apenas pontos de partida a engendrar remissões infinitas, embora insuficientes para dar conta da experiência de viver uma vida alheia, em um mundo esfacelado.

Como sabemos, a Revolução Francesa, o evento motor para a irrupção de uma modernidade¹⁸⁰ enquanto tomada de consciência histórica, antecedida pelas querelas entre antigos e modernos na Europa pré-industrial do século XVII e princípios do XVIII, bem como pelo pensamento da Ilustração do século XVIII e desembocando no Romantismo (Stendhal, Victor Hugo), mudou profundamente a percepção do tempo no século XIX, o que levou à redescoberta da história – como produção do futuro (o revolucionário tempo burguês, utópico e confiante na razão e no progresso) e como reconstrução do passado (um tempo aristocrático, desacelerado e contemplativo). É a partir desse segundo que alguns identificam uma certa ressaca da revolução francesa que produz nostalgia, enxergando a mudança histórica como processo de perda do passado. Peter Fritzsche, em seu livro *Modern Time and the Melancholy of History* (2010), mostrou que escritores, pintores, revolucionários, exilados, soldados e viúvas, adquiriram um interesse apaixonado pelo passado, buscando traçar as marcas e cicatrizes deixadas pelos acontecimentos históricos. Essa dimensão também está presente no romance sebaldiano, com suas discussões de política, na sua forma por vezes travestida de diário, nas memórias pessoais, no ímpeto do colecionador de antiguidades, mas ao mesmo tempo trata-se de elementos que se realocam na narrativa para produzir um espaço literário que toque, mesmo através de uma zona de contato ínfima diante da magnitude dos eventos, as catástrofes do século XX, o século de Sebald.

¹⁸⁰ A modernidade não deve ser entendida como mera substantivação de moderno, e muito menos sinônimo de modernismo. Os três termos podem se confundir em uma análise apressada, mas dizem respeito a fenômenos muito diversos e seu entrelaçamento é bem mais complexo. Para um aprofundamento dessa questão, os textos “Antigo/Moderno” de Le Goff (2003), “Cascatas da modernidade” de Grumbrecht (1998) e “O futuro passado dos tempos modernos” de Koselleck (2006), podem ser lidos em conjunto.

Quando Austerlitz parte em viagem para Terezín, buscando algum contato com o território onde sua mãe passou seus últimos dias na Terra longe do único filho, temos um dos momentos onde a espacialização do tempo se faz contundente - “Ao descer do trem em Lovosice após cerca de uma hora, minha impressão era de que eu tinha viajado durante semanas, cada vez mais para o leste e cada vez mais de volta ao passado” (183) -, pois o tempo, na obra de Sebald, embora objeto de longas divagações dos seus personagens, não se conforma à abstração que tanto lhe é reivindicada por uma longa tradição, seja filosófica, literária ou mesmo historicista, mas está sempre materializado nos objetos, edifícios (da mais monumental construção às lápides dos túmulos de um cemitério abandonado), meios de transporte (seja o trem ou o ônibus antiquado), fotografias, documentos e paisagens (da natureza e da civilização). Todas as coisas padecem a passagem do tempo e emitem os sinais desse movimento em seus diversos estágios de decadência, algo que exerce uma força de atração implacável nos narradores de Sebald e que se vincula à sua afecção particular. O tempo imiscui-se no espaço, se espalha, envolve as coisas, processo esse que se dava nos temas benjaminianos, na espacialização do mundo e, conforme apontou Susan Sontag (1992), na sua noção das ideias e das experiências como ruínas. Para compreender algo, é necessário compreender sua topografia, saber traçar seu mapa, e saber como se perder nele, renunciar ao sujeito soberano e entregar-se ao seu domínio. Para Max Pensky (2011, 84), um dos grandes estudiosos da melancolia benjaminiana,

Many of the abandoned structures that seem to draw Sebald so powerfully, and whose stages of decay are so carefully, even lovingly catalogued, are clearly only capable of generating the melancholic effects that Sebald himself brings to his planned encounter with them. pennyin- the-slot is allegoresis of the evacuated and crumbling building, in its repetition, can in many of Sebald’s works evoke the suspicion of a kind of pennyin- the-slot. Where Heidegger consciously effaces the ruin through the evocation of an alternative historicity, and where Benjamin is fascinated by the uncontrollable productivity of the ruin in its proximity to creaturely nature, Sebald’s emotional repertoire – see ruin, become ruminative and sad – evinces a rote simplicity that is often disguised by the pellucid elegance of his prose.

O vazio de Terezín é o primeiro aspecto a chamar a atenção de Austerlitz, que só avista a primeira pessoa quinze minutos após a sua chegada, “uma figura encurvada para a frente que avançava com infinita lentidão, apoiada em uma bengala” (podemos lembrar a senhora, com as mesmas características, que aparece nos filmes de Kieslowski), que depois desaparece para ninguém mais tornar a cruzar o seu caminho naquela manhã,

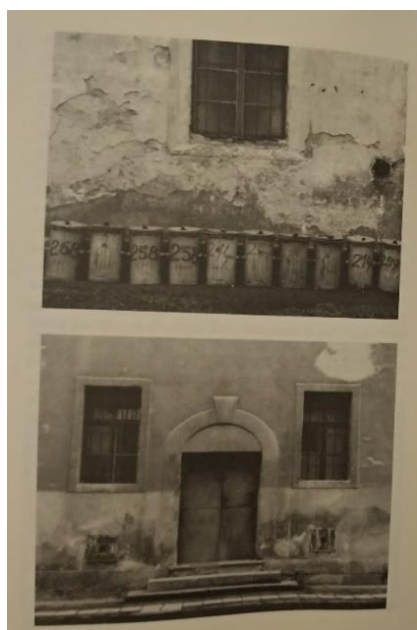
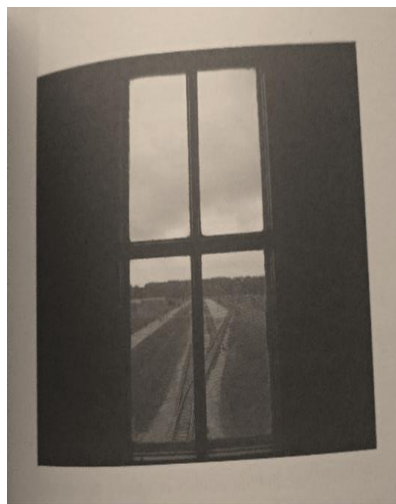
exceto um desequilibrado mental. Caminhando por uma cidade-fantasma, com suas vias desprovidas de passantes, o personagem se sente opressivo em meio às fachadas mudas e edifícios desolados (a imagem de uma das ruas ermas quase chega a emitir o som da objetiva disparando uma foto em meio a todo aquele silêncio e vacância). O que mais inquieta o caminhante, que mais parece um escafandrista perscrutando uma cidade submersa, são “as portas e portões de Terezín, que vedavam o acesso, como eu imaginava sentir, a uma escuridão jamais penetrada” (187), os reclusos fantasmas do nazismo que transformaram o lugar em uma vila cinematográfica de horror. Como os personagens de Sebald que constantemente recorrem aos sonhos e os transmitem sem qualquer mudança de tom ou ressalva em relação aos fatos ocorridos na “realidade”, em estado desperto, Austerlitz só consegue adentrar o interior macabro desses casebres do passado em estado de sonolência, quando em sonho, por alguma razão não revelada, consegue ultrapassar a soleira e lançar um olhar ao interior das casernas de Terezín, e nada mais vê a não ser uma imensa teia de animais engenhosos, uma imagem fulgurante logo dissipada pelo despertar e as memórias precárias que com ele ressurgem. As portas e janelas¹⁸¹ trancadas e inacessíveis perturbam o narrador porque configuram uma espécie de cerceamento do limiar, um bloqueio à revelação de um passado que, sombrio e pesado, insiste em ocultar-se, em dar-se a lume, a não mostrar a sua horrenda face de todo.

A incessante exploração persecutória do passado por Austerlitz, que, ainda criança, foi posto em um trem para escapar do destino trágico que seus pais tiveram, diz respeito ao que Shoshana Felman (2000, 36 e 37) considerou como,

Não apenas a inescapabilidade da vocação da testemunha, uma vez que o acidente a persegue, mas precisamente a prontidão da testemunha para perseguir o acidente, para perseguir ativamente seu caminho e seu percurso através da obscuridade, através da escuridão e através da fragmentação, sem

¹⁸¹ São inúmeras as aparições dos narradores e personagens sebaldianos em janelas, seja de aposentos, seja no trem ou no ônibus, onde às vezes ficam debruçados por horas, como se apreciassem observar o mundo emoldurado (vide a primeira imagem de *Os anéis de Saturno*), como as janelas da locomotiva, no filme de Clarence Brown (1931), a mimetizarem a experiência do cinema projetando uma sucessão de cenas, como um ponto de vista privilegiado sobre a paisagem, um periscópio a explorar de maneira segura, e à espreita, a realidade ao redor, uma panorâmica que permite abarcar todos os elementos que compõem o que a vista alcança, corroborando uma sensação experimentada apenas nessa posição. Nesse sentido, Austerlitz se sentia oprimido na casa do casal Elias, pelo “fato de nunca ter sido aberta uma única janela” (49); com o narrador, observa pelas janelas das elevadas fachadas dos condomínios “a luz azulada dos televisores” que “bruxuleava, curiosamente instável e espectral” (35); na frente da janela, também vemos o miniaturista a passar horas estudando “as maravilhosas formações das montanhas de gelo de cinco a oito centímetros de altura que se haviam formado sobre as barras transversais pela ação da água que escorria da vidraça” (66); ou ainda, é na frente da janela que fica sentado buscando um reconhecimento da sua cidade originária, “até escurecer, mirando a indolente água marrom acinzentada do Moldava e, do outro lado do rio, a cidade que, agora eu temia, me era inteiramente desconhecida e com a qual eu não tinha nenhuma relação” (149).

compreender exatamente toda a abrangência e significado de suas implicações, sem prever inteiramente para onde leva a jornada e qual seria a natureza precisa de seu destino final.



Ainda em sua insistência para tentar adentrar algum local daquele vilarejo desvalido, Austerlitz pára diante das vitrines cintilantes do Antikos BAZAR, uma loja de bugigangas, de coisas deixadas para trás, onde dedica boa parte do seu tempo à espera vã de que alguém lhe abra as portas (ninguém aparece, a loja parece entregue à própria sorte até por quem supostamente a mantém). Diante das vitrines, Austerlitz observa as tralhas e objetos expostos, estudando atentamente aquele acervo de um museu das coisas inúteis, antiquadas, esquecidas, que ele lista inquirindo qual sentido espécie de sentido oracular devem ocultar. Em uma pequena vitrine, observa um exemplar semelhante ao

que encontramos em *Os anéis de Saturno*, mas aqui, em tamanho reduzido: um “esquilo empalhado, já meio comido pelas traças, empoleirado em um pedaço de galho com o seu olho de botão de vidro fixado implacavelmente em mim” (193). De todo esse enfrentamento diante do obsoleto, Austerlitz emite uma de suas intuições mais marcantes, um momento de epifania em que equipara a si mesmo àqueles objetos da sobrevivência (nos lembra o desassossegado Bernardo Soares e os trapos estendidos na janela à sua frente, que o miram como um espelho)¹⁸², que se somarão às peças de bagagem e aos objetos produzidos pelos prisioneiros daquela ordem escravocrata na Europa Central, que estão expostos no Museu do Gueto visitado pelo personagem, alguém que, como nos versos de Borges, já está esquecido, mas as coisas durarão mais, “sem nem saber que partimos, jamais”. E é contra esse veredito, tendo sua mãe partido sem saber se o pajem a lembraria tantos anos depois, que Austerlitz retorna para fazer justiça à sua memória (imagem), fitar o rosto daquela mulher do fundo de uma película ferida, de uma fotografia guardada em uma garrafa lançada ao mar, pois, como escreve em seus diários Susan Sontag, leitora de Sebald, “Eles continuam lá. Mas não continuarão por muito tempo. Eu sei. É por isso que fui. Para me despedir. Cada vez que viajo, é invariavelmente para dizer adeus”.

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 [...] Eles todos eram tão intemporais quanto esse instante de resgate, eternizado e que ocorre sempre agora, aqueles ornamentos, utensílios e suvenires enalhados 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. (193)

Relembrando a primeira conversa entre Austerlitz e o narrador, conhecemos uma das teses centrais que o jovem professor apresenta sobre a arquitetura, a saber, a natureza monumental e disfuncional dos edifícios na era burguesa (capitalista). Austerlitz, como ele próprio confessa, não se atreve a ir, em seus estudos, além do século XIX, embora o tema “apontasse na direção da catástrofe que então já se delineava” (140), talvez porque se sinta desalentado diante desse tempo, o século XX, que guarda a ferida aberta da sua vida, que segue se esvaindo enquanto o ignora, onde as estações de trem, lugar originário

¹⁸² Dentre as poucas imagens da vitrine, há uma que destaca uma pequena escultura (de porcelana?) de um cavaleiro que, visto de perto, aparece abraçado a uma donzela em seu cavalo, mas que também nos remete a Napoleão em seu cavalo, que venceu a batalha de Austerlitz, ou mesmo ao pajem da foto, um cavaleiro mirim.

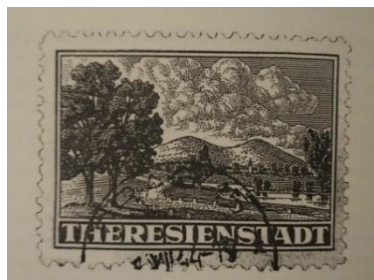
da sua vida exilada, mutilada, assumiram uma função de eficiência imprescindível para o funcionamento da máquina do terror nazista: o transporte massivo de corpos a serem abatidos. A ferrovia e a fotografia, que tanto atravessam a vida de Austerlitz, estavam ligadas à ideologia do progresso no século XIX e início do XX, mas neste, foram utilizadas tanto pela perseguição, quanto pela resistência (fugas; produção de imagens sobreviventes, apesar de tudo). Na narrativa de Sebald, a locomotiva apartou Austerlitz do leste e a revelação da fotografia é o que torna possível reconstruir suas “experiências soterradas” (260). Para Dolf Oehler (2011), Austerlitz seria uma resposta melancólica à famosa peça de Jacques Offenbach, que Benjamin cita e que tem como cenário uma estação de trem, lugar de chegada do turista ávido de prazer, afinal, quem imaginaria a seu tempo (de otimismo arquitetural, das casas de campo suntuosas aos hotéis de luxo) que um dia, para milhares de pessoas, embarcar em um trem seria a experiência pavorosa de rumar para o seu próprio extermínio?



Esse aspecto aparece de maneira particularmente dolorosa no romance quando lemos, a partir da leitura que Austerlitz faz do testemunho de H.G. Adler sobre Theresienbad, que

essas pessoas, que antes de ser deportadas eram levadas a crer em certa história sobre um balneário aprazível na Boêmia chamado Theresienbad, com belos jardins, passeios, pensões e vilas [...] essas pessoas, digo, completamente equivocadas em razão de tais ilusões nelas inculcadas, chegaram a Theresienstadt vestidas com as suas melhores roupas e trazendo na bagagem todo tipo de coisas e recordações absolutamente inúteis para a vida no gueto, muitas vezes já arruinadas em corpo e alma, não mais no seu juízo perfeito, delirantes, não raro incapazes de lembrar o próprio nome, e, debilitadas que estavam, não sobreviviam em absoluto ao procedimento de serem represadas, como se dizia, ou ainda, por causa da extrema alteração psicopática que

sofriam em sua personalidade, marcada por uma espécie de infantilismo divorciado da realidade e vinculada a uma perda da faculdade de falar e agir, eram imediatamente encaminhadas à seção psiquiátrica localizada na casamata da caserna dos cavaleiros, onde então, sob as terríveis condições que lá vigoravam, expiravam em geral no espaço de uma ou duas semanas, de modo que [...] montou a bem mais que vinte mil somente nos dez meses entre agosto de 1942 e maio de 1943 [...] às vezes havia mais de quinhentos cadáveres empilhados uns em cima dos outros em várias camadas no necrotério central na casamata junto ao portão que dava para a estrada de Bohusevice, e os quatro incineradores a nafta do crematório, mantidos em operação dia e noite em ciclos de quarenta minutos por vez, eram sobrecarregados até o limite extremo da sua capacidade, disse Austerlitz, e esse sistema abrangente de internação e trabalho forçado, prosseguiu ele, que em Theresienstadt era direcionado apenas, em última instância, para a extinção da vida [...]. (233 e 234)



No momento em que tomamos contato com essa revelação inimaginável a respeito do que ocorria na colônia Theresienstadt, vemos reproduzida nas páginas dessa seção do romance a imagem de um selo do local, onde aparece a marca parcial de um carimbo, denotando o seu uso, um selo que está gasto, embora não haja qualquer garantia de que cumprira seu propósito, de que essa correspondência tenha circulado, pois quantas cartas não foram extraviadas, censuradas, queimadas, falsificadas durante os incontáveis anos em que os homens se dedicaram a essa prática, que agora encontra-se em seu ocaso? Como Austerlitz a imaginar seu pai, “debruçado sobre uma das mesinhas do café e escrevendo aquelas cartas que nunca chegaram às suas pessoas amadas em Praga” (248). O selo era uma das marcas preferidas do colecionador Benjamin, que tinha gosto pelas pequenas dimensões, pelos formatos reduzidos, atraído pelos detalhes insignificantes. Os selos carimbados são “os únicos que penetraram no segredo”, objetos “erçados de cifrazinhas, letras diminutas, folhinhas e olhinhos” (2012, 59), nos diz Benjamin em *Rua de mão única*. As micropaisagens estampadas no selo, espécie de janelinha para um mundo harmônico, sem guerras e destruição, são como os pequenos globos de vidro que, chacoalhados, faz nevar sobre uma casinha em miniatura qualquer. Mas é precisamente no diminuto que o cronista deve intuir o germe ou reflexo de construções ambiciosas. Pierre Missac, a quem seguimos aqui, nos lembra que “o pequeno tamanho do selo não o faz escapar dos turbilhões ou da torrente da história [...] por seu tamanho, suas melhores

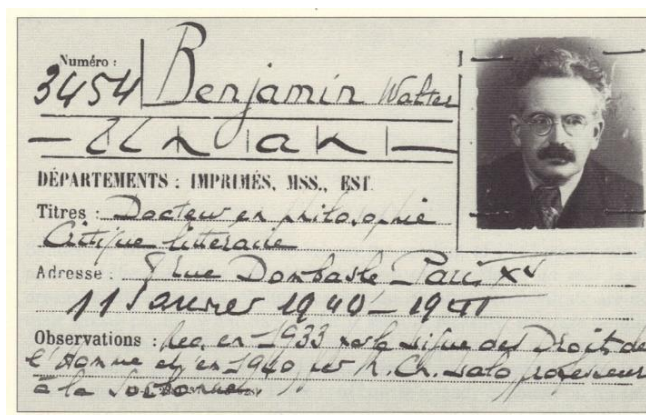
armas são a busca da minúcia e o gosto pelo detalhe” (1998, 63 e 64). Há uma alusão benjaminiana direta por parte de Sebald ao optar em inserir um selo entremeado ao seu texto, o que também nos leva a divagar se não estaria também aventando a ideia de uma correspondência entre Austerlitz e sua mãe, que nunca pôde ser enviada, nenhuma mensagem de alento para Ágata, de que o filho chegou bem, que foi acolhido em uma casa, que está longe da guerra e agasalhado para o longo período de inverno que se seguirá, perdurando por décadas. Nada que pudesse aplacar o receio e aflição de Ágata, diante do desconhecido destino de um menino “de nem cinco anos de idade que sempre fora tão protegido”, sem saber como ele se “sentiria na longa viagem de trem e depois entre estrangeiros em um país estranho” (171), estando sua mãe “dilacerada entre o sonho e o medo de cometer algo irresponsável e imperdoável (172). Uma carta que sequer existiu; o selo como cifra dessa impossibilidade, mas também um aceno. A saída de circulação após o seu carimbo e destino é “a origem de uma segunda e bem mais longa carreira”, e muitos colecionadores, como Benjamin, só se interessavam por selos carimbados, espécie de impressão histórica que faz do selo um transmissor de outros encontros.

Sua razão se encontra no fato de que o correio, ao carimbar o selo, como se tivesse marcando gado a ferro quente – o que poderia ser interpretado como uma marca da infâmia, exalta-o, libera-o do encargo e da vocação de ser útil, oferecendo-lhe condições de cumprir uma vocação mais nobre. (MISSAC, 1998, 65)

O raro exemplar da arquitetura contemporânea analisado por Austerlitz ao final do relato será a faraônica *Bibliothèque Nationale de France*, um dos últimos locais visitados pelo professor e com o qual possui um vínculo inquietante: o prédio está situado ao lado da Gare d’Austerlitz, localizado no bairro de Austerlitz, uma região parisiense onde os judeus sofreram com as perseguições e deportações durante a ocupação alemã, que continha também *Les Galeries d’Austerlitz*, local de acúmulo do espólio das vítimas pelos nazistas. O nome do personagem, que no rastreio de suas correspondências já havia sido vinculado a elementos tão díspares - batalha napoleônica, Fred Astaire, personagem kafkiana, a proximidade linguística com Auschwitz – agora revela um elo direto com a catástrofe do século diante do qual fugiu sua vida inteira, mas que no encaixe dos vestígios da mãe em Terezín e do pai em Paris, passa a adentrar seus recantos mais sombrios, superando os arroubos negativos de suas crises. A procura do tempo perdido de Austerlitz “será feita sob o signo do irreparável, do *Unwiederbringliches*”, conforme

nos diz Dolf Oehler (2011, 153) em texto fundamental sobre Sebald e Benjamin¹⁸³. Para Henri Lemoine, funcionário da biblioteca que depõe a Austerlitz, que transmite ao narrador, até chegar a nós leitores - uma rede de ecos e vozes que demarcam todo o relato -, a biblioteca sepultou, literalmente, toda a história da barbárie que ocorreu sob os seus fundamentos e adjacências. Na brasserie *Le Havane*, local da penúltima conversa entre o narrador e Austerlitz (depois ainda se encontrarão derradeiramente no bulevar com o nome do revolucionário utópico Auguste Blanqui, que após a Comuna de Paris, em 1871, escreveu *A eternidade pelos astros*, um texto melancólico, de reconhecimento do fracasso – “A mesma monotonia, o mesmo imobilismo se encontra nos astros -, personagem fundamental para Benjamin com sua visão do universo como “catástrofe permanente”, que leu esse texto na trágica conjuntura do pacto nazi-soviético de 1939, da eclosão da guerra e da capitulação da França), sabemos do fechamento da antiga biblioteca na rue Richelieu, onde vemos uma imagem desolada do seu estado de “abandono”.

a sala da cúpula, com os seus abajures de porcelana verde que difundiam uma luz tão agradável e serena, está deserta, os livros foram retirados das estantes que se seguiam em forma de círculo e os leitores, que antes se sentavam a escrivaninhas numeradas com tarjetas de esmalte, em contato próximo com o seu vizinho e *em silenciosa harmonia com aqueles que o precederam*, parecem ter se dispersado aos quatro ventos. (267, grifo nosso)



A alusão a Benjamin não poderia ser mais eloquente, talvez o mais emblemático frequentador do espaço da Biblioteca Nacional da rue Richelieu, lugar que concentrou os dias mais tranquilos do filósofo no exílio parisiense – “Talvez a sala de leitura da Biblioteca Nacional em Paris tenha sido o que mais se aproximou da terra natal de

¹⁸³ O exemplar arquitetônico que aparece ao final do romance, fincando sua posição até nós, no presente, mostra, através desse jogo de remissões internas, que Sebald “nos deixa compreender que o jargão cultural oficial de hoje não está tão distante do estilo fascista, como gostaríamos de crer”. (OEHLER, 2011, 159)

Benjamin (STEINER, 2001, s/n) -, a preenche-los debruçado sobre as intermináveis notas para o projeto do livro das passagens e para os estudos sobre Baudelaire, mas também seus últimos dias de inquietação na capital francesa, antes de escapar para Marseille¹⁸⁴. “Nada no mundo, para mim, poderia substituir a Biblioteca Nacional” (BENJAMIN Apud Oehler, 2011, 158), escreveu numa carta a Horkheimer¹⁸⁵.

Austerlitz desconfia que os antigos leitores da rue Richelieu tenham de fato se transferido para a nova biblioteca, de plano cartesiano, e que em sua monumentalidade corporifica a vontade nefasta do presidente da República em perpetuar sua própria memória, além do edifício ser “infenso ao ser humano e contrário, por princípio, às necessidades de todo verdadeiro leitor” (268), “concebido para desencorajar e humilhar os leitores” (270), para “excluir o leitor como um potencial inimigo em seu traçado geral quanto em seu regulamento interno” (276), funcionando ainda a partir de rígidas medidas de controle. O prédio contém uma “esplanada que esmaga o olhar”, se assemelha a um transatlântico e suas quatro torres de vidro “causam uma impressão francamente babilônica naquele que ergue a vista para as suas fachadas e imagina o espaço em grande parte ainda vazio por trás das persianas cerradas” (268)¹⁸⁶. Em seu pátio interno, uma estranha reserva natural de árvores exiladas da sua pátria normanda (pinheiros-silvestres adultos) torna o corpo da estrutura ainda mais aflitivo. Um leitor que se sentia absolutamente acomodado em outros locais de estudo - na Bodleian, no British Museum

¹⁸⁴ Rosana Kohl Bines (2017, 29) lembra que “os perigos vindos do mundo material, que acoçam aquele menino escondido na casa berlinense, agem também como prenúncios de perigos futuros, que expulsarão o menino já adulto de sua cidade natal e o obrigarão a escrever e a traduzir ‘escondido’ em cidades estrangeiras como Ibiza, Nice, Sanremo, Svenborg, Paris e Portbou, seu esconderijo derradeiro”. Acrescentamos ainda que seu prazer pelas viagens também parece prenunciar a condição errante a qual será obrigado assumir permanentemente, tornando-se de viajante a fugitivo.

¹⁸⁵ Sobre esse período o biógrafo Bernd Witte (2017, 139) nos diz: “Em 11 de janeiro de 1940, renovou a sua ficha na ‘Bibliothèque Nationale’ por um ano [...] Por outro lado, continuou a procurar uma possibilidade de fuga. Tomou providências junto ao consulado americano para receber um visto livre de contingenciamentos, que tornaria possível a sua viagem aos Estados Unidos de modo rápido, e pressionou Horkheimer energicamente para que, do lado do instituto, a sua imigração para a América fosse perseguida com todas as forças”.

¹⁸⁶ Analisando o Bonaventure de Portman, Fredric Jameson (2006, 68) destaca “o modo pelo qual esse revestimento de vidro repela a cidade lá fora, uma repulsa cuja analogia encontramos naqueles óculos de sol espelhados, que impedem um interlocutor de ver nossos olhos, dotando-nos assim de certa agressividade e certo poder sobre o outro. De modo similar, o revestimento de vidro dota o Bonaventure de certa dissociação peculiar e deslocada de sua vizinhança: não se trata nem mesmo de um exterior, na medida em que, ao se olhar para as paredes externas, não se vê o hotel, mas imagens distorcidas de tudo que o circunda”. Embora menos espelhada do que o exemplar visto por Jameson, as torres envidraçadas da biblioteca francesa também refletem e distorcem as formas do seu entorno, o que talvez incomodasse Austerlitz, dedicado às formas conservadoras de fachadas. O vidro, para Benjamin, “é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas de vidro *não têm nenhuma aura*. O vidro é em geral o inimigo do mistério. É também o inimigo da propriedade [...] Será que homens como Scheerbart sonham com construções de vidro porque professam uma nova pobreza?” (BENJAMIN, 2012, 126). Após anos de reforma, a biblioteca da rua Richelieu foi reaberta em 2017.

e na rue Richelieu - agora, acochado no gigantesco edifício de Mitterrand, que deveria comportar todo o tesouro da herança literária da civilização, chega à constatar sua inutilidade por não encontrar os vestígios do pai desaparecido em Paris. Depois, através de um colaborador do centro de documentação Geoffroy-l'Asnier, descobre que Maximilian Aychenwald fora internado em 1942 no campo de Gurs, situado no extremo sul, no sopé dos Pirineus (destino próximo ao de Benjamin).

Ocorre a Austerlitz a ideia de que seu pai deixara Paris justo na estação que leva o seu nome, imagina-o inclinar a cabeça para fora da janela do seu compartimento enquanto o trem parte e, após percorrer sem rumo e meio atordoado por toda a estação, “pelas labirínticas passagens subterrâneas, pelas passarelas, escada acima e escada abaixo” (280), tece considerações sobre o local que bem poderia ser a história de sua própria vida, como se aqui, sob o peso da presença fantasmática do seu pai, o professor estivesse fundido com a própria arquitetura da estação, e não apenas por compartilharem o mesmo nome, mas também porque essa “estação, disse Austerlitz, sempre me pareceu a mais misteriosa de todas as estações parisienses [...] eu me inquietava com o pátio atrás dessa fachada, iluminada por uma luz fraca e quase totalmente vazia” (280). E, segundos antes de encontrar seu duplo de criança refugiada na Liverpool Street, Austerlitz observa os elementos que compõem a sala de espera como se falasse a respeito de sua própria vida/narração, refletida em tudo que observa, desde os “raios esparsos unidos em feixes, mas estes em geral se extinguem a meio caminho [...] torcendo-se em espirais e turbilhões antes de serem engolidos pelas sombras” (136), até na “flor de mosaico com oito pétalas” que observa no piso sarapintado de pedra artificial do átrio, em Praga, passando pelas “abóbadas labirínticas que eu julgava reconhecer na luz cinza pulverulenta e que se sucediam em uma série infinita” (137), pelas “fendas e fissuras retortas do passado, tal como o verniz de uma pintura”, e das “raízes entrelaçadas de uma castanheira” (162), a traçar o percurso vertiginoso das personagens sebaldianas, ziguezagueante, ao vale do Reno, onde não consegue “tirar os olhos do rio que fluía pesado no crepúsculo” (220). A melancolia é difusa, dispersiva, imiscui-se por todo o texto, no caminhar e na observação das construções, que corporificam o circuito sinuoso dos passos de Austerlitz e dos seus modos labirínticos de explanação. Ao caminhar pelas ruas de Praga, sentindo sob os pés os desníveis das ruas, há um disparo instantâneo na memória de infância do lugar. Um lembrar pelos pés, sempre a se moverem, às vezes com obstinação, às vezes em paradas súbitas, que torna inviável qualquer tentativa de promover uma narrativa totalizante, com encadeamento causa-consequência, como se a vida tivesse um sentido límpido,

compreensível. Com a memória sinuosa, um pensamento dissociativo e o caminhar em ziguezague, explode-se o sistema linear do “era uma vez...”, pois a história mesma só se realiza no próprio avançar da investigação desse passado de desolação, gemidos e silêncios, mas que ainda nos olha, nos acenando do fundo de um impossível ali mesmo onde lampeja um momento de perigo. Sem perseguir uma pretensa plausibilidade lógica, a narração se baseia nas emissões messiânicas dos índices, marcas e vestígios (*Spur*).

Também a arquitetura aparece como disparadora da rememoração e testemunha do destino humano, quando Austerlitz fotografa, em Pilsen, o capitel de uma coluna de ferro fundido e sua complicada forma que impregnara sua memória quando, no verão de 1939, passou pela cidade com o comboio de crianças. A escamação de sua superfície aproxima o capitel da natureza de um ser vivo, ambos vulneráveis à passagem do tempo, carregando as marcas de sua voragem irreversível, e temos uma síntese capaz de ressignificar, lançar nova luz, sobre todas as suas considerações a respeito da arquitetura ao longo do romance: “lembrava-se de mim e, se assim posso dizer, disse Austerlitz, era testemunha daquilo que eu próprio não recordava mais” (217). É para os Pirineus que Austerlitz fará sua derradeira viagem, se dissipando no romance como aqueles que, como Walter Benjamin, embarcaram nessa travessia incontornável.

Literatura: um caminhar apesar de tudo

COMO EU GOSTARIA DE ESCREVER?

Como um ancião grego que faz os mortos aparecerem e os vivos tremerem.
 Ou escrever
 como o Homem das Neves que vaga sozinho e descalço.
 Registrar a montanha,
 anotar
 o mar com a ponta fina, como que traçando um molde para bordado.
 Escrever como o caixeiro-viajante russo que prossegue em seu caminho
 daqui até a China: encontrou uma cabana. Traçou um esboço.
 À tardinha olhou,
 à noite desenhou, antes da aurora terminou, se levantou. Pagou
 e continuou
 seu caminho
 ao romper do dia.

(Amós Oz - *O mesmo mar*)

Hannah Arendt, judia, exilada, filósofa. Leitora apaixonada de Rilke e Auden. Também poeta. Os versos de Arendt não guardam aquele manejo de gênio com as

palavras que vemos nos grandes poetas, mas portam uma íntima relação com o seu presente, atravessado pelas forças insondáveis da história que nunca antes haviam sido sentidas na pele de maneira traumática por populações inteiras, testemunhas e vítimas de um século de perseguições e destruição colossal. O pensamento aguçado e a sensibilidade filosófica que lhe são próprios transparecem em alguns dos seus poemas, que são provavelmente seus escritos mais íntimos, um campo de experimentação que não é o que domina plenamente, fora do terreno seguro de suas análises brilhantes, o que nos permite entrever uma Arendt vacilante, claudicante, mas comprometida em fazer justiça pela poesia, e de modo afetuoso, terno, a quem foi engolido pela barbárie. É o caso de Walter Benjamin. Alguns dos seus versos mais potentes foram concebidos ao tomar conhecimento da morte daquele que, por um tempo, foi seu companheiro de exílio. “Vozes distantes, tristezas próximas”. Guardemos essa imagem.

Traçado nosso percurso alargado em torno da nebulosa disposição melancólica e suas manifestações e figurações na literatura sebaldiana, uma afecção que manifesta tristeza e pesar nos homens, que os tornam vagarosos, em passos lentos, olhar baixo, sincronizado com o diminuto, e onde os discursos das áreas mais diversas se proliferam no sentido de sondar as causas e os mecanismos de um sentimento tão peculiar e, ao mesmo tempo, (des)conhecido de todos, podemos então pensar numa aproximação entre dois melancólicos que, longe de adotarem uma postura resignada, paralisante, neurastênica, assumem uma melancolia que produz saber, que encara o estigma funesto, que mesmo anuviada, sombreada, ainda assim porta um *levante* em seus escritos, que capturam toda a força lampejante do arrebol, expressando uma espécie de encontro secreto, marcado, com a história catastrófica do século XX: W. G. Sebald e Georges Didi-Huberman. Contemporâneos até certo ponto, pois Sebald deixou de habitar o presente no alvorecer do século XXI.

Nosso desafio é construir atalhos, travessias, veredas entre os dois autores. Sondar as possíveis afinidades eletivas entre ambos¹⁸⁷, o que já demonstramos em alguns

¹⁸⁷ No momento em que Sebald estreava, de maneira relativamente tardia (46 anos), como romancista, Didi-Huberman, que já possuía várias obras publicadas na década de 80 (estudou em 1982 com um estudo sobre a invenção da histeria a partir da iconografia de Charcot), publicava aquele que seria, até então, seu mais notório trabalho, *Devant l'image*, propondo uma nova teoria francesa da Arte, aproximando-a da psicanálise lacaniana (um paradigma fantasmático e carnal da pintura: “A pintura pensa. Como? É uma questão infernal. Talvez inaproximável para o pensamento”). Em 1992, Sebald publica *Os emigrantes* e Didi-Huberman *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Em 1995 aparece *Os anéis de Saturno* e, na França, *A semelhança informe*; até que em 2010, Sebald conclui a redação de sua obra-prima, e também a derradeira, *Austerlitz*, e Didi-Huberman *Devant le temps*, sua obra mais aclamada até então. Após Sebald

momentos quando nos debruçamos sobre as cenas dos dois romances de Sebald aqui analisados, ou mesmo na força que a formulação “apesar de tudo” tem para uma leitura que vê na obra de Sebald a busca por um agenciamento da memória dos que foram vencidos no passado, longe de uma melancolia infensa e estéril. Uma narrativa como mônada, cujo caráter enigmático “reproduz os enigmas do mundo; ela não oferece uma solução para esses enigmas, mas os torna mais suportáveis pelo próprio ato da reprodução” (OTTE, 2012, 64). É nesse sentido que iniciamos a última sessão da nossa extensa e detida reflexão nos remetendo ao conceito de *attractio eletiva*, retirado dos antigos alquimistas, como do velho Goethe, e que teve uso bastante recomendado por sociólogos como Mannheim e Weber, depois reabilitado por Michael Löwy em importante estudo sobre a *intelligentsia* judaica da Europa Central, que o vislumbravam como pista fértil ao acesso das correspondências e articulações nada mecânicas entre movimentos de ideias e, no nosso caso, entre dois pensadores que refletiram sobre a barbárie que assolou o breve século XX.

É nesse século, marcado em um primeiro momento pelo fascínio com o progresso e a tecnologia, o desenvolvimento técnico e o domínio sobre a natureza – a geração de Benjamin, “que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos”, assistira então o crescimento das cidades, que não cheiravam mais a cavalo, como lemos na cena que abre

desaparecer, Didi-Huberman continua irradiando um pensamento em vigorosa ebulição, desdobrado em inúmeros textos, conferências, entrevistas, exposições, curadorias e, claro, na publicação em ritmo alucinante de obras de fôlego. A filosofia, a psicanálise, a história, a literatura, o cinema, etc, nada do que diz respeito ao humano parece escapar ao olhar clinicamente sensível, penetrante e deslumbrado de Didi-Huberman. Um ano após a morte de Sebald, Didi-Huberman publica *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantomes selon Aby Warburg*, evocando o mítico Aby Warburg, que também não conhecia fronteiras disciplinares, para provocar um verdadeiro abalo epistemológico na história da arte, implodindo-a para dar lugar a uma antropologia das imagens sobreviventes, com seus paradoxos temporais (anacronismos) e sintomas. O trinômio conceitual *nachleben-pathosformel-wanderung* levará a compreensão do fenômeno artístico a um patamar inaudito. Nos últimos anos, a reflexão de Didi-Huberman tem se voltado cada vez mais para as relações indissolúveis entre estética e política. Se, a propósito da economia da imagem revelada em *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Stéphane Huchet afirma que aí a História acorda do seu sono racional, plena de virtualidades, onde o empreendimento Didi-Hubermaniano é em última instância político, a partir dos trabalhos que nos interessam em nossa investigação - *Images malgré tout* (2004), *Survivance des lucioles* (2009), *Écorces* (2013) e a coleção *L'Oiel de l'Histoire* (5 volumes) – o caráter político passa à primeira instância. Desse modo é que, Pasolini e Godard serão personagens centrais de sua reflexão histórica, pautada em um certo otimismo que desvincula o declínio ao desaparecimento e enxerga nos gestos imemoriais do cinema de Pasolini a possibilidade de dar-lhes uma nova urgência, uma nova necessidade. Contra as narrativas apocalípticas de declínio e degradação, Didi-Huberman reivindica a necessidade de considerar tudo o que persiste, insiste e sobrevive nos povos e resistir ao discurso da perda irreparável ou fatal. Sua leitura, amparada fortemente em Benjamin e Warburg, detêm-se em obras da modernidade (como Goya, Walker Evans e Rossellini). Em seu último trabalho, *Passés cités par JLG*, Godard lhe interessa como historiador, aquele que faz história não com imagens, mas através delas (algo já presente em Antoine de Baecque, biógrafo de Godard e Truffaut e que também possui estudos de História e Cinema).

o documentário *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (Marcelo Masagão, 2006) -, para logo em seguida ser atingido pela devastação da guerra total, a empilhar ruínas sobre ruínas, escombros sobre escombros, que a melancolia adquire um novo sentido em sua vigorosa conexão com o presente e pela consciência histórica das ameaças iminentes, de tantas perdas no horizonte. “O século XX foi assombrado pelo espectro de mortes incontáveis, coberto de uma sombra tanto mais espessa quanto se estendia sobre um mundo prometido à luz, repleto de sonhos despedaçados pela história: um cemitério do futuro” (BOURETZ, 2011, 14). Em entrevista de 2009, o escritor francês Patrick Modiano afirmou algo que se aproxima do ensejo da literatura de Sebald: “La motivación, el impulso de escribir, para mí siempre parte de una desaparición, construir una búsqueda a partir de ahí”¹⁸⁸. A ausência que provoca a escrita, como bem intuiu Michel de Certeau (1982), tem seu correspondente na consideração de Gustavo Bragança sobre uma melancolia crítica, capaz de emitir potências e remissões através do pensamento, das imagens e das manifestações artísticas nos mais diversos domínios.

O sentido de uma melancolia crítica, aquela melancolia entranhada na literatura diante da instigante ou comovente ausência de si; diante da ausência da literatura como fundamento movente da própria; melancolia, portanto, da literatura diante de sua face espectral, de seu corpo errante e fantasmático – *presença e ausência* entrelaçadas: a literatura nunca está lá onde ela se faz como tal; a literatura é vampiro diante do espelho. (BRAGANÇA, 2013, 19)

O encontro entre Sebald e Didi-Huberman na mesa do tempo¹⁸⁹ se dá sob o prisma da melancolia crítica, cujo primeiro e talvez mais notável representante do século XX seja Walter Benjamin. Tomados pela melancolia crítica¹⁹⁰, ambos se insurgem contra a narração gradualista, a representação do tempo homogêneo e vazio, para instaurar novos atalhos de acesso ao passado a partir do fragmento mais diminuto, do resto, do resíduo,

¹⁸⁸ Disponível em: <https://callelorco.com/2019/01/30/el-impulso-de-escribir-siempre-parte-de-una-desaparicionpatrickmodiano/?fbclid=IwAR36Wh8CkKox1zRZ3UQIFNSE76KExO0CVxRjFowM6wWjWEeKILjvbnYrl8>

¹⁸⁹ Nos referimos à imagem da “mesa do tempo” evocada por Barthes em *Como viver junto* (2002). Assim, apesar de não terem conversado, Didi-Huberman e Sebald, cujos textos demonstram uma afinidade eletiva, podem assentar-se sobre a mesma mesa, especialmente se for aquela de Warburg, e, assim, tornarem-se contemporâneos, compartilhando o mesmo tempo.

¹⁹⁰ Tal “modalidade” de melancolia parece advir dos séculos XIX e XX, desde pelo menos o Romantismo. Sintomático desse fenômeno é o título de um dos principais estudos de Michael Löwy, em parceria com Robert Sayre, *Révolte et mélancolie: le romantisme à contre-courant de la modernité*, publicado originalmente em 1992, e que ganhou tradução no Brasil em 2015 pela Boitempo.

do detrito, do caco - estilhaços de uma sobrevivência que extrapolam sua materialidade lesada, rastro de uma trajetória que o ultrapassa. Ambos assumem uma disposição de abertura a tudo o que, no passado, foi silenciado pela narrativa grandiosa, monológica, projetada em um imenso painel iluminado por canhões de uma luz ofuscante, um rolo compressor que impede qualquer remissão dos vencidos pela rememoração e pelo encontro entre as gerações perdidas, os fracassados e nós, que herdamos a derrota enquanto temos que enfrentar novas baixas em nosso tempo. Tal abertura, entrevista por um olhar rebaixado, busca capturar - em toda a sua extensão - o fragmentário, o fracassado, o contingente, o precário, o estranho, o aleatório, todos os traços do que foi sucumbido e aniquilado no passado, mas que ainda pulsam uma luz (imagem) incandescente que contesta as “luzes” dessa forma persistente de injustiça.

A crítica que Sebald e Didi-Huberman endereçam a um certo modo de escrever a história, inclusive na historiografia contemporânea, diz respeito a um compromisso ético de representação do passado que vai além da afirmação de autoridade epistemológica do *métier* de historiador, de métodos de controle sobre os acasos ou sobre o que escapa à tutela de um sentido preestabelecido, buscando formas de empatia na transmissão do ocorrido, esquadrihando suas inúmeras teias de desaparecimentos, silêncios e ressurgências, extraíndo das imagens um saber que nos mune de uma compreensão dos embates no mundo em que vivemos, e que podem nos acenar um lampejo de esperança. Para Idelber Avelar (2003, 246 e 247), que estudou o trabalho de luto na literatura latino-americana¹⁹¹ após as derrotas históricas que o continente sofreu no século XX, é a expectativa ativada por esses elementos,

a exigência de restituição que emana deles, que impede que o futuro se congele num apocalipse escatológico [...] a expectativa pessimista da estreita abertura da porta pela qual o Messias poderia a qualquer momento adentrar – não pode ser domado por nenhuma narrativa finalista. Enquanto que sua relação com o passado tenta fazer justiça ao que não encaixa no modelo progressivista do historicismo, sua relação com o futuro toma a forma de uma expectativa que não pode ser domesticada num telos, um gesto em direção ao que ainda está por vir que se nega a confirmar-se num conteúdo pré-determinado, seja ele a salvação ou a condenação [...] um futuro que permanecesse como uma pura promessa aberta.

¹⁹¹ João Camillo Penna (2013, 25) assinala que foi a partir dos anos 60 que o gênero do testemunho apareceu na literatura hispano-americana como programa de subjetivação de “desfiliados”. “O testemunho hispano-americano resgata um gênero fundado pelos relatos de sobreviventes judeus de campos de concentração e extermínio nazistas, após a segunda guerra mundial, com o qual guarda ao mesmo tempo semelhanças e diferenças importantes”. E tal como os romanos inventaram a elegia, os gregos a épica e a renascença o soneto, então nosso tempo (a consideração é de Elie Wiesel nos anos 1970) inventou a literatura de testemunho.

Mesmo se pensarmos em termos psicanalíticos, existe uma estreita afinidade com o que estamos considerando aqui como uma melancolia crítica¹⁹². Segundo Slavoj Žižek (2013, 101), que vem apresentando uma leitura bastante peculiar e ambiciosa da obra de Freud e Lacan,

Freud opôs o luto ‘normal’ (aceitação bem sucedida da perda) à melancolia ‘patológica’ (em que o sujeito persiste em sua identificação narcisista com o objeto perdido). Contra Freud, devemos afirmar a primazia conceitual e ética da melancolia: no processo de perda, há sempre um resto que não pode ser integrado pelo trabalho do luto, e *a fidelidade definitiva é a fidelidade ao resto*. (grifo nosso)

O *resto* como portal de acesso à zona obscurecida, cinzenta, evocada por Primo Levi. Lidar com a situação-limite, diante do extremo, com o inimaginável do sofrimento das vítimas do passado (inacessível) e de seus restos, sempre comporta algo que nos escapa, que foge da nossa vista precária. Seligmann-Silva (2013, 50) adota o conceito de *observação do significado ausente*, de Blanchot, e o longo trabalho de luto diante da *Shoah* é um “trabalho dúbio, fadado sempre a recomeçar [...] muito mais melancolia que propriamente luto”. Retomando a polarização luto / melancolia de Freud, Seligmann-Silva (2013, 52) sugere uma melancolia pós-Shoah que se traduziria por um luto

¹⁹² Tanto no ensaio “A potência estética da nostalgia” (2013), publicado na revista *Serrote* n.16, quanto em sua dissertação (UFPE) que analisa o cinema de Philippe Garrel e Sofia Coppola, André Antônio Barbosa faz pertinentes observações a respeito da relação entre melancolia e nostalgia, sendo a primeira muitas vezes vista como um correlato natural engendrado pela segunda. Nas obras cinematográficas que estuda, Barbosa enxerga o sentimento de nostalgia no sentido oposto ao que o discurso crítico habitualmente propõe; “a nostalgia dessas obras não é em si conservadora, simplista ou ingênua; não é uma cura paliativa, pacificadora ou solução fácil para a angústia melancólica que surge com a modernidade. A nostalgia aí é, antes, uma forma crítica de fugir de uma atualidade linear insípida ou sensório-motora – de escapar do otimismo do progresso – e ir buscar algo de mais profundo e mais complexo em lençóis e circuitos distantes do passado: a possibilidade de, nos termos de Walter Benjamin, uma *experiência verdadeira (Erfahrung)*” (BARBOSA, 2013, 4). O texto de Barbosa reverbera, ainda que não o cite, a reflexão de um dos grandes estudiosos do nosso tempo, Andreas Huyssen, quando diz: “El significado primario de la palabra remite a la irreversibilidad del tiempo: algo en el pasado que ya no se puede alcanzar. Desde el siglo XVII europeo, con la emergencia de un nuevo sentido de la temporalidad, caracterizado cada vez más por la radical asimetría de pasado, presente y futuro, la nostalgia como deseo de un pasado perdido se há transformado en un mal moderno. Este sentido predominantemente negativo de la nostalgia en la modernidade tiene una explicación: la nostalgia se opone a las nociones lineales de progreso y las corroe, tanto las que responden a la dialéctica de la filosofía de la historia como a la modernización social económica. El deseo nostálgico por el pasado es, siempre, deseo de outro lugar. Por eso la nostalgia puede ser una especie de utopia invertida. En el deseo nostálgico se unen lá temporalidad y la espacialidad. La ruina arquitectónica despierta la nostalgia porque combina de modo indisoluble los deseos temporales y espaciales por el pasado. Por eso *la ruina fue y sigue siendo um impulso poderoso de la nostalgia*” (HUYSEN, 2011, 47, grifo nosso). Também Svetlana Boym, no n.9 da revista *Serrote*, retoma as raízes gregas da palavra: “*nóstos* (‘voltar para casa’) e *álgos* (‘ter saudade’). Eu a definiria como saudade de um lar que já não existe, ou nunca existiu. Nostalgia é o sentimento de perda e de estar fora do lugar, mas é também um encanto com a própria fantasia” (s/n).

incompleto, lacunar, interminável. Essa *tarefa infinita* é uma “tarefa árdua e ambígua, pois envolve um confronto constante com a catástrofe, com a ferida aberta pelo trauma [...] como também visa um consolo nunca totalmente alcançável”.

Sebald e Didi-Huberman fazem parte da geração herdeira do trauma, dessa descomunal derrota histórica (que começou com o assassinato de Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo, líderes spartakistas, no momento em que o ovo da serpente entrava em atividade)¹⁹³, e como todos os herdeiros, também estão em luto, e como todos os herdeiros, recebem a visita de fantasmas. “O fantasma de um passado que, inconjurável

¹⁹³ Provavelmente os que assistiram à derrota da Revolução Alemã tenham sido os primeiros melancólicos atingidos pela sucessão interminável de derrotas históricas que o século XX infligirá naqueles que, contra ventos e marés, nutriam esperança e disposição para lutar diante das forças totalitárias imbatíveis. Como vimos, Marcuse, em entrevista a Habermas atribui sua adesão nos anos 20 à filosofia heideggeriana como resultado da derrota da Revolução Alemã. A Teoria Crítica será marcada pelo traço da melancolia, como bem estudou Olgária Matos em sua tese, uma “melancolia de esquerda”, no sentido em que - a citação é longa, mas pertinente - “os filósofos frankfurtianos se encontram ‘não à esquerda desta ou daquela orientação, mas simplesmente à esquerda de tudo o que é possível’. Até o advento do nazismo, o otimismo e a onipotência da práxis foi a característica nuclear da cultura socialista que não se ousava questionar, de tal forma que o marxismo aparece como meio de transcender os efeitos enfraquecedores da resignação melancólica. O interesse na expressão ‘melancolia de esquerda’ se encontra no fato de haver justaposto duas tradições que se excluam reciprocamente. Por ‘esquerda’ sempre se entendera algo progressista, progressivo; ‘melancolia’, por sua vez, remetia à nostalgia aristocrática e ao tédio romântico. Benjamin, entretanto, reúne os dois termos em uma combinação original, referindo-se àqueles que, na esquerda, se retiram da ação política para uma posição acima da luta. A melancolia de esquerda se propõe falar não a uma classe particular preparada para o combate – o proletariado -, mas aos interesses da humanidade inteira. Ao mesmo tempo, substitui-se o fatalismo pela atitude intervencionista no mundo. O melancólico é aquele que se prende ao passado, que encontra dificuldades em esquecer: característica que interessa aos frankfurtianos, pois o melancólico é memorioso e conserva as esperanças irrealizadas do passado. Num mundo no qual se encoraja a amnésia, em que o recalçamento toma o lugar do esquecimento, a melancolia de esquerda ainda é capaz de apelar a coisas que de outra forma estariam perdidas. Manter uma relação com o passado significa, aqui, relembrar o melhor para impedir o pior: que o passado se repita” (MATOS, 1989, 20 e 21). A melancolia de muitos filósofos e pensadores revolucionários, notadamente Walter Benjamin e suas *Teses*, insurgia-se contra as experiências malogradas das primeiras décadas do século XX, a exemplo das resoluções pautadas no otimismo do progresso da Segunda Internacional (Karl Kautsky), a derrota da Revolução Alemã, a ascensão dos regimes totalitários e, por fim, o estorcedor pacto Molotov-Ribbentrop. Para um balanço geral sobre esses acontecimentos e o impacto sobre a consciência revolucionária, ver o notável artigo de Michael Löwy *De la Grande Logique de Hegel à la gare finlandaise de Petrograd. L’Homme et la Société*, publicado em 1970. Ainda sobre o afeto melancólico no pensamento revolucionário, vale mencionar o livro de Daniel Bensaid intitulado *Le pari mélancolique* (1997), que faz referência ao famoso imperativo pascalino da aposta. Assim, tanto na religião do deus oculto de Pascal, quanto na política revolucionária de Marx, a obrigação da aposta define a condição trágica do homem moderno. Aposta melancólica em razão de os revolucionários (Blanqui, Péguy, Benjamin, Trotsky, Guevara, dentre outros) terem a consciência aguda do perigo, o sentimento de recorrência do desastre. Ou, como no aforismo tantas vezes atribuído a Gramsci, um sentimento que se resume em *Pessimisme de l’Intelligence, Otimisme de la Volonté*. É a melancolia da derrota, uma derrota “inúmeras vezes recomeçada” (Péguy). Segundo Löwy (1998, 271), “Benjamin presta homenagem, em uma carta da juventude, à grandeza da ‘fantástica melancolia controlada’ de Péguy”. No dizer de outro frankfurtiano, Horkheimer, o tom pessimista é mais transparente, porém seu sentido é o de ser “pessimista teórico e otimista prático”. Os anos iniciais de perseguição e entranhamento do nacional-socialismo na sociedade italiana e alemã foram bem representados, respectivamente, nos filmes *O jardim dos Finzi-Contini* (Vittorio de Sica, 1970), baseado no romance homônimo de Giorgio Bassani, e *O ovo da serpente* (Ingmar Bergman, 1977), já citado anteriormente.

porque só a prática coletiva poderia exorcizá-lo, é herdado no presente como a própria carga da história” (AVELAR, 2003, 249). Ambos compartilham do mesmo compromisso de Hannah Arendt em compreender como as pessoas de vidas turbulentas em tempos sombrios (expressão antes utilizada por Brecht, exilado e fugitivo, para seus contemporâneos), quando a catástrofe surpreendeu a tudo e a todos, “viveram suas vidas, como se moveram no mundo e como foram afetadas pelo tempo histórico” (ARENDR, 2016, 7). Sebald e Didi-Huberman, que nasceu nove anos depois, são pensadores de nações que, cada uma à sua maneira, e a partir da sua situação particular no conflito, enfrentaram as crises de memória no pós-guerra. Se o silêncio sobre o período nazista e os bombardeios na Alemanha incomodava profundamente Sebald, também para a França de Didi-Huberman, um judeu francês cuja condição só será assumida muito tardiamente em *Cascas*, ao menos no debate intelectual francês, “a questão do pós-guerra constitui-se em lembrar e relatar os anos da ocupação alemã, quando o país tornou-se tecnicamente um aliado do ocupante e o único da Europa Ocidental a colaborar formalmente com os alemães depois da invasão” (SULEIMAN, 2019, 13).

O romancista, caminhante, por meio do seu arquivo pessoal, coleção de fotografias e imaginação literárias; o historiador das imagens, através da sinuosa e tênue observação das lascas da “árvore-testemunha” - como o capitel em *Austerlitz* - extraídas de um passeio (visita) ao maior campo de concentração do regime nazista, para onde mais de um milhão de judeus foram transportados nas chamadas carruagens de gado. A escrita de seus relatos configuraria uma prática na qual se vislumbraria uma possível resolução desse fardo da história, do peso traumático. Urge aos vivos restituir aos mortos a sua morada, libertando-os da condição incerta e errante de fantasmas esvoaçantes sem nome e sem rosto. Irreconhecíveis. Esquecidos. Os romances de Sebald e o relato e as reflexões de Didi-Huberman imerso no campo, exprimem uma tragédia pessoal e familiar, que não pode ser desvinculada de um coletivo mais amplo, pois as vítimas são incontáveis. Nesse sentido,

a escrita seria ao mesmo tempo uma empresa solitária e coletiva, pessoal e anônima, utópica e melancólica, isomórfica ao luto que anuncia, e sem a resolução do qual as sociedades pós-autoritárias podem se ver levadas a um abismo depressivo sem precedentes, mal e precariamente mascarado pelo triunfante desfile neoliberal. (AVELAR, 2003, 259)

Sebald foi um discreto professor de literatura alemã da Universidade de East Anglia, em Norwich (Inglaterra), que no espaço de uma década publicou quatro romances caudalosos - *Vertigem* (1990), *Os emigrantes* (1992), *Os anéis de Saturno* (1995), *Austerlitz* (2001) - e que, morto precocemente aos 57 anos, em 2001, nos deixou também um punhado de poemas e textos de crítica, que vem sendo lançados até recentemente. Já Didi-Huberman, historiador da arte, tem apresentado uma produção incessante de trabalhos que orbitam em torno das questões da arte e das imagens – especialmente a partir do saber inaugurado por Aby Warburg e Walter Benjamin -, do cinema, da filosofia, da psicanálise e da história, e que demonstra, para a sorte de uns e enfado de outros, um pensamento em plena profusão. Dele, nos interessa aqui mais diretamente um pequeno texto, já citado, que saiu pela primeira vez no Brasil em março de 2013, no número 13 da revista *Serrote*, intitulado *Cascas*¹⁹⁴.

Nos romances “elásticos” de Sebald¹⁹⁵, o autor busca tecer narrativas que transmitam o intransmissível, comuniquem o incomunicável e reúnam os cacos da história¹⁹⁶ e fragmentos da memória que o catastrófico século XX deixara como legado, particularmente no trato do incalculável trauma que a *Shoah* imprimiu em seus sobreviventes e na sua descendência (pós-memória). É a melancolia, em nosso argumento, que parece dar o impulso necessário para a tessitura da narração em Sebald, bem como as escavações no solo do tempo, como depreendemos das passagens que disparam as histórias que povoam seus romances:

Na época, isso foi em outubro de 1980, eu partira da Inglaterra, onde moro há vinte e cinco anos num condado quase sempre encoberto por nuvens cinzentas,

¹⁹⁴ O ensaio, publicado originalmente no periódico do IMS, foi lançado em 2017 pela Editora 34, com a mesma tradução de André Telles e acompanhado de entrevista do autor com Ilana Feldman.

¹⁹⁵ Uma voz inclassificável ao entrelaçar história, (auto)biografia, memória (esquecimento), documento, testemunho, fotografia, anotações de viagem, personagens reais e fictícios, ensaísmo e ficção. Como já assinalou Walter Benjamin, “todas as grandes obras literárias ou inauguram um gênero ou o ultrapassam, isto é, constituem casos excepcionais” (BENJAMIN, 2012, 37). Desse modo, nos alinhamos com o crítico inglês James Wood, quando comenta “When The Emigrants appeared, one immediately recalled Walter Benjamin’s remark, in his essay on Proust, that all great works establish a new genre or dissolve an old one. Here was the first contemporary writer since Beckett to have found a way to protest the good government of the conventional novel form ad to harass realism into a state of self examination” (WOOD, 1992, 232). Em seu mais recente livro de ensaios, *Inner workings: literary essays, 2000-2005*, o escritor J.M. Coetzee lê a obra de Sebald como um “blend of storytelling, travel record, fictive biography, antiquarian essay, dream and philosophical rumination, executed in elegant if rather lugubrious proe and supplemented with photographic documentation” (COETZEE, 2007, 145). Lynn Wolff (2011, 79) também de maneira acertada considera a prosa sebaldiana como “*literary historiography* [...] that combines the potentiality of fiction with direct references to an extra-textual reality” (grifo nosso).

¹⁹⁶ O rastro e o caco são categorias fundamentais para o trapeiro benjaminiano, e a imagem da história como um acúmulo de cacos remonta à mística cabalista, mais uma apropriação idiossincrática de Benjamin cruzando fontes tão diversas: teologia, romantismo e marxismo.

com destino a Viena, na esperança de superar com a mudança de ares uma fase particularmente difícil de minha vida. (2008, 31);

No final de setembro de 1970, pouco antes de assumir meu cargo em Norwich, no leste da Inglaterra, eu e Clara fomos de carro até Hingham em busca de um lugar para morar. (2009, 9);

Em agosto de 1992, quando os dias de canícula chegavam ao fim, pus-me a caminhar pelo condado de Suffolk, no leste da Inglaterra, na esperança de escapar ao vazio que se alastra em mim sempre que termino um longo trabalho. (2010, 13);

Na segunda metade dos anos 60, viajei com frequência da Inglaterra à Bélgica, em parte por motivos de estudos, em parte por outras razões que a mim mesmo não me ficaram inteiramente claras, às vezes por um dia ou dois, às vezes por várias semanas. (2008, 7)

Embora absorto por pensamentos saturninos, chama a atenção o fato de suas prosas narrativas serem precisas no tempo e no espaço¹⁹⁷, como se o narrador não suportasse a ideia do desterro, da imprecisão, da suspensão dessas duas dimensões em uma espiral de devaneio solipsista que estaria circunscrita apenas a um eu interior atormentado, não obstante esse sentimento permear todo o seu relato, que por vezes se desdobra em um ambiente etéreo, de contornos indefinidos, cujos marcos referenciais possuem exíguo relevo: é o caso da cidade labiríntica, de “blocos erráticos”, avistada do alto de uma janela de hospital, ou da biblioteca nacional em Paris, onde “dali de cima ele sempre tinha a impressão de que a vida lá embaixo se movia lenta e silenciosa, de que o corpo da cidade fora acometido de uma doença obscura, que grassava no subsolo” (276 e 277).

Como vimos, o narrador, sempre em trânsito, nunca está em sua cidade natal, em seu domicílio, mas podemos encontrá-lo num quarto de hotel, na estação à espera de um trem ou flanando pelas ruas de uma cidade estrangeira¹⁹⁸ (GATTI, 2012). Os motivos do

¹⁹⁷ Há tantas referências a lugares, cidades e regiões em seus livros que caberia a um estudioso do porte de Franco Moretti o labor de produzir um atlas do romance sebaldiano. Encontramos um blog francês que fez algo similar, um mapa *des lieux sebaldiens* disponível em <https://norwich.wordpress.com/dictionnaire-sebald/>

¹⁹⁸ O narrador compartilha com o autor muitos traços biográficos, aparecendo como o seu próprio duplo. O tema do desterro, bastante pungente em sua obra, não é casual, visto a condição de exilado em que o próprio autor viveu na maior parte de sua vida, ainda que se trate de um autoexílio, como ele colocou certa vez. Além disso, no livro póstumo *Campo Santo* (2003), Sebald reúne relatos sobre uma estadia na Córsega, onde esteve instalado em um pequeno hotel, enquanto dava longos passeios solitários pela ilha, visitando vários museus e indo ao cemitério de Piana, onde o encontramos lendo o nome dos mortos de há muito tempo. Cena bastante semelhante podemos encontrar em *Os Emigrantes*, quando o narrador visita o cemitério judaico na pequena cidade alemã de Kissingen e começa a ler os nomes, parcialmente destruídos, nas lápides. São notas de um viajante, muito próximo do “método” que o narrador de sua prosa ficcional encontra para aceder aos caminhos da história e da memória por meio de seus deslocamentos. Para McCulloh (2003, 2), “Often the question arises among critics and commentators as to how much os Sebald’s

seu constante deslocamento, por vezes decorrente de alguma crise, ou “por motivos de estudos”, são ligeiramente ignorados. O trajeto não se estende primordialmente pelo espaço físico, mas sim, são incursões errantes no espaço e no cenário interior da memória e dos subterrâneos da história. Deambulações pelo mapa devastado do mundo moderno. O tempo é espacializado: viaja-se no espaço das imagens da memória. “Meu campo é o mundo”, diz o narrador em determinada altura em *Os emigrantes*, enquanto o personagem Paul Bereyter escreve em uma fotografia tirada durante a guerra: “mas sempre se estava [...] a cerca de dois mil quilômetros de distância, em linha reta - mas de onde? -” (SEBALD, 2009, 61) e tio Kasimir, “it makes me feel that I am a long way away, though I never quite know from where. Então sacou uma *câmera* do seu sobretudo xadrez e tirou esta foto, da qual me enviou uma cópia dois anos mais tarde [...] junto com seu *relógio* de pulso dourado” (SEBALD, 2009, 92, grifo nosso).

É a partir dessa sensação de mobilidade e transposição de fronteiras, em um terreno sempre marcado pela devastação, que a prosa vertiginosa de Sebald parece se estruturar. Em *Vertigem. Sensações* (1990), o mapa da viagem empreendida pelo narrador-escritor é desprovido de contornos precisos, marcado por um percurso acidentado, por uma contínua busca de “novas travessias e novos rodeios”, cujo traçado zigzagueante converge com os roteiros de outros viajantes do passado igualmente atormentados em suas vidas: Casanova, Stendhal e Kafka.

Assim, Sebald inaugura sua singular performance literária com um narrador desenraizado, tal como um *flâneur* (em sua *sullen flarenie*), o melancólico moderno - “Não houve coisa que eu desejasse com mais ardor do que pertencer a uma nação diferente, ou, melhor ainda, não pertencer a nenhuma” -, em sua deambulação angustiada, caminhar labiríntico por paisagens devastadas. Em *Os emigrantes* (1992), o narrador busca reconstituir as biografias estilhaçadas de quatro exilados profundamente afetados pelas barbáries do século XX (II Guerra Mundial, Antissemitismo, Shoah...), experimentando em seu desterro a melancolia, a solidão, a falta de identidade e o tormento que suas memórias provocam - “A memória [...] muitas vezes me parece uma espécie de estupidez. Torna a cabeça pesada e zozna” (SEBALD, 2009, 147) -, cheios de uma

writing is autobiographical. Indeed, much of the time the first person narrator seems to be a thinly veiled Sebald. [...] But one thing is certain, namely that Sebald finds the autobiographical form appealing”.

“tristeza incurável”. E é em busca talvez de “algum fragmento do passado”, que o narrador viaja para Deauville¹⁹⁹.

Os anéis de Saturno (1995) é o relato de uma viagem predominantemente a pé que o narrador-andarilho realiza pelo litoral e interior da Inglaterra com o propósito de dirimir um vazio. Em um fluxo denso de digressões e imagens, a longa caminhada do narrador avalia graus de devastação, compila tudo o que encontra em sua jornada e elabora uma narrativa que funciona como um catálogo anotado da deterioração da civilização e da natureza. Aparentemente aleatórios, seus passos seguem a rota dos rastros de destruição da história europeia, que suscitam no autor inúmeras digressões e que dizem respeito a um mundo marcado pelo choque entre a beleza e o fascínio e a tendência à ruína e à destruição. A travessia é acompanhada por um íntimo sentimento de melancolia frente à barbárie que a desenfreada disputa pelo domínio e o monopólio sistemáticos do mundo desencadeou.

Austerlitz (2001) é o último e mais bem-acabado romance de W. G. Sebald. O livro é uma ininterrupta narrativa (portanto, sem divisão por capítulos) que se inicia com um encontro, ocorrido na estação ferroviária da Antuérpia, entre o narrador, que na segunda metade dos anos 60 viajava com frequência da Inglaterra à Bélgica por razões desconhecidas, e o professor e estudioso da arquitetura Jacques Austerlitz. Este, inquieto por uma súbita sensação de viver uma vida alheia, parte em suas andanças pelas ilhas britânicas e pelo continente europeu em busca de suas origens, perdidas em silêncios e negações sob os escombros da história europeia moderna, da batalha napoleônica que lhe dá nome às catástrofes do século XX. Serão três décadas em trânsito pelos mais diversos cenários: um lar protestante em Gales, um internato britânico, uma biblioteca em Paris, palácios, fortalezas, monumentos e campos de concentração. “Assim são os abismos da história. Neles se encontra tudo misturado, e o pavor e a vertigem nos tomam quando olhamos lá para baixo” (SEBALD, 2011, 69), nos diz o autor em suas conferências de Zurique.

Elaboramos nosso breve passeio pela prosa de Sebald a partir do tema da viagem²⁰⁰, do constante estado de trânsito em que o narrador se encontra, pois é essa a

¹⁹⁹ “A prosa de Sebald, como os relatos de Naipaul, é uma busca contínua do lugar: do lugar que se teve, que se perdeu e que não existe mais”. (COUTINHO, 2005, s/n)

²⁰⁰ Certamente as palavras de Bruce Chatwin em *Anatomy of restlessness Selected Writings 1969-1989*, um autor inglês de narrativas de viagens, agradariam nosso autor: “A evolução nos destinou a ser viajantes [...]

condição da reflexão enquanto fruto do deslocamento; os percursos como linhas de pensamento. Enquanto caminha com Gerald, Austerlitz observa que suas ideias, “como as próprias estrelas, emergiam gradualmente das ondulantes nebulosas das suas fantasias físicas” (118). A viagem e o deslocamento são “o princípio gerador da atividade mental nos livros de Sebald” (SONTAG, 2005, 68)²⁰¹. Nas caminhadas, passado e presente se encontram, “como faziam os antigos, ou revivemos um fato histórico ou um acontecimento de nossas próprias vidas refazendo seu itinerário” (SOLNIT, 2016, 15). Também Benjamin, diante do “fracasso definitivo de sua carreira acadêmica”, enxergava na perspectiva profissional autônoma que lhe aparecia a oportunidade para “se entregar ao seu – como ele mesmo escreveu uma vez – ‘vício fanático de viajar’” (WITTE, 2017, 70). Para o seu biógrafo, o vício maníaco de viajar²⁰² somava-se à sua paixão por brinquedos e os colapsos psíquicos como tentativas desesperadas para escapar ao vínculo excessivamente forte entre o filósofo, a mulher e o filho, que conviveram quase até os seus quarenta anos na *villa* dos pais. O impulso por viajar, em Benjamin e nos narradores sebalidianos, é sintoma não só do melancólico inquieto, como também de uma sensibilidade curiosa, que observa as coisas do mundo, inventariando-as, por vezes tentando entender seu funcionamento mínimo para além da sua materialidade e “fins práticos”, lançando um olhar sobre elas e igualmente disponível para receber esse olhar que elas devolvem. Tal como o filósofo Ludwig Wittgenstein, cujo filosofar estaria mais afinado “ao gênero do diário intelectual ou das anotações de um *flâneur* tão espantado quanto interessado no detalhe” (EILENBERGER, 2019, 408), e podemos mesmo encontrar em seu prefácio às *Investigações filosóficas* (1945) a consideração de que suas notas são como esboços de paisagens que surgiram em longas e confusas viagens.

No ensaio “O que é curiosidade?”, que abre sua *História natural da curiosidade*, a primeira frase de Alberto Manguel (2016, 25) que encontramos é justamente “Tudo começa com uma viagem”. A partir daí, o autor lembrará dos seus tempos de infância em Buenos Aires, quando tinha oito ou nove anos e, voltando da escola, se perdeu no caminho, pois se distraía facilmente, “e todo tipo de coisa atraía minha atenção enquanto

O estabelecimento, por qualquer período, em uma caverna ou em um castelo, é, na melhor das hipóteses, [...] uma gota no oceano da trajetória evolutiva”.

²⁰¹ “A bookshop in Hobart, Tasmania had placed the book under travel and not fiction where I first looked, and I was intrigued”, nos relata Deane Blackler (2007, 15).

²⁰² Também encontramos a seguinte nota biográfica em Eilenberger (2019, 53): “De acordo com sua personalidade, Benjamin resolve fazer o que sempre faz e fará quando não há solução à vista: ele viaja de supetão, muda-se repetidas vezes e se engaja simultaneamente em diversos projetos de grande porte”.

caminhava de volta para casa”: a mercearia da esquina, a papelaria, uma porta alta e estreita com um vitral em formato de losango, um gordo vendedor sentado em um minúsculo banquinho numa esquina. “Em geral, eu fazia o mesmo caminho para voltar da escola, contando os pontos de referência à medida que passava por eles, mas naquele dia decidi mudar o percurso [...] fiquei vagando, mais espantado do que assustado, pelo que me pareceu um longo tempo” (MANGUEL, 2016, 26). O relato de Manguel, que mostra uma disponibilidade da criança para “perder-se”, uma entrega do sujeito soberano ao domínio do espaço, nos remete à infância de outro espírito curioso já bastante previsível, o Benjamin que, desde os primeiros passeios com a mãe, onde já manifestava um certo titubeio, uma inaptidão, a falta de senso-prático, passeia sem destino, para observar, refletir e viajar²⁰³, e que apreciava em Robert Walser esse caminhar sem destino como ponto central de sua vida reclusa e na elaboração de sua obra.

O caminhante solitário, tímido, de caligrafia minúscula e material precário - Sebald indica que até os papéis e lápis que o escritor suíço usava para escrever eram emprestados - também foi alvo de um dos ensaios mais notáveis do autor de *Austerlitz*, que, como Benjamin, “se projetou em todos os seus principais temas, e neles projetava seu temperamento, que determinava sua escolha” (SONTAG, 1986, 86). A atração que o caminhar exerce em Sebald e incide na constituição de sua escrita está bastante evidente nesse ensaio, de título “O passeador solitário”, lançado no Brasil em 2010 nas páginas da revista *Serrote 5*. Seu objeto de interesse é a paixão de Walser pela caminhada, esse exercício milenar. Walser tipifica o escritor com espírito divagante, incapaz de permanecer em seu lugar. Talvez foi partindo justamente desse caminhar distraído, extraviado, despropositado e sem se preocupar com uma economia das distâncias, que Benjamin intuiu sua famosa assertiva “método é desvio” (*Umweg*)²⁰⁴. Como se (des)orientar no pensamento? No célebre ensaio sobre o contador (na recente tradução de

²⁰³ Para Missac (1998, 16), “os passeios de criança por Berlim, acompanhado ou solitário, deram lugar não à *flânerie*, mas a outras excursões e viagens, das quais ele nunca perdeu o gosto e que, iniciadas na Itália a partir de 1911, o levaram mais tarde ao círculo polar e a Moscou”.

²⁰⁴ Benjamin suscitou a imagem de um pensamento que recomeça sempre, se dirige cuidadosamente de volta à própria coisa, em um incessante retomar fôlego a partir dessa formulação do desvio. Essa descrição da escrita filosófica “empresta suas metáforas ao vocabulário corporal e gestual de um andarilho nas montanhas. Para conseguir chegar ao cume ou, simplesmente, ao próximo abrigo, o andarilho deve adaptar seu passo à rocha. Deve andar devagar, subir pouco a pouco, saber respirar, saber parar, saber escolher a senda cujas curvas seguem as curvas do terreno, em vez de querer subir por um traçado reto e esgotante. Ele deve, então, respeitar tanto a materialidade do objeto, da montanha, quanto sua materialidade própria, o ritmo do seu corpo”. (GAGNEBIN, 2001, 361 e 362)

Patrícia Lavelle), Benjamin (2018, 21) associa a este a atividade do viandante: “Quem viaja muito, tem sempre muito a contar”.

Do latim *expereor* ao alemão *erfahrung* - cujo verbo *fahren* significa deslocar-se para outro lugar, atravessar, vagar -, a experiência está relacionada à viagem enquanto percurso exploratório²⁰⁵, assim como o termo *wanderlust*, bastante em voga nos blogs de viagens e nas redes sociais na contemporaneidade (uma das *hashtags* mais utilizadas), que exprime um desejo incontrolável de ir, em qualquer direção, rumo ao desconhecido e imprevisto, com a disposição para que o caminho conduza o olhar. Um *andare a Zonzo*, um perder tempo vagando sem objetivo, um hábito que vemos nos narradores sebaldianos como forma de ver, intuir e criar paisagens (uma longa tradição que remonta aos gregos e nos chega recentemente pelas derivas e deambulações das vanguardas – dadaísmo, surrealismo, situacionismo, internacional letrista, minimalismo, *land art*...). Viajar é uma modalidade do ver, como bem lembrou Bernard McGrane (1989)²⁰⁶, e em sua base “há

²⁰⁵ Em *Estratos do tempo* (2000), Reinhart Koselleck retoma Jacob Grimm ao pensar essa relação: “Ele se insurgia contra a separação analítica entre a percepção sensorial, o ver e o ouvir, e a atividade consciente de explorar e investigar, que Heródoto ainda reunia sob um conceito de ‘história’ para o qual a língua alemã oferecia o termo ‘experiência’ [*Erfahrung*], que englobava, ao mesmo tempo, os aspectos ativo e passivo” (KOSELLECK, 2014, 28 e 29). O caminhar fez parte do nascimento da reflexão filosófica na Grécia Antiga, especialmente nos diálogos do *Fedro* e *Lisis*, de Platão. François Hartog escreveu um brilhante livro de antropologia e história cultural da Grécia antiga, *Memória de Ulisses* (1996), onde investiga os “viajantes inaugurais”, que nos levam ao Egito, ao coração da Grécia, a Roma ou ao redor do mundo através das viagens que registram o movimento e o olhar, a topologia e o itinerário. Roteiros pelos territórios que se perenizam como percursos da memória cultural.

²⁰⁶ Os constantes deslocamentos do homem quando caçador-coletor, ainda no paleolítico, teriam originado o saber indiciário belamente demonstrado por Carlo Ginzburg (1989). Em suas sucessivas perseguições o homem aprendeu a reconstruir as formas e movimentos das presas pelos rastros deixados no solo, a farejar, registrar, interpretar e classificar as pistas “infinitesimais como fios de barba”. Aprendeu, enfim, a fazer operações mentais complexas com a agilidade que se exige de quem se encontra num denso bosque ou numa clareira cheia de ciladas. Patrimônio cognoscitivo que foi transmitido ao longo de gerações de caçadores. Esse saber de tipo “venatório”, que remonta ao caçador primitivo, é caracterizado pela “capacidade de, a partir de dados aparentemente negligenciáveis, remontar a uma realidade complexa não experimentável diretamente” (152). Seguir as pistas para encontrar a presa foi o procedimento seminal, a origem imemorial de tantos outros saberes que marcaram a história da humanidade: a arte divinatória, a fisionomia, o direito, a medicina, e até mesmo a narração. Esta, distinta do sortilégio, do esconjuro ou da invocação, talvez tenha nascido da experiência de decifração das pistas numa sociedade de caçadores. Ao extrair das pistas mudas deixadas pela presa uma série coerente de eventos, o caçador poderia ser o narrador de uma história. A origem de tal paradigma está justamente no primeiro gesto intelectual do homem: o caçador agachado na lama escrutando as pistas da presa. Marc Bloch também gostava da imagem do ogro da lenda que, farejando o humano, se assemelha ao historiador. No cinema, temos a obra exemplar do mestre do suspense Alfred Hitchcock. O ponto de partida para a leitura de seus filmes é a noção de que não há, em toda a sua filmografia, cenas dispensáveis. Por mais banal e insignificante que possa aparentar, nenhum diálogo deve ser considerado gratuito ou casual. Na verdade, a interpretação psicológica ou mesmo o norteamamento narrativo de um enredo hitchcockiano pode esconder-se numa cena menor. E se porventura nos deparamos com diálogos que sejam meras distrações, é apenas para deslocar o desenvolvimento da trama que interessa para a sinuosa troca de olhares. Para Slavoj Žizek, a cena mais eficaz, e até a mais comovente de *Psycho* (1960), é quando Norman Bates limpa o banheiro após o assassinato na ducha. Uma cena que dura quase dez minutos! É como se houvesse uma quebra de diegese entre a cena e o espectador. Hitchcock, um mestre da modulação dos sentimentos da plateia, mostra o cuidado e a meticulosidade de

muitas vezes um desejo de mudança existencial” (CARERI, 2013, 46), uma espécie de formação, procedimento à la *bildungsroman* embutido. O caminhar permite ao andarilho que atravesse fronteiras, espaços intervalares de contornos incertos que só podem ser vislumbrados ao percorrê-los, como é a fluida e porosa fronteira, que Austerlitz tanto presente, entre vivos e mortos, a vagarem do seu exílio de lá para cá em um “vaivém peculiarmente lento e incessante” - “[...] mortos fulminados pelo destino de forma extemporânea, que sabiam ter sido fraudados da parte que lhes cabia e tentavam regressar à vida. Quem tivesse olhos para eles, disse Evan, podia vê-los com frequência” (SEBALD, 2008, 57). Fronteira que, não restrita à sua mera função de separar dois territórios, constitui-se como espaço liminar que permite a transição, de duração variável, entre os dois territórios. Uma categoria que, embora indubitavelmente pertencente à ordem do espaço, é essencialmente da ordem do tempo (GAGNEBIN, 2014).

Num livro elegante e perspicaz, Francesco Careri refletiu sobre o caminhar como prática estética, resgatando as origens desse gesto fundamental desde os primórdios da humanidade. No início, tratava-se de uma forma simbólica com a qual transformar a paisagem, “uma ação aprendida com fadiga nos primeiros meses da vida e que depois deixa de ser uma ação consciente para tornar-se natural, automática” (CARERI, 2013, 27). O caminhar, que nasce da necessidade de procurar alimento e informações do território para a própria sobrevivência, é o que tem permitido que o homem habite o mundo, a Terra. “O caminhar é uma arte que traz em seu seio o menir, a escultura, a arquitetura e a paisagem [...] A errância primitiva continuou a viver na religião (o percurso como rito) e nas formas literárias (o percurso como narração)” (CARERI, 2013, 27 e 28). Foi a partir dos caçadores do paleolítico e dos pastores nômades que surgiu o *menir*, “o primeiro objeto situado na paisagem a partir do qual a arquitetura se desenvolveu”

Bates para apagar todos os rastros do crime, provocando em nós uma identificação com o assassino, pois acompanhamos a cena com uma vontade incontida de apontar para o personagem as regiões onde ainda há marcas de sangue (indícios). Em *Rear window* (1954), o estado convalescente do personagem de James Stewart o leva, como o caçador agachado na lama, a observar atentamente os rastros de um assassino (sua presa) pelas janelas do prédio à sua frente. Qualquer espectador atento pode perceber que Hitchcock possuía a capacidade de operar, com espantosa destreza, detalhes ínfimos da narrativa para permitir uma compreensão mais ampla da situação exposta (a cifra despercebida para revelar a realidade oculta). “[...] o suspense psicológico, apoiado na pura dimensão do olhar, quando o que parece ser uma configuração de rotina, a paisagem, a rua ou a casa de todo dia, de repente se revela uma anomalia, uma mancha, um ponto de incongruência que atíça a percepção e aguça as expectativas, suscita indagações. O insólito dentro do cotidiano faz da cena inocente uma sugestão sinistra, produz insegurança e a vontade de decifrar” (XAVIER, 2010, 17). Seu cinema parece estimular a todo instante nossa intuição indiciária. Não por acaso o realizador conjugava tão bem as narrativas de mistério com as lições da psicanálise. David Lynch também soube explorar essa conjugação de procedimentos indiciários, ainda quem em outra chave, especialmente em *Blue Velvet* (1987).

(CARERI, 2013, 31). Nesse sentido, o caminhar, o narrar e o edificar se confluem na narrativa de Austerlitz, um caminhante-narrador que estuda justamente a arquitetura dos prédios e construções que impõe-se no seu caminho. Austerlitz seria como os nômades de antigamente, habitantes dos desertos e espaços vazios²⁰⁷, experimentadores aventureiros avessos à arquitetura e, em geral, à transformação da paisagem. Um “anarquitecto”. Quando observa a ilustração de uma bíblia infantil que representa a árdua travessia dos filhos de Israel por “um deserto terrível”, Austerlitz reconhece que o seu lugar “era entre as figuras minúsculas que povoavam o acampamento” (59). Tal identificação, para além do vínculo óbvio entre a diáspora e a sua própria trajetória de exilado, ligado a um destino coletivo mais amplo, também nos faz refletir sobre a sua condição de andarilho que observa os prédios, edifícios “pesados”, imponentes, ou as fortalezas obsoletas em sua fixidez no território, facilmente dribladas pelo desvio que o inimigo (nômade) pode efetuar, mudando a rota para outros caminhos e regiões mais vulneráveis. Projetando-se, em sua imaginação, para as tendas do acampamento, o menino Austerlitz também assume uma forma de habitar sobre a Terra. Fazendo referência a Bruce Chatwin, para quem nenhum outro povo “sentiu mais que os hebreus as ambiguidades morais do assentamento” - pois Javé, tendo prometido uma terra fértil, propícia ao sedentarismo, é um Deus do Caminho, o seu santuário é a Arca Móvel, a sua Morada, uma tenda e o seu Altar, um amontoado de pedras toscas, todos elementos de uma vida errante e peregrina -, Careri (2013, 40) aponta duas espacialidades diferentes:

A da caverna e do arado, que escava nas vísceras da terra o próprio espaço, e a da tenda, que se desloca sobre a superfície terrestre sem gravar rastros persistentes. Aos dois modos de habitar a Terra correspondem duas modalidades de conceber a própria arquitetura: uma arquitetura entendida como construção física do espaço e da forma contra uma arquitetura entendida como percepção e construção simbólica do espaço [...] a arquitetura teria nascido como necessidade de um *espaço do estar* em contraposição ao nomadismo, entendido como *espaço do ir*.

Como habitante da tenda, essa morada intermitente e precária, Austerlitz não deixa rastros em sua passagem pelo mundo, embora imerso nos campos que atravessa, e apenas o

²⁰⁷ O deserto, região inóspita ao habitat humano, cuja sequeidão, aridez e a ausência de referências para se orientar nesse território inundado de areia por todos os lados, um relevo natural e sempre reordenado pelas rajadas de vento, foi cenário de narrativas, literárias e artísticas, ao longo do tempo. *Saara* significa um espaço vazio “desprovido de apascentamento”, onde, na sua fronteira, um confin mutável, pastoreio nômade e agricultura sedentária se integram, na borda desse imenso vazio. Para uma experimentação do deserto pela narrativa fílmica, ver o desconcertante *Gerry* (Gus Van Sant, 2002).

acaso, e a confiança nele, cuidará para que os encontros com o narrador sejam possíveis e, assim, o relato continue aceso e iluminando, pouco a pouco, em direção às zonas onde algo se oculta sob um abismo de silêncio (podemos pensar ainda nos judeus engolidos pela máquina da barbárie, obrigados na iminência do seu extermínio a cavar no ventre da terra esconderijos, buracos, ou mergulhar em um imenso canal de esgoto sob uma cidade sitiada).

O historiador - colecionador, trapeiro e “tomador de notas” - bem como a narração que daí surge, assemelha-se ao ogro da lenda de Bloch, a farejar carne humana aí mesmo onde está sua presa²⁰⁸, seguindo seus rastos e pistas, estando, portanto, condicionado ao nomadismo. “O historiador não pode ser sedentário, um burocrata da história. Deve ser um andarilho fiel a seu dever de exploração e de aventura”, nos diz Le Goff no prefácio do manual de Bloch, escrito em um campo de prisioneiros durante a guerra. Se o sedentário observa os espaços nômades como vazios, “para os nômades esses vazios não são tão vazios, mas cheios de rastos invisíveis” (CARERI, 2013, 42). Dos rastos elabora-se o pensamento, ritmado pelos pés. Assim, desde que o homem passou à reflexão filosófica do mundo, o ato de caminhar provoca e gera o ato de divagar e escrever, a partir de Platão (Sócrates e os sofistas; e, depois, a escola peripatética, que teria originado a correspondência entre os ritmos corporais do caminhar e os processos mentais, e “diriam posteriormente que o próprio Aristóteles lecionava e ensinava andando de um lado para outro”²⁰⁹), Tales, Pitágoras, Virgílio, Horácio, Dante, Chaucer, Bunyan, e ainda Jesus e Maomé, e especialmente após Rousseau²¹⁰, no limiar da modernidade, passando por nomes como de Quincey, Stevenson, Wordsworth, Whitman, Thoreau, Poe, Baudelaire, Dickens, Joyce, Woolf, O’Hara, e mais próximo de nós, duas figuras centrais para o caminhante sebaldiano: Kierkegaard, em sua íntima Copenhague, e Robert Walser, autor do conto “A caminhada”, de 1917, uma das contribuições mais singulares e inclassificáveis à literatura da caminhada, “em que o modernismo encontra o conto de fadas enquanto faz um passeio”, no dizer de Coverley (2015, 149). Ambos muito se assemelham aos caminhantes de Sebald (como este, Kierkegaard é um híbrido, um

²⁰⁸ Na narrativa de Xavier de Maistre, encontramos: “Não há nada mais atraente, para mim, que seguir as ideias pelo rastro, como o caçador persegue a caça, sem pretender tomar alguma estrada”. (Apud Coverley, 2014, 59)

²⁰⁹ GRAYEFF Apud Solnit, 2016, 37.

²¹⁰ Em breve nota da sua *A arte de caminhar*, Merlin Coverley aponta o “escritor e caminhante W.G. Sebald” como “o mais óbvio sucessor contemporâneo de Rousseau [...] cujo relato de caminhadas feitas na costa de Suffolk, o seu aclamado *The Rings of Saturn*, frequentemente consegue replicar, se não superar, o tom melancólico que se encontra n’Os devaneios de Rousseau”. (COVERLEY, 2015, 27)

escritor filosófico e não filósofo propriamente dito, e suas caminhadas permitiam, como observou Solnit, transformar sua solidão em multidão, propiciando contatos fortuitos com outros seres humanos – à arte da errância segue a arte do encontro -, como nos narradores de Sebald). Para eles, o vaguear é fonte de solidão e ao mesmo tempo cura e alívio, antes mesmo de despontar como uma prática estética.

“Apenas os pensamentos andados têm valor’. Como Kierkegaard antes dele, Nietzsche afirmou repetidas vezes a importância do caminhar”, e as ideias do Zarathustra lhe ocorreram justamente em suas caminhadas pelas colinas de Rapallo, na Itália. Para Coverley (2015, 30), a quem seguimos aqui, o amor de Nietzsche pelo *Müssiggang*, ou passeio ocioso, reflete-se, como Austerlitz, no tomar notas apoiado em seus passos ao rés do chão, “em um estilo literário que evita o pensamento sistemático e privilegia uma abordagem notoriamente digressiva e fragmentada, resultado direto da sua prática de anotar ideias enquanto caminhava”. Mas a caminhada de Nietzsche, embora fazendo parte da longa tradição de caminhantes pensadores, é uma forma de expressão que antecipa a angústia da existência ligada à modernidade, da qual Benjamin tomará parte, um *flâneur* ele mesmo observador do próprio *flâneur*, de cuja lembrança Scholem não o percebe caminhando uma única vez com a cabeça erguida, apenas um andar pensativo e hesitante, por conta da miopia (talvez?). E “é cruelmente irônico o fato de sua morte ter sido consequência de uma caminhada forçada: tendo chegado à fronteira espanhola, que lhe negou a entrada no país, ele preferiu se matar a encarar a viagem de volta pelas montanhas até a França ocupada” (COVERLEY, 2015, 145).

Há mesmo uma espécie de simbiose entre a atividade do caminhar, se deslocar, e o escrever, copiar, afinal, não é esse o gesto que a ponta do lápis ou da caneta imprime no corpo da letra sobre a folha em branco? Alguns intuiriam a escrita como uma dança, uma bailarina (Clarice Lispector), um gesto que ainda assim diz respeito ao movimento dos pés que levam o corpo a equilibrar-se, deslocar-se, mudar de posição, saltar de um fragmento de território a outro, com maior ou menor desenvoltura, agilidade e contorcionismo²¹¹. Pierre Missac percebe que a improvisação, onde reside a força, era fundamental para um Benjamin “armado de sua preciosa caneta-tinteiro como de uma

²¹¹ Acrescentamos também a curiosa imagem do letrista suscitada pelo cantor suíço Mani Matter, que reproduzimos a partir de um fragmento das anotações do seu diário: “Para poder escrever é preciso atingir um estágio, como o que se encontra algumas vezes tarde da noite: onde pensamentos passam a palavras sem esforço, como se não houvesse qualquer dificuldade na formulação, onde as palavras saem da pena como correm os bombeiros alarmados: comprometidos com o alvo, sem pensar nos passos necessários para o alcance, instintivamente e sem temer a queda nas escadas”. (MATTER Apud Pompeu, 2016, 57)

lança, numa progressão saltitante (falaríamos, depois das ‘pequenas iluminações’, de pequenos saltos, opostos mais uma vez ao salto do tigre no passado histórico)” (MISSAC, 1998, 27). Diante do enorme peso da escrita, quando Austerlitz leitor de si mesmo percebe a “canhestra falsidade das minhas construções e inadequação de todas as palavras que eu empregara” e resolve imediatamente destruir o texto para recomeçar sempre outra vez, enxerga-se “como um equilibrista que não sabe mais como pôr um pé na frente do outro” (124). Toda escrita comporta um atletismo, como a natação de Kafka. Na epígrafe da apresentação do já citado livro sobre *The Art of Wandering: the Writer as Walker*, de Merlin Coverley, lemos: “Tanto caminhar quanto escrever são atividades simples, comuns. Põe-se um pé diante do outro; põe-se uma palavra diante da outra” (Geoff Nicholson). Para Benjamin, as imagens da escrita e do caminhar se misturam no modo como ele definia as citações do seu trabalho, que são vistas como ladrões à beira da estrada que assaltam o ocioso viajante, mas também na consideração de que

A força de uma estrada do campo é diferente quando caminhamos por ela e quando voamos sobre ela num avião. Da mesma forma, a força de um texto quando lido é diferente de sua força quando copiado. Quem voa vê apenas o modo como a estrada penetra pela paisagem, como ela se desdobra de acordo com as leis da paisagem ao seu redor. Somente quem anda a pé pela estrada conhece a força que ela tem, e como, da mesma paisagem que para quem voa é apenas uma planície aberta, ela desvenda distâncias, mirantes, clareiras, panoramas a cada curva como um comandante posicionando soldados numa frente de batalha. É somente o texto copiado que comanda, assim, a alma de quem se ocupa dele, ao passo que o mero leitor jamais chega a descobrir os novos aspectos de seu interior que são abertos pelo texto, a estrada corta ao meio a floresta que vai constantemente se fechando atrás dela: porque o leitor segue o movimento de sua mente no vôo livre da imaginação, enquanto quem copia submete a mente ao seu comando. (BENJAMIN Apud Masschelein, 2008, 37)

Se o bairro apontado por Benjamin em “Primeiros socorros”, extremamente confuso com sua rede de ruas, apresenta-se como uma descrição capaz de se afigurar como método para ler a própria obra de Benjamin, de topografia acidentada, desvios bruscos, perspectivas vertiginosas, como bem observou Rosana Kohl Bines, também encontramos Austerlitz a explorar “pelos pés” a estação ferroviária que tem o seu nome como se percorresse perdidamente o próprio rastreio sinuoso de suas origens, seu relato entremeadado por pontos de sutura a vincular uma pluralidade de tempos e de elementos que vão dos componentes arquiteturais aos relógios e cronômetros, museus, quadros pictóricos, hospitais, paisagens, fotografias e leituras. A tessitura do romance *Austerlitz*

lembra uma complexa rede ferroviária, com seus múltiplos níveis, entroncamentos, cruzamentos, baldeações e estações²¹².

Um sintoma sutil da vinculação entre a literatura de Sebald, sua prática escritural, e a imagem de um viajante/caminhante na estrada, afigura-se na interposição da imagem de um andarilho a percorrer uma trilha no momento em que o texto reflete sobre a escrita de esboços e o procedimento de recortar e reordenar, a fim de produzir uma montagem que recria, “diante dos meus olhos tal como em um álbum, a imagem da paisagem, já quase caída em esquecimento, atravessada pelo viajante” (SEBALD, 2008, 123). Em seguida, Austerlitz discorre sobre a língua como quem mapeia um território, vasculhando todos os elementos dessa que aparece como “uma velha cidade com o seu labirinto de ruas e praças, com quarteirões que remontam no tempo, enquanto outros foram demolidos, saneados e reconstruídos” (125). Em Cortázar, nas suas *Histórias de cronópios e de famas*, a operação do ver na leitura é ativada como um deslocamento pelo livro mesmo, e não apenas um sobrevoo em contraposição à cópia que vimos em Benjamin, para que “o romance aberto em cima da mesa comece a andar outra vez na bicicleta de nossos óculos” (CORTÁZAR, 1981, 13). Também Alberto Manguel (2017), em seu livro sobre a cadeia de metáforas que envolveram a figura do leitor do livro do mundo nos últimos quatro milênios, o associa ao viajante, que avança através das suas páginas como peregrinos em direção à iluminação.

²¹² Susan Suleiman, em seu recente trabalho sobre *Crises de memória e a segunda guerra mundial*, tenta traçar seu percurso: “Alguns livros se assemelham a uma viagem de trem, que percorre regularmente os trilhos de um argumento de A a Z. Outros são mais parecidos a uma viagem de carona através de um país ou continente: há um ponto final, mas a viagem em si é imprevisível, aberta ao acaso, com inesperadas descobertas e excursões paralelas ao longo do caminho. Este livro não se encaixa em nenhuma dessas categorias. Se tivesse que encontrar uma metáfora ambulante para descrevê-lo, escolheria uma série de longas caminhadas nas montanhas [...] O mesmo acontece com o tema da memória. Este livro faz excursões a uma paisagem inesgotável dominada pela memória e por seus picos circundantes: a história, o testemunho, a imaginação” (SULEIMAN, 2019, 21 e 22). Lembramos ainda da entrevista que uma das grandes estudiosas da tragédia e do pensamento grego que temos hoje, Martha Nussbaum, deu para um dos melhores programas de televisão já feitos no debate da ciência e das humanidades – transmitido pela tv holandesa VPRO nos anos 2000 com o título *Van De Schoonheid en de Troost* (“O belo e a consolação”, na tradução portuguesa). A exibição da gravação da filósofa da Universidade de Chicago inicia pelo fim do seu depoimento, quando a vemos correndo sobre uma esteira na frente de suas estantes de livros, enquanto escuta ópera e, quase ofegante, mira e desvia o olhar da câmera sem nada nos falar. A narração em *off* penetra em meio aos sons simultâneos da música e dos passos apressados na esteira, e diz: “Não imagino Sartre, Lichtenstein ou Aristóteles fazerem a mesma coisa. Após uma longa tarde de conversa, cheia de emoções, meia hora de *stairmaster*. Mas foi ela própria que o propôs. Correr é uma das suas fontes de inspiração, do belo e da consolação. Ideias soltas e sonhadoras surgem enquanto corre. Escreveu-me dizendo que faz filosofia ao longo dos seus passeios, não enquanto corre. Costumava correr à volta do lago. Gosta das cores pastel, da neblina limpa, sempre acessível, o céu por cima e, ao longe, a imagem da cidade”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CphgXaGjAeg>.



O processo de fabricação do romance sealdiano está desnudado no próprio caminhar e locomover-se dos seus narradores. Todo o encadeamento, compasso e ritmo dessa “escrita pedestre” segue o estado de trânsito dos seus personagens, exploradores do “entretempo”, que quer dizer “o tempo de caminhar entre um lugar e outro, de vaguear e bater pernas” (SOLNIT, 2016, 14). Um caminhar que, ao mesmo tempo em que é impulsionado por uma inquietação irremediável, taciturnamente em busca de algum alívio balsâmico – “mas se durante o dia as caminhadas em Tower Hamlets me acalmavam” (224) –, também é instigado a estender-se para além do propósito terapêutico, retomando o fôlego pelos rastros e cifras que encontra no caminho. Andanças essas que chegam a percorrer longos trajetos, como no caso do professor primário Paul Bereyter que, em suas “aulas de contemplação”, levava os alunos a excursionar por locais e paisagens “num raio de cerca de duas horas a pé” (SEBALD, 2009, 44), ou o narrador quando, após o derradeiro encontro com Austerlitz, viaja em um trem suburbano para depois seguir a pé por dez quilômetros até Willebroek” (284).

Mas o andar pelos escombros do século XX adquire um sentido jamais intuído pelos célebres caminhantes do passado. Diante de um mundo pós-catástrofe, onde incontáveis corpos tombaram, o gesto mais simples e misterioso de todos – o andar –, ainda que cabisbaixo, com a vista turva do melancólico diante de um horizonte sombrio, é o que, no fundo, nos torna humanos e potentes na busca por remissão²¹³. O andar é a

²¹³ Para uma apreciação do caminhar nos dias atuais, enquanto gesto de resistência, ver a recente entrevista de David Le Breton, autor de *Marcher. Éloge des chemins et de la lenteur* (2012): “Ficar em silêncio e

contígua sequência do “levante” – “levanta-te e anda” - e o melancólico, que não mais partilha com o Belerofonte de Homero uma tristeza e solidão que recusa o contato humano através da existência errante, segue justamente em direção aos encontros, recolhendo cacos da sobrevivência, uma testemunha disponível aos acenos endereçados de longe por quem resistiu, no passado, diante da miséria do mundo. Um ato basilar que a tantos foi cerceado, uma forma de habitar o mundo negada a uma multidão de semelhantes. Nas mais diversas línguas – *Aufstand*, *hitqomemut* ‘amamit, *antifãda*, *uprising*, *sollevazione*, *levantamiento*, *soulèvement* – a palavra para o levantar-se faz apelo à ação de colocar-se reto, pôr-se de pé, deixar uma posição deitado, com o rosto voltado para a terra, e se sacudir para tirar a poeira, as folhas; levantar-se com uma inesperada força brusca, nos livrando de um peso esmagador, triunfando sobre a gravidade de tudo. Aqueles que assumem o levante, “se deslocam e, ao se deslocar, também passam da posição deitada à posição de pé – de pé e móveis, contra toda expectativa” (BUTLER, 2017, 30). Peter Stallybrass (2016, 81 e 82), no ensaio “O mistério do caminhar”, aponta para a preciosidade dessa ação:

A esfinge nos obriga a ver a singularidade do caminhar. Não se trata de um elemento constante de nossas vidas: andar é algo que, ainda crianças, aprendemos com dificuldade, isto é, supondo que chegamos a aprender, e, lentamente, se vivemos tempo suficiente, acabamos por desaprender. Mas quando se caminha com relativa comodidade é fácil achar isso natural. Esquecemos que se trata de um feito extraordinário, um feito que podemos perder a qualquer momento – por causa de algum ferimento, de uma artrite, de um acidente vascular.

Ainda segundo Stallybrass, os livros de Primo Levi – *É isto um homem?* e *A trégua* -, constituem profundas meditações sobre as precondições do caminhar. Levi nos conta que, nos campos de concentração, os prisioneiros que conseguem sapatos de tamanhos diferentes dos seus pés descobrem que não conseguem caminhar com eles e, incapazes disso, são imediatamente “dispensados” pelos carrascos. No não-lugar (negação absoluta

caminhar são hoje em dia duas formas de resistência política”, disponível em: <https://desenhares.wordpress.com/2017/10/21/ficar-em-silencio-e-caminhar-sao-hoje-em-dia-duas-formas-de-resistencia-politica/>. Para uma análise dos impactos sócio-econômicos das “cidades caminháveis” de hoje, ver <https://www.archdaily.com.br/br/794058/o-poder-economico-e-social-das-cidadescaminháveis?fbclid=IwAR0ftsQslgTcYaY8SfOibtk7T33Oea24qNtu4jwMjK7YuD4nrjSFpe8Xj> M. Também um dos notáveis revolucionários latino-americanos, zapatista, uma vez disse “Nós caminhamos, não para chegar a uma terra prometida, mas porque o próprio caminhar é a revolução” (HOLLOWAY Apud Kohan, 2018, 198). Sobre Sebald e suas apropriações da tradição literária das caminhadas, ver o texto de Christian Moser de título “Peripatetic Liminarity: Sebald and the Tradition of the Literary Walk” (2010).

do humano) em que não existe vida para ser vivida, não caminhar é literalmente morrer. Nesse sentido, em importante reflexão acerca da modulação do “olho da história” em Sebald, Kelvin Falcão Klein se refere a um breve comentário de crítica do autor alemão sobre o livro de reportagens e textos breves de Victor Gollancz, que observou diretamente a Alemanha no imediato pós-guerra, onde destacou “suas observações acerca da falta de rumo dos sobreviventes, certa inquietude ou pendor nômade que parece ressurgir em situações de trauma extremo” (KLEIN, 2016, 112). As considerações de Gollancz, sem qualquer tipo de pretensão literária e com aquela objetividade de quem relata uma situação que presencia de perto, fornece ao leitor uma imagem da condição de pauperização da população alemã no findar da guerra, especialmente em seu artigo “This Misery of Boots”, onde as fotos de vinte pares de botas e sapatos extremamente gastos “sugerem um fenômeno de história natural”. Embora aqui lidando com o outro lado catastrófico do conflito, o da população civil alemã bombardeada impiedosamente pelos Aliados, o fratura traumática (*Heimat*) entre os indivíduos e o solo, que os obrigam à errância por um mundo absurdo e desprovido de sentido humano, tomados de uma movimentação crônica que resultará na sociedade da mobilidade que se formou décadas após a catástrofe, também aparece como sintoma dos narradores e personagens sebaldianos, seja pelo trauma herdado, seja pela vergonha de ser um homem.



Os relatos de Sebald e Didi-Huberman são frutos da errância de solitários em busca de rastros que os conduzam a formar uma imagem, ainda que rarefeita, da

sobrevivência. Nos alinhamos com a reflexão de Jaime Ginzburg, que, retomando o importante estudo de Max Pensky a respeito de Benjamin, considera

A melancolia como uma condição para produzir conhecimento. O olhar atento ao que foi perdido pode lidar com esse desafio, de modo que a percepção daquilo que foi destruído se articule com a concepção do que é preciso construir. Observar um rastro no chão, um bilhete de uma viagem feita no passado, uma fotografia, assim como contemplar um espaço em ruína, pode envolver o esforço de pensar na existência à luz das perdas. (PENSKY, 2012, 109)

Nesse sentido, o ato de narrar em Sebald, cuja armação está assentada na observação atenta dos rastros e resíduos que o andarilho encontra pelo seu caminho repleto de meandros e declives, restos sobreviventes do passado irrecuperável a que se busca ter acesso, bem como na inclinação melancólica sobre essa matéria, envolve o tipo de narração com “aspectos dissociativos, fragmentários e incompletos, em que o princípio de causalidade é colocado em dúvida ou, no extremo, pode se ausentar” (GINZBURG, 2012, 124).

Encontramos a experiência dos rastros de Didi-Huberman em *Cascas*²¹⁴, que é como um diário que só contém um dia, que parece suspenso no calendário pela magnitude imensurável da experiência, um relato-ensaio da visita que Didi-Huberman fez ao lugar onde se operou o campo de extermínio em que seus avós foram mortos, hoje, um museu: Auschwitz-Birkenau. Didi-Huberman vagueia pelo terreno do próprio não-lugar (campo de concentração), do centro de onde se executava uma barbárie inimaginável, onde o frágil e minúsculo corpo humano, apontado por Benjamin, era literalmente queimado às cinzas e reduzido à nulidade (material e espiritual). Em seu texto testemunhamos o encontro secreto entre gerações que Benjamin vislumbrou em suas teses. Se o melancólico Sebald busca inventar formas que expressem o que sobreviveu à “capacidade de o homem fazer mal ao homem”, a melancolia de Didi-Huberman o conduz a enfiar suas unhas no tronco de uma indiferente e impassível árvore daquele lugar onde se perpetrou o sofrimento em uma escala jamais apreendida pelo humano.

O resultado: três lascas de casca de árvore sobre uma folha de papel. Esse evento, que como os que iniciam os relatos de Sebald, não possui qualquer disposição clara,

²¹⁴ Para Vera Casa Nova (2014, 65), “Trata-se de uma narrativa de ruínas pela palavra e pela imagem fotográfica. Escritura que se encontra entre a pesquisa histórica e a empresa literária autobiográfica” (algo bastante semelhante ao empreendimento de Sebald).

deflagra o enfrentamento de Didi-Huberman naquele lugar pulsante de silêncios e presença de incontáveis ausências. O movimento do seu olhar oblíquo e melancólico será como o de toda carta, que começa à esquerda e desdobra-se à direita, “como uma corrente funesta, um caminho acidentado: desdobramento estriado, tecido da casca precocemente rasgado” (2013, s/n).



Três cascas de árvore, que resistiram como puderam à interferência do homem sobre sua estrutura harmoniosa. Três lascas de tempo. “Meu próprio tempo em lascas”. O relato de Didi-Huberman abre com uma observação de escala diminuta, o olhar apreendendo lascas de madeira, que o leva ao nome do local: as árvores são as bétulas (*Birken*) de *Birkenau*, e o sufixo concentra a própria dor (“au!” - interjeição espontânea do sofrimento, em alemão). Bétulas de dor. Era um belo domingo de junho - mas a quem importa o dia e o mês? - quando o historiador caminhava por entre as bétulas de Birkeneau, sob o calor e um céu opressivo. O relato metonímico ante a botânica do leste europeu (Polônia) encontra um parentesco justamente na poesia de Paul Celan, cujos motivos recorrentes concernem a árvores - o choupo, salgueiros, arbustos, plantas e grãos -, exprimindo imagens diversas dessa mesma botânica²¹⁵.

Se Auschwitz, hoje, tende para o museu, Birkenau continua um simples sítio arqueológico.

²¹⁵ “Hans-Georg Gadamer menciona que Celan fora um *poeta doctus*, sobretudo um homem com um conhecimento admirável da natureza. Diz, ainda, que Heidegger contara-lhe que lá, no alto da Floresta Negra, onde se encontraram, Celan tinha mais conhecimento que ele sobre plantas e animais” (OLIVEIRA, 2011, 48). Peter Pál Pelbart (2000, 176) também se coaduna com esse olhar no campo: “E assim passamos horas apenas olhando a terra, perscrutando suas brechas, seus detalhes, seus detritos [...]”.

É pelo menos o que desponta quando olhamos o que resta para ver, ali onde quase tudo foi destruído: por exemplo, o chão fissurado, ferido varado, rachado. Escoriado, dilacerado, aberto. Desagregado, estilhaçado pela história, um chão que berra. (DIDI-HUBERMAN, 2013, s/n)

O olhar que se deteve nas bétulas do lugar passa agora para o chão. É nesse momento que Didi-Huberman, enquanto visitante afetado por aquele lugar, se interroga sobre seus próprios atos de olhar. Sua baixa estatura, a timidez, a miopia em seus olhos e “um certo medo fundamental” incitavam-no a privilegiar as coisas que estão embaixo. “Tenho o costume de andar olhando o chão”, talvez devido a uma certa vergonha de encarar as coisas. Mas é precisamente dessa falta, desse eximir-se de olhar as coisas de frente, no nível em que encontram sua estatura de alto a baixo, que o historiador extrai uma potência: observar tudo que está embaixo, as primeiras coisas a serem vistas. Mas, se o ato de se curvar para ver o ajuda a pensar melhor no que se vê, e nos modos de ver, “em Birkenau, um abatimento particular perante a história sem dúvida fez minha cabeça abaixar um pouco mais que o normal” (DIDI-HUBERMAN, 2013, s/n).

Como vimos, as causas e efeitos da melancolia já foram demasiadamente mapeadas por uma longa tradição de filósofos, médicos, teólogos, artistas, etc. Porém, quando nos referimos a Sebald e Didi-Huberman como melancólicos, obviamente que estamos longe de pensarmos em termos de disjunção na produção de uma suposta bile negra determinante de nossos humores (embora haja uma curiosa referência a ela ao final de *Austerlitz*), ou mesmo no caso de uma perda do objeto (outro), cuja identidade é ignorada pelo melancólico freudiano. A melancolia que percebemos em nossos autores está relacionada ao encontro que a obra de ambos exprime com a história catastrófica do século XX, e que faz o historiador da arte abaixar a cabeça um pouco mais que o normal.

Nesse sentido é que o olhar arqueológico do qual nos fala Didi-Huberman se constitui a partir dessa postura do melancólico, que, à semelhança do narrador sebaldiano, modula seu olhar para atentar para aquilo que constitui o que Agamben (2014) postulou como “a miniaturização como cifra da história”. Um olhar hábil para ver no fragmentário, no precário, nas cascas, naquilo que foi varrido para debaixo do tapete do saguão asseado do palácio da história dos vencedores, um lampejo de redenção para com os mortos e injustiçados do passado²¹⁶. O olhar arqueológico, atento às coisas mínimas e no limiar do

²¹⁶ Em um ensaio delicado, Didi-Huberman divaga a respeito de um jeito peculiar de se postar diante do pensar, em íntima ligação com o olhar que estamos considerando aqui. Em *Pensar debruçado* (2015, s/n), lemos: “Do outro lado, há os que aceitam *debruçar-se* para ver e pensar melhor. Debruçando-se abandonam

seu total desaparecimento, cintilante, pode então preservá-las, arrancando-as do *continuum* vazio da história, que, para Benjamin, é sinônimo de catástrofe. Uma fenomenologia do diminuto e inconspícuo, nos termos de Miriam Hansen (2012 [1987]).

Sebald procura, em sua obra, traduzir as ruínas e os fragmentos da História (sinais cifrados do passado) a partir de um trabalho de escavação e coleta desses cacos, num misto de topografia e expedição arqueológica. Seu narrador é como um *chiffonier*, isto é, um sucateiro ou trapeiro. Mas também uma fusão benjaminiana entre o *flâneur* e o detetive, que “capta as coisas em pleno voo, podendo assim imaginar-se próximo ao artista” (BENJAMIN, 1995, 38). Em “Escavar e recordar”, fragmento de *Imagens do pensamento*, Benjamin nos diz: “Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava” (2012, 245). O fragmento comporta, em Benjamin, como em Aby Warburg, a possibilidade de “descobrir na análise do pequeno momento singular o cristal de todo o ocorrido” (V, 575)²¹⁷.

É nesse sentido que Sebald nos diz ainda que “em um grão de areia na bainha de um vestido de inverno de Emma Bovary [...] Flaubert vira o Saara inteiro, e cada poeirinha para ele pesava tanto quanto os Montes Alfas” (SEBALD, 2010, 18). A metáfora arqueológica é eloquente para nos fazer pensar nas múltiplas camadas que compõem o passado enquanto uma imagem mutilada. Didi-Huberman nos alerta para a necessidade de olhar o que resta para ver, ver apesar de tudo, apesar de não termos outra que não uma

o poleiro. Têm o conceito mais *humilde* e mais arriscado. A sua vista de cima advém movimento de aproximação e de tactilidade. Só escalam as encostas do Etna para melhor mergulharem na sua lava incandescente, como Bataille, no ‘cume do desastre’, o lembrava na sequência de Nietzsche e tal como o próprio Nietzsche o tinha lembrado apoiando-se no exemplo de Empédocles. Estes pensadores aceitam descer até ao que Gilles Deleuze nomeou ‘planos de imanência’. Apostam em tornar inteligível a própria experiência sensível. Pensam para melhor se *aproximarem* – quaisquer que sejam os riscos para a pureza do conceito – daquilo que querem pensar: maneira de devolver a sua dignidade às coisas mais baixas, humildes e materiais”.

²¹⁷ Kelvin F. Klein, refletindo sobre o papel das coisas “sem valor” ou “insignificantes”, relacionou com perspicácia Benjamin e Agamben: “Benjamin chama de *história dos vencidos*, e não dos vencedores; talvez envolva um pouco daquilo que Agamben, a partir de Benjamin e a partir dos brinquedos de Benjamin, escreve em *Infância e história - a miniaturização é a cifra da história*, ou seja, esses elementos condensados de que se vale a história para circular em baixa voltagem, em modo econômico, como se em estado latente. Agamben diz que vê em Benjamin e em Robert Walser a presença do tempo messiânico (glorioso, pleno) no tempo profano - e essa presença se dá a partir de formas míopes e distorcidas, de elementos que hoje são considerados infames e sem valor. É a partir do contato com esses objetos e desejos de pouco valor que se dá a experiência da redenção - *a réstia de luz que nasce em nossos defeitos e nossas pequenas baixezas não era senão a redenção*, escreve Agamben. Essa relação com o perdido (que Sebald cultivou em seus livros e que me ensinou a cultivar a partir da leitura de seus livros) é algo como uma vida póstuma que aproveitamos ainda no impossível do presente. Talvez sobreviva ainda na ficção ou de um pouco dessa experiência passada adiante, não mais dentro da família ou de um círculo comunitário, mas que escolhemos quando escolhemos os livros que lemos”. Disponível em: http://falcaoklein.blogspot.com.br/2014_09_01_archive.html.

imagem em estilhaços do passado. É de um ponto de vista arqueológico que captamos o que resiste ao tempo e comparamos o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido.

Como aponta Didi-Huberman, a memória não requer nossa capacidade de fornecer lembranças circunstanciadas. As testemunhas eminentes da experiência da catástrofe, e aquelas que “apenas” herdaram o trauma, como muitos dos anjos desterrados de Sebald, “transmitiram tanto afetos quanto representações, tanto impressões fugazes, irrefletidas, quanto fatos declarados. É nesse aspecto que seus estilos nos interessam, que suas línguas nos perturbam” (DIDI-HUBERMAN, 2013, s/n). Ver apesar de tudo, da destruição, da supressão de todas as coisas. E é através do olhar arqueológico – e de sua interrogação particular – “que vemos que as coisas começam a nos olhar a partir de seus espaços soterrados e tempos esboroados” (DIDI-HUBERMAN, 2013, 122-127). E é aqui que se dá o encontro entre o que emerge do tempo estratificado no vestígio, a ser atravessado em suas camadas pelo gesto do arqueólogo, e a inquietude de seu próprio presente. Encontro frontal com a história, como é a literatura de Sebald e o relato de Didi-Huberman.

A obra de W.G. Sebald, tanto na prosa de ficção quanto na crítica e no ensaio literário, como também em vários dos escritos de Didi-Huberman, está diretamente comprometida com a reflexão sobre a história da modernidade enquanto o encadeamento de uma barbárie atrás da outra²¹⁸. Na visão de Thomas Browne, evocada por Sebald (2010, 32),

Em cada nova forma já reside a sombra da destruição. É que a história de cada indivíduo, de cada sociedade e do mundo inteiro não descreve um arco que se expande cada vez mais e ganha em beleza, mas uma órbita que, uma vez atingido o meridiano, declina rumo às trevas.

Nesse sentido, as afinidades e correspondências com o pensamento de Walter Benjamin não poderiam ser mais evidente. Como vimos, Sebald tece sua narrativa a partir

²¹⁸ Assim, podemos afirmar sem receios que Sebald foi um dos principais herdeiros da filosofia da história de Walter Benjamin. Sua literatura se coloca na linha de frente do que há de mais vigoroso na luta contra o esquecimento e pela redenção dos vencidos, engolidos pelo turbilhão da história do século XX. O tema benjaminiano do encontro marcado com as gerações passadas adquire uma nova e irrecusável urgência em Sebald (GATTI, 2005). “Assim, pois, retornam os mortos”, lê-se na história de Selwyn. Sua narrativa compõe-se de histórias de vidas que de algum modo foram atravessadas por “catástrofes silenciosas”; são “anjos desterrados que caminham em um mundo que não podem compreender e que tampouco os aceita”. (SELIGMANN-SILVA, 2005, 119)

de um número indefinido de deslocamentos pela *waste land*. Ao contrário do anjo da tese IX, o narrador sebaldiano, que não possui asas, mas pernas - “o melancólico de Sebald tem pernas de atleta” (GATTI, 2012, 8) -, consegue se desvencilhar do sopro que vem do paraíso para, por meio de montagens ou uma exposição dos cacôs da história, escrever a história, (re)contar os “fatos” e interpretar o mundo.

Sebald percorre cidades e lugares tal qual um pesquisador sonda um sítio arqueológico, em busca da memória soterrada que se encontra nos vestígios de sua coleção. Uma coleção de imagens do passado que, para Benjamin, o historiador materialista deve transformar em “uma *collage* de escombros e fragmentos de um passado que só existe na sua configuração presente de destroço”²¹⁹.

Em um livro brilhante, ainda sem lançamento no Brasil, Georges Didi-Huberman insiste na expressão *apesar de tudo* porque cada fragmento existente - de imagens, de palavras ou de escritos - referente ao extermínio, é arrancado a um fundo de *impossível*. Testemunhar é contar apesar de tudo o que é *impossível* contar totalmente. Como lemos em *W ou a memória da infância*, de Georges Perec (1995, 54), “o indizível não está escondido na escrita, é aquilo que muito antes a desencadeou”. A impossibilidade está na raiz da consciência. Portanto, para nós, apenas “literatura” não é o suficiente para apreender o projeto de escrita de W.G. Sebald. É preciso, antes de qualquer coisa, nos reportarmos a ele como uma “literatura apesar de tudo”, apesar do sofrimento inimaginável com que lida, apesar de ter sido “poupado” da guerra, de não ter se envolvido diretamente na catástrofe e apesar do silêncio abismal que imperava em seus anos de formação. Uma literatura que, penetrando em meio a escombros e fissuras do silêncio, atravessa a espessura do esquecimento e comporta no espaço de sua escrita a busca pelo verdadeiro contato com o lar, no sentido que Adorno dá a ele em *Minima Moralia* (1951).

O advérbio “apesar” indica, na oração ou sintagma a que dá entrada, uma ideia oposta àquela expressa na outra parte do enunciado, contrariando uma provável

²¹⁹ Walter Benjamin foi um aficionado colecionador de livros, a ponto de nas situações financeiras mais precárias frequentar leilões de livros raros e adquiri-los a preços elevados. Sebald também foi um inveterado colecionador, mas de imagens. Em entrevista a Michael Zeeman, quando perguntando se ele coleciona imagens, diz: I do. I have for years. Anything that comes my way I put in a Box I also have a small cheap camera. It's those implausible things that you come across, that, if you are not able to record them, nobody will believe you, so it's quite useful to have that tool” (DENHAM, McCULLOH, 2006, 21-31). O colecionador sempre guarda algo de melancólico, e quem possivelmente expressou melhor a causa sintomática desse fenômeno foi a poesia de Ana Martins Marques. No poema *Coleção*, lemos: “Colecionamos objetos / mas não o espaço entre os objetos / fotos / mas não o tempo entre as fotos / selos / mas não viagens / lepidópteros / mas não seu voo / garrafas / mas não a memória da sede / discos / mas nunca o pequeno intervalo de silêncio entre duas canções”.

expectativa. Tal expectativa, dos carrascos que perpetraram o horror e tentaram aniquilar toda e qualquer matéria que servisse de suporte ao sonho de um dia redimir os que tombaram, sucumbiram, os afogados, é frustrada pelo ímpeto melancólico de reunir os cacos, extrair o resto, mesmo que confinado a um deteriorado tubo de pasta de dentes²²⁰, e fundar uma literatura do levante, apesar de tudo. O obstinado tema de *A Dor* (1985), de Marguerite Duras, é a ausência e o potencial do retorno do ser amado (Robert Antelme): “Ele volta, apesar de tudo”. Apesar de tudo, a língua permaneceu não-perdida, nos diz Celan. “Mas ela teve que atravessar as suas próprias ausências de resposta, atravessar um emudecer, atravessar os milhares de terrores e o discurso que traz a morte [...] Atravessou e pôde sair, ‘enriquecida’, por tudo aquilo” (CELAN, 1983, 185)²²¹. É dessa língua revivida que se pode construir uma poética do precário.

A disposição melancólica do narrador sebaldiano e de Didi-Huberman não os paralisa, mas os impele ao encontro com as gerações passadas a partir de uma postura investigativa. Se Benjamin propõe a visão da história sob o signo da decadência e da melancolia, onde o “fragmento amorfo” da alegoria traduz, melhor que a ambição mimética totalizadora, a experiência moderna de um tempo de “homens partidos”, em

²²⁰ Ou, no caso do judeu grego Marcel Nadjari, membro do *Sonderkommando*, cujo relato está num texto que ele escreveu secretamente no final de 1944, guardando-o dentro de uma garrafa térmica envolta numa bolsa de couro e que foi enterrado perto do Crematório 3 do campo (Auschwitz-Birkenau) que seria libertado no início de 1945. O texto foi descoberto na década de 80 e, após anos de restauração, pode ser lido agora. Sua passagem de maior força talvez seja essa: “Não estou triste por morrer. Mas fico triste por não poder me vingar como eu gostaria”, disponível em: https://oglobo.globo.com/sociedade/historia/carta-enterrada-em-auschwitz-revela-que-mente-humana-nao-pode-imaginar-21935529?utm_source=Facebook&utm_medium=Social&utm_campaign=O%20Globo

²²¹ Impossível não lembrar os versos de Drummond em *Procura da poesia*:

“Penetra surdamente no reino das palavras.

Lá estão os poemas que esperam ser escritos.

Estão paralisados, mas não há desespero,

há calma e frescura na superfície intata.

Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.

Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.

Tem paciência se obscuros. Calma, se te provocam.

Espera que cada um se realize e consume

com seu poder de palavra

e seu poder de silêncio.

Não forces o poema a desprender-se do limbo.

Não colhas no chão o poema que se perdeu.

Não adules o poema. Aceita-o

como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada

no espaço”.

nossos autores a melancolia também não está a serviço da resignação²²². Nesse sentido é que Sebald escreve no prefácio para *A descrição da infelicidade* (1985, s/n):

Já não é possível rebater a constatação de Kafka quando ele escreve que todas as nossas invenções ocorreram depois do início da queda. O declínio de uma natureza que continua a nos manter vivos é o corolário cada dia mais evidente disso. Mas a melancolia, ou melhor, a reflexão que fazemos sobre esse infortúnio, nada tem a ver com a aspiração à morte. Ela é uma forma de resistência.

Segundo Márcio Seligmann-Silva, é contra o veredicto de Walter Benjamin²²³, que pensava não ser mais possível a narração na sociedade moderna marcada pela onipresença de choques, que Sebald busca reestabelecer a arte de narrar em uma época pós-narração. “Sua escrita nasce, portanto, de uma impossibilidade, mas também de uma necessidade de resistir; de reatar os laços com um passado que surge arruinado pela violência que marcou o século de totalitarismos, autoritarismos e genocídios” (SELIGMANN, 2005, 119). E estar no tempo “pós-catástrofe”, como é o caso da literatura sebaldiana, significa habitar essas catástrofes. “A catástrofe choca-se sempre novamente contra nós: vamos de encontro às catástrofes” (SELIGMANN-SILVA, 2005, 63).

Sebald, em seus romances, e Didi-Huberman, em seu ensaio-relato, vão ao encontro frontal da história, em travessias por uma geografia impregnada da presença atmosférica dos ausentes, tragados pelos movimentos da história no século XX. Também há aqui um cruzamento entre a história coletiva e a história individual, pois ambos tiveram um envolvimento familiar com os acontecimentos da história europeia (Didi-Huberman visita o campo de Auschwitz-Birkenau, onde seus avós morreram, e Sebald, filho de um militar que serviu ao exército nazista), o que talvez torne operável a noção de “pós memória” (Beatriz Sarlo), relacionada às experiências de indivíduos que receberam, via herança familiar compulsiva e/ou transmissão cultural e emotiva, o trauma. Ou os afetos que daí irradiam.

²²² O pessimismo de Walter Benjamin, assim como em Blanqui ou Péguy, se manifesta por um tipo de “melancolia revolucionária”, que traduz o sentimento de reiteração do desastre, o medo de uma eterna volta das derrotas. Benjamin fala até mesmo de uma “organização do pessimismo”, como reação às catástrofes que ele percebia ameaçar a Europa, num tempo de otimismo por parte dos pensadores e dirigentes marxistas daqueles anos (LÖWY, 2007, 23). Sobre o “marxismo melancólico” de Benjamin, ver KONDER, Leandro. *Walter Benjamin, o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

²²³ Ver os ensaios *O narrador* (1936) e *Experiência e pobreza* (1933).

O que aqui se tentou demonstrar, ainda que de maneira incipiente, é que a afecção melancólica de Sebald e Didi-Huberman os levam a pensar a queda na perspectiva de suas ressurgências inesperadas, a conquistar, por meio seus escritos, alguma agência diante das forças históricas insondáveis que transformaram o século XX num imenso campo de extermínio de seres humanos e destruição da paisagem.

Didi-Huberman (2011) disse certa vez que o pessimismo foi, às vezes, “organizado” até produzir, em seu próprio exercício, o lampejo e a esperança intermitentes dos vaga-lumes. Em novembro de 2015, em conferência proferida no Museu de Arte do Rio de Janeiro²²⁴, o historiador da arte afirmou também que, se de forma aparentemente pessimista a história humana não é outra coisa que a história da dor dos humanos, e que “vivemos hoje mais do que nunca com a memória dessa dor”, então essa é uma memória que arde: ela se encandece, “arde de desejo”.

Podemos ser pessimistas porque - regresso o seu termo - a ideologia dominante está lá e domina. Podemos ser pessimistas desse ponto de vista, mas no espaço desse pessimismo há mil coisas a fazer. Organizar o pessimismo significa dar uma oportunidade ao desejo de ir mais além. O pessimismo nunca deve ter a última palavra. A ideologia dominante pode desmoralizar-se a qualquer momento, não sabemos o que pode acontecer, e essa tensão permanente é necessária²²⁵.

O imperativo de nossa época é fazermos da nossa melancolia, que nasce da sensação de exílio de si mesmo em um mundo que não cessa de produzir catástrofes, um gesto de levante. “Em mais de uma língua eslava o substantivo ‘bétula’ está associado à renovação primaveril, evocando a seiva que volta a circular nas árvores” (DIDI-HUBERMAN, 2013, s/n). A sobrevivência das bétulas, a capacidade de transmigração das lagartas e borboletas e as cintilações dos vaga-lumes atestam essa potência da renovação. Como na ode de Keats (1819):

But when the melancholy fit shall fall
Sudden from heaven like a weeping cloud,
That fosters the droop-headed flowers all,
And hides the green hill in na April shroud;
Then glut thy sorrow on a morning rose,

²²⁴ Na ocasião do *Seminário Internacional Chamar as chamas: Imagens, Gestos, Levantes* (23 e 24/Nov/2015).

²²⁵ Disponível em: http://es.rfi.fr/francia/20161020-georges-didi-huberman-el-pesimismo-no-puede-tener-la-ultima-palabra?ns_campaign=reseaux_sociaux&ns_source=twitter&ns_mchannel=social&ns_linkname=editorial&aef_campaign_ref=partage_user&aef_campaign_date=2016-10-20

Or on the rainbow of the salt sand-wave,
 Or on the rainbow of the salt sand-wave,
 Or on the wealth of globed peonies [...]

Sebald e Didi-Huberman são filhos do século XX (nove anos separam o seu nascimento), a era dos extremos, que, retomando as palavras de Hobsbawm, forma o breve século XX (em contraposição ao longo século XIX), “período de calamidades e desastres de ordem planetária, que vai de 1914, início da Primeira Guerra Mundial, até pouco depois de 1945, final da Segunda Grande Guerra”. Para o historiador britânico, “à medida que a década de 1980 dava lugar à de 1990 (década da produção de Sebald), o estado de espírito dos que refletiam sobre o passado e o futuro do século era de crescente melancolia fin-de-siècle”²²⁶. Sebald e Didi-Huberman, cada um a seu modo, convocam o pensamento e a melancolia de Benjamin²²⁷ para escavar o que restou da catástrofe, como o que se negou a morrer, justamente por assumir uma vida pós-morte, e talvez redimi-lo de um futuro que ainda insiste em condená-lo ao desaparecimento. O que diz Huchet (2010, [1998], 22), a propósito de Didi-Huberman, encontra plena ressonância no trabalho sebaldiano:

Na filosofia da História de Walter Benjamin, Didi-Huberman encontrou um novo paradigma crítico capaz de fundamentar uma abordagem epistemológica das imagens de arte de maneira quase utópica. Ele enriquece a ideia de que o conjunto dos sintomas e dos não-sentidos contidos nas imagens artísticas poderia constituir a substância de uma nova história da arte. Para isso, Didi-Huberman põe essa última no limiar de uma prática dialética que procura frisar os momentos nos quais uma voz cultural e histórica recalcada, suspensa, esquecida e deixada subterraneamente à espera de seu momento de ressurgimento propício (e de seu tempo de recepção e de audição possíveis), reapareceria para cumprir sua tarefa histórica. Assim, ela satisfaria as exigências que sua carga utópica continha naquele tempo em que ela não podia ser entendida. Eis uma História estratificada que se vê convocada a promover o poder incendiário e a chama dialética descobertos durante verdadeiras escavações arqueológicas feitas nas camadas do tempo. O “Outrora” encontra o “Agora” de seu desvelamento.

As narrativas de Sebald transgridem as fronteiras entre modalidades de escrita, emulando até mesmo métodos e procedimentos historiográficos. Poderíamos arriscar, por

²²⁶ Também a respeito desse horizonte mental, encontramos em Peter Sloterdijk (2012, 23) a consideração de que “Para as fileiras do Esclarecimento, depois do fracasso do acionismo ‘de esquerda’, do terror e de sua multiplicação no antiterror, o mundo vem girando em círculo. Ele tinha procurado possibilitar a todos um trabalho de luto em relação à história alemã e acabou em melancolia”.

exemplo, que a inserção de esquemas de tratados e enciclopédias²²⁸, com informações sobre o mundo natural, a cultura de povos desconhecidos, pequenas biografias de personagens afamados da história, estudos de fenômenos geográficos, anedotas e curiosidades, descrições, arquivo de fotografias (onde nada escapa às lentes da objetiva: objetos, paisagens, monumentos, pessoas, animais, olhares, natureza, documentos, etc) correspondem ao próprio anseio incontrolável de salvaguardar o patrimônio cultural e os conhecimentos produzidos ao longo de séculos de experiência humana, ameaçados pelo horror da propensão das nações ditas civilizadas a entrarem em guerras de extermínio total, a produzirem eventos catastróficos. Disposição semelhante aos que conceberam a enciclopédia no século XVIII que, para Koselleck, foi motivada pelo medo da morte violenta e da destruição do pensamento provocado pelas sangrentas guerras de religião na Europa, durante um século de conflitos e barbáries²²⁹.

Semelhante também ao empreendimento de tantos outros na primeira metade do século XX, contemporâneos de tempos sombrios, como no dizer de Hannah Arendt, como Curtius, Auerbach e o próprio Warburg, autor caríssimo a Didi-Huberman, para quem há um saber transversal às disciplinas constituídas, nas ciências sociais, de acordo com limites territoriais mais ou menos definidos. Transversalidade temporal do seu conceito de *nachleben* e transversalidade social da sua noção de *pathosformel*. Dimensão crítica e política dessas transversalidades, sobretudo através da sua noção de *geistespolitik*, “política do espírito”, que é inerente a todas as suas análises, as quais são agonísticas, pessimistas, confrontadas como foram, e até à loucura, com as devastações da Primeira Guerra Mundial, aquilo a que ele chamou a “tragédia da cultura ocidental”.

As afinidades eletivas (o que chamei de *travessia* linhas atrás) entre Sebald e Didi-Huberman, como se pode observar, estão sendo identificadas a partir de um mapeamento de uma série de correspondências que compreende uma comunidade de melancólicos, tais como Benjamin, Warburg, Agamben, etc. Há inúmeros trabalhos que buscaram pôr

²²⁸ Muito dos estilemas que marcam a prosa Sebaldiana advém de sua leitura dos melancólicos do século XVII, Robert Burton e Thomas Browne.

²²⁹ “O século XVII, como o século XX, é feito de fantasmas, conspirações e morte. Que se pense em Hamlet e na aparição do espírito de seu pai, na *Melancolia I* de Durer, abandonada nas ruínas de uma construção inacabada e no soberano barroco violento e dilacerado por contradições insuperáveis na ODBA. Na ODBA trata-se de uma queda sem redenção. Dramas melancólicos para uma época enlutada, a Guerra dos Trinta Anos deixa pestes, sofrimento e morte em um mundo privado de transcendência divina”. (MATOS, 2010, 22). Époça das grandes teorias da soberania – Pascal, Hobbes, Bossuet, Bodin. Uma bela aula sobre o tema encontramos em Foucault (2005); sobre as guerras de religião na França, ver o magnífico trabalho de Natalie Zemon Davis (1990).

Sebald em diálogo com tantos outros autores, como o próprio Benjamin, Visconti, Kafka, Celan, Rilke, Nabokov, Spielgman, Breton, (Pessoa, Xavier e Nava em Gustavo Bragança), dentre outros. A relação com Didi-Huberman assume aqui sua pregnância por nos permitir pensar formas emancipadoras, libertadoras de se trabalhar e extrair potência das obras do sensível (artísticas, literárias, visuais, sonoras) que emitem uma posição de levante frente a uma matéria sofrida e dolorosa, cuja escala de grandeza extrapola nossa compreensão humana (matéria de dor esta que tanto marcou o século passado, Armênia, África, Líbano, Palestina, Kosovo, Iraque, Saravejo, Nicarágua, Peru, bem como o limiar deste que se anuncia, já com tantas dores: Síria e Iêmen²³⁰). Nada mais pertinente para o momento do que o recente lançamento da obra de Bertolt Brecht, *Conversas de Refugiados*, pela editora 34, que trata da condição nômade, cheia de incertezas, de pessoas que precisam deixar para trás tudo o que têm, devido à guerra ou à perseguição política²³¹. Em recente entrevista, Georges Didi-Huberman afirmou: “Hoy en Europa no son los intelectuales, sino los migrantes, los que lanzan mensajes en una botella al mar”²³².

Como dois intelectuais europeus, com histórias familiares diretamente envolvidas nos acontecimentos recentes que dizimaram milhões de pessoas, nossos autores só podem ir ao encontro da história munidos de um olhar melancólico, cuja frequência permite enxergar o que há para além do que é visto, e *apesar de tudo*. O diálogo não é apenas entre os dois, mas também o diálogo de ambos com o século, e o meu diálogo com eles. Sebald é parte de uma tradição literária, alemã, marcada por uma paisagem de escombros, pois no decorrer do século XX a literatura em língua alemã mais de uma vez descreveu o colapso e a destruição da sociedade e do Estado e dos sistemas de orientação e da ordem que os fundamentava. Os autores que recomeçaram tudo de novo a partir de 1945, depois da Segunda Guerra Mundial, falavam em “literatura dos escombros” (*trümmerliteratur*), o que serve para caracterizar sua própria maneira de escrever. Os escombros com os quais a literatura se vê confrontada são resíduos de catástrofes, e o próprio conceito de catástrofe tem, fundamentalmente, um duplo significado para a literatura do século XX.

²³⁰ Uma síntese brevíssima e poderosa desses horrores pode ser vista em *Je vous salue Saravejo* (Godard, 1993).

²³¹ Segundo Didi-Huberman (2017, 17), Brecht é alguém que “chegou a fazer de sua situação de exílio uma ‘posição’, e desta um ‘trabalho’ de escritura, de pensamento, *apesar de tudo*. Uma heurística da história que ele atravessava: a guerra e sua incerteza quanto ao futuro” (grifo nosso).

²³² Disponível em: <http://ctxt.es/es/20170307/Culturas/11570/Georges-Didi-Huberman-Arte-Insurrecciones-Cultura-MNAC.htm>

Ele marca a experiência da perda e não apenas no sentido da palavra, mas ao mesmo tempo apresenta marcos de mudança e novas e conscientes definições²³³.

Em *Guerra aérea e literatura*, há a conferência de 1997 onde Sebald denunciou os problemas ético-políticos implicados no silêncio da literatura alemã frente aos anos 1930-50, quando as cidades alemãs (Dresden, Colônia, Hamburgo) foram arrasadas pelos bombardeios aéreos dos aliados, especialmente os promovidos pela Royal Air Force britânica, deixando atrás de si 600 mil mortos, legiões de desabrigados e infindáveis bolas de fogo consumindo terra e céu alemães. Sebald atacou o silêncio que provoca esquecimento na Alemanha pós-guerra; Mas Huyssen observa que três fenômenos – o novo cinema alemão, a pintura neo-expressionista e o debate dos historiadores – mostram de modos diferentes como a cultura da Alemanha Ocidental permanece perseguida pelo passado. Sobre Anselm Kiefer, Huyssen afirma que a questão não é sobre esquecer ou lembrar, mas sim como lembrar e como manusear representações do passado, “recordado num tempo em que a maioria de nós, mais de 40 anos após a guerra, só sabe sobre ela através de imagens, filmes, fotografias, representações”. É em lidar com esse problema, estética e politicamente, que está a força de Kiefer, uma força que simultânea e inevitavelmente deve fazê-lo controverso e profundamente problemático. Ainda segundo Huyssen (1996, 190),

Fora os filmes americanos importados e o culto da realeza estrangeira em revistas ilustradas, a Alemanha do pós-guerra era um país sem imagens, uma paisagem de cascalhos e ruínas que rápida e eficientemente embarcou na área cinzenta de uma reconstrução concreta, iluminada apenas pela iconografia da publicidade e das imagens fake do Heimatfilm. O país que produziria o cinema de Weimar e a riqueza da arte de vanguarda nos anos 20, e que produziria o novo cinema alemão a partir do final dos anos 60 estaria completamente ‘morto’ em imagens por 20 anos: poucas novidades no cinema, nenhuma pintura de valor sobre a qual falar, uma espécie de minimalismo, ‘grau zero’ de uma amnésia visual.

Didi-Huberman, por seu turno, sete anos após Sebald, em *Imagens apesar de tudo* (2003), combate a perspectiva perniciosa e iconofóbica de Claude Lanzmann, cujas implicações também colaboram para o apagamento deliberado dos rastros e documentos que sobreviveram à barbárie. J.M Gagnebin (2014, 27) nos fala do duplo estatuto ontológico do passado, ressaltado em particular por Heidegger e pela hermenêutica. “O passado é aquilo que não é mais, que foi extinto e não volta; mas também é aquilo cuja

²³³ Ver o prefácio de Rolf G. Renner em *Escombros e caprichos: O melhor do conto alemão no século 20* (2004).

passagem continua presente e marcante, cujo ser continua a existir de forma misteriosa no presente”. Ricoeur afirma que a noção usual de ‘representação’ no discurso histórico deveria ser substituída pela noção, que ele cunha, de ‘representância’, isto é, uma atitude narrativa que segue também uma injunção ética com relação ao passado e, em particular, aos mortos do passado. Como belamente pôs uma das maiores leitoras de Benjamin,

Escrevo, sim, para enterrar e honrar os mortos, sobretudo se eu for historiador. Escrevo também para enterrar talvez meu próprio passado, para lembra-lo e, ao mesmo tempo, dele me livrar. Escrevo então para poder viver no presente. Escrevo, enfim, para me inscrever na linha de uma transmissão intergeracional, a despeito de suas falhas e lacunas... lanço um sinal ao leitor futuro, que talvez nem venha a existir, mas que minha escritura pressupõe. Lanço um sinal sobre o abismo: sinal de que eu vivi e de que vou morrer; e peço ao leitor que me enterre, isto é, que não anule totalmente minha existência, mas saiba reconhecer a fragilidade que une sua vida à minha. Talvez isso o ajude a ‘viver enquanto mortal e morrer enquanto vivente. (GAGNEBIN, 2014, 30)

Não nos parece que seja outro o projeto de história dos autores aqui discutidos.

Como vimos, no barbarismo do século XX, filósofos, artistas, escritores, historiadores, intelectuais e revolucionários dos mais diversos matizes e origens, emitiram, em um momento de perigo, mensagens e ações de luta que visavam conter o curso da catástrofe. Naquele momento, esses homens eram “caçados, transformando-se em exilados e refugiados, expulsos de sua língua, das comunidades de reconhecimento em que suas criações poderiam se ter desdobrado” (STEINER, 2001, s/n). O século XX empilhou, junto aos escombros, inúmeras derrotas àqueles que habitaram tempos sombrios, sem resignar-se. Mas, se por um lado, baixamos nossa vista quando entramos em contato com as histórias e o pensamento dessas vidas abreviadas, como Rosa Luxemburg ou Walter Benjamin, também a luz que irradiaram e ainda cintilam, para usar uma imagem de Arendt, chega até nós insuflando uma potente energia política para prosseguirmos na cadeia de lutas dos vencidos diante do cenário atual, o nosso tenebroso tempo, que ameaça não só a nossa, como as futuras gerações - ascensão da extrema-direita, ressurgimento dos fantasmas do nacionalismo, xenofobia, terrorismo, escalada armamentista, conflitos bárbaros e genocídios na Síria e no Iêmen, e em tantos outros lugares, catástrofes naturais na África, degradação do meio ambiente e dos recursos naturais, poluição, envenenamento por agrotóxicos, austeridade e políticas de supressão do estado de bem-estar social que já não poupam o que dele resta.

Um livro como o de Enzo Traverso (2018), publicado no final do ano passado, não poderia ser mais oportuno nesse momento, tanto no Brasil, quanto na América Latina e no cenário internacional mais amplo. Refletindo sobre o elo entre derrota, melancolia e revolução, cuja transmissão é um trabalho árduo e difícil, o pensador italiano mapeia a linhagem que une personagens como Luxemburgo, Blanqui, Louise Michel, Gramsci e seus *cadernos*, o Trótski no México, Che na Bolívia e Benjamin em Paris, e tantos outros que compõem uma tradição subterrânea de luta, para que possamos metabolizar as derrotas a fim de gerar aprendizado e energia política, como bem observou Laura Eber em sua apresentação (Rosa Luxemburgo, já a seu tempo, intuiu uma cadeia de derrotas históricas, onde relembra os fracassos que marcaram os movimentos revolucionários do século XIX – os tecelões de Lyon em 1831, os cartistas britânicos, as revoluções de 1848 e a comuna de Paris). Sem resvalar para uma canonização estéril desses derrotados, Traverso opera um olhar crítico sobre essa tradição e dialoga com seus pares no presente, como Judith Butler e um dos marxistas mais notáveis nas últimas décadas, e que já deixou esse mundo: Daniel Bensaid. É de uma cultura melancólica que se trata, uma memória da esquerda que gera uma melancolia ativa (e combativa) que pensa as conquistas e derrotas na perspectiva das ressurgências. O material para edificar essa vigorosa reflexão será o imenso arquivo de imagens do passado, que comporta uma abertura de possíveis diante do “eclipse das utopias engendrado por nosso tempo ‘presentista’” (EBER, 2018, 16), que quase extinguiu essa memória de lutas. “Os fantasmas que rondam a Europa hoje não são as revoluções do futuro, mas as revoluções fracassadas do passado” (TRAVERSO, 2018, 65), e, se temos de nos irmanar com os derrotados da história, se o imperativo da nossa época é retomar essa memória escondida, que precisa ser escavada e redimida, o devemos seguir com uma melancolia fecunda que, no dizer de Judith Butler, implica o “efeito transformador da perda”. Reconstruir nosso barco naufragado.

Não intencionamos, aqui, forçar um enxerto mecânico de Sebald nessa tradição de “fracassos exemplares”. Mas, pensando com Jeanne Marie Gagnebin, que não perde de vista a íntima dimensão política e o engajamento de Benjamin em sua época (que Scholem tanto se esforçou, obstinadamente, para decalcar do amigo), é essa a tradição que mais eficazmente deveria resistir ao fascismo, e aos fascismos, em suas ideias e lutas organizadas, onde uma constelação de emoções e expectativas diversas orbitavam em torno da utopia de um mundo mais justo e de felicidade para os homens. A literatura de Sebald, e os escritos de Didi-Huberman, na contemporaneidade, trabalhos que recuperam

boa parte dos personagens dessa tradição, são empreitadas do nosso presente (oriundas do final do século XX, na conjuntura do esmorecimento das utopias, especialmente no caso de Sebald) que compartilham com essa cadeia de sonhos e potências a luta melancólica contra o esquecimento, o apagamento dos rastros e o negacionismo histórico, a denúncia do caráter funesto dos monumentos de cultura como monumentos de barbárie, a perspectiva de uma história escovada a contrapelo e a necessidade de evidenciar os sofrimentos do mundo como forma de fazer justiça às pequenas sobrevivências do aniquilado e combater novos padecimentos no presente e no futuro.

Em sua reflexão sobre “O que é fracassar?” (2016), Alain Badiou nos apresenta um poderoso argumento para lidar com as perdas e desilusões da não concretização dos sonhos²³⁴. Devemos diante do fracasso renunciar à hipótese, ao problema da emancipação? A partir de um problema matemático, o teorema de Fermat, Badiou indica que o mais importante é não abandonar a hipótese, visto os ganhos que essa perspectiva gerou para o conhecimento matemático, embora o problema permanecesse insolúvel. Assim “se a lógica dos imperialistas e de todos os reacionários é ‘provocação de tumultos, fracasso, nova provocação, novo fracasso, até sua ruína’, a lógica dos povos é ‘luta, fracasso, nova luta, novo fracasso, mais uma vez nova luta, até a vitória’” (BADIOU, 2016, 10). Nos campos de concentração e extermínio, símbolos máximo da catástrofe do século XX, e que, conforme listou Améry, reuniram os mais diversos grupos – militantes marxistas, testemunhas de Jeová sectários, católicos praticantes, economistas e teólogos eruditos, assim como trabalhadores e camponeses menos intelectualizados -, existia mesmo um elo de transmissão de ânimo, esperança e forças para vislumbrar uma luz indicadora da saída de emergência para aquela situação pavorosa e extrema.

O segredo desse metabolismo da derrota – melancólico mas não desmotivador, exaustivo mas não sombrio – está precisamente na fusão entre o sofrimento causado por uma experiência catastrófica (derrota, repressão, humilhação, perseguição, exílio) e a persistência de uma utopia vivida como um horizonte de expectativa e uma perspectiva histórica. Talvez as observações de Jean

²³⁴ Como também Foucault (1977, 3), na sua “Introdução à vida não-fascista”, quando diz: “Não imagine que seja preciso ser triste para ser militante, mesmo que a coisa que se combata seja abominável. É a ligação do desejo com a realidade (e não sua fuga, nas formas da representação) que possui uma força revolucionária”. Como vimos, os vãos do pensamento de tantos autores que aparecem em nosso texto possuem uma afinidade através da resistência ao imobilismo e à resignação que apresentam. Mesmo na melancolia de Freud, Zizek intuiu uma reação. Assim como na nadidade [*Nichtigkeit*] do *Dasein* de Heidegger, “Uma nadidade que não é motivo para o pessimismo e para a melancolia, mas para o entendimento de que a atividade efetiva está apenas lá onde há oposição, resistência, e que a filosofia tem a tarefa de, do mais baixo aspecto de um homem que meramente utiliza o trabalho do espírito, em certo sentido, lançá-lo de volta à dureza de seu destino”. (EILENBERGER, 2019, 382)

Améry e Primo Levi sobre os recursos espirituais que ajudavam os comunistas deportados para Auschwitz a suportar a violência e resistir ao processo de desumanização perpetrados nos campos de concentração retratem bem essa dialética da melancolia utópica, refratária à resignação. Tanto Améry quanto Levi, talvez bastante superficialmente, assimilam essa utopia com uma fé num sentido imediatamente religioso, evitando distinguir entre crentes e ativistas políticos, mas seus depoimentos são válidos se considerarmos a teleologia histórica marxista como a versão secular de uma aspiração messiânica. Améry admitiu sua admiração pelos militantes que, nas condições mais difíceis, encontraram uma ‘ajuda inestimável’ em suas convicções. (AMÉRY Apud Traverso, 2018, 128)

Susana Kampff Lages (2002) demonstrou belamente a feição melancólica da “tarefa do tradutor”, que opera essa disposição quando concebe a cópia da obra em língua estrangeira, labor esse que porta sempre um desaparecimento, uma incompletude, uma totalidade inacabada. É no inevitável racha entre a obra e sua migração para outra língua, da impossibilidade de uma transposição integral, da percepção dessa inadequação, que uma súbita e particular tristeza atinge o tradutor, aqui, uma figura agonística, de fronteira, exilada. Também Sigfried Kracauer, citado por Traverso (2018, 47), propôs a metáfora do exílio para descrever a trajetória do historiador. “Para ele, o historiador é, assim como um exilado ou um ‘estranho’ [*Fremde*], uma figura *extraterritorial*”, algo muito próximo do tradutor no modo como se encontra “dividido entre dois mundos: aquele em que vive e aquele que tenta explorar”, pois, frente ao passado inacessível em sua completude, onde o universo mental dos seus atores operam em outro horizonte de sentido, fazendo circular afetos e percepções que nos são alheias, “suas ferramentas analíticas e categorias hermenêuticas são formuladas em seu próprio tempo”. Ainda seguindo o raciocínio de Traverso, os historiadores do século XX, sobretudo aqueles que investigam a história da revolução, das resistências, são “exilados” e “testemunhas”, lidando não com um passado remoto, mas com um tempo demasiado próximo de nós, uma experiência vivida por muitos e que ainda continua a assombrar suas vidas. Trata-se, aqui, de um precário equilíbrio entre história e memória, ao modo que vemos em Sebald e Didi-Huberman, exilados melancólicos.

Para Ovídio (2009, 6), um exilado dos tempos antigos que passou um período de longos anos em Tomis, sua condição, que conduz à fusão, em sua escrita, entre o epistolar e o poético, só teria fim com a morte. “A morte, sem dúvida, quando chegar, fará que eu deixe de ser um exilado”. Segundo Luciana Barboza, “Ovídio, vivendo sob o risco constante da influência do rio infernal cujo nome Lete significa ‘olvido’, resiste à apatia e faz da experiência do desterro um testemunho poético do isolamento em que foi

ordenado”²³⁵. É essa condição que o tom pesaroso, digressivo, fragmentado, dos romances sebaldianos também parecem expressar, mas longe de resvalarem para um lamento conformista, demonstram a força que o labor intelectual, aliado à literatura, pode emitir no trato com o passado e a memória. Discordamos, assim, de Dolf Oehler quando encerra seu texto apontando uma descrença de Austerlitz, uma desilusão com o Novo messiânico, assim como de muitas leituras que apresentam a literatura de Sebald sob o prisma de uma situação incontornável, uma perda para a qual só resta lamentar, ou, quando muito, levantar um túmulo de descanso ao que não foi redimido. Não devemos confundir, assim, sua densa e singular atmosfera melancólica a uma posição de profundo pranto e desencantamento. Austerlitz é um explorador e pesquisador voraz dos subterrâneos da história, alguém que faz uso engenhoso da sua posição sempre à espreita, do seu caminhar incansável – “aquele que experimenta é alguém que vai aonde deve ir para pesquisar” (GRIMM Apud Koselleck, 2014, 27) - e olhar arguto, de suas notas, viagens, visitas a monumentos, memoriais, museus, exposições, cidades fantasmas, edificações, arquivos de governo, relatos testemunhais e escritos, objetos obsoletos, recortes de jornais, fotografias, mapas, obras de arte, paisagens e registros audiovisuais, estranhando o que para muitos é familiar, percebendo as discrepâncias, o dissonante, a coexistência de vários tempos em um só tempo, sondando uma heterocronia que inventa novas capacidades de definir um presente, para falarmos com Rancière, inventar novas formas de viver e agir, instaurando outro tempo no tempo hegemônico, monológico, da dominação, que tudo reduz à sua lógica implacável, para reconstituir, como um artesão, a história de sua vida, que se confunde com a de milhões de pessoas em um continente. Mimetizando esses procedimentos em seu labor literário, Sebald acena para uma possibilidade de fazer justiça ao que foi suprimido através de uma incansável busca pelos sinais cifrados da sobrevivência, imagens inquietas, soterradas em estratos de tempo e murmúrios, endereçadas a nós, que as lemos desde nossa posição no presente. Se, diante dos seus estudos e pesquisas, notas e apontamentos, Austerlitz fica perplexo e absorto,

se o estudo é essencialmente sofrimento e paixão, por outro lado, a herança messiânica que ele traz consigo incita-o incessantemente a prosseguir e a concluir. Esta *festina lente*, esta alternância de estupefação e de lucidez, de descoberta e de perda, de paixão e de ação constituem o ritmo do estudo. (AGAMBEN, 1999, 53)

²³⁵ Disponível em: <https://www.herramienta.com.ar/articulo.php?id=2081>

Aqui, a poderosa imagem do *Angelus Novus* cede espaço para *O cometa de Paris* (1918), do mesmo Paul Klee. Entre ele e nós, no limiar entre passado e futuro, abre-se um imenso campo de ruínas a perdermos de vista, um terreno atravessado por fissuras que urge ser mapeado, cartografado, perscrutado em suas cifras mínimas, elaborado em narrativas que nos comuniquem seus tremores, pulsões, desaparecimentos e sobrevivências. Um século depois, voltamos à atmosfera frágil e carregada do início do século XX, cheios de incertezas e com a vista embotada para o porvir, de posse do nosso frágil horizonte de expectativa que insiste em ser toldado pelo espaço de experiência derrotista que marcou as lutas do passado (recente). O contato com os rostos, vozes, ações, imagens e mensagens dos personagens que aqui convocamos pode nos trazer alguma centelha de iluminação, cadente, fulgurante como a passagem de um cometa, este “sinal do imprevisível, como o arauto de grandes acontecimentos, de transformações profundas, até mesmo de catástrofes. Ele representa o alvorecer de novas e impensadas possibilidades no horizonte, e futuros desconhecidos” (SCHÖNPFLUG, 2018, 13). Para falar com Breton, devemos hoje pegar carona na cauda desse cometa formado por essa comunidade de fracassos exemplares.



Em fevereiro de 1937, Benjamin endereçou a Scholem uma das imagens mais belas e ardentes da situação de exílio, isolamento, afastamento, acossamento, que a muitos desviou, feriu e talhou o destino. A imaginação de Benjamin abre uma fresta por onde ele pode entrever o reencontro, aferrar-se a esse momento que vive apenas no campo da sua esperança, do desejo irredimível. Um reencontro com o amigo à maneira das folhas de árvores, distantes umas das outras e que, numa tempestade, envolvidas pela

intempérie, o caos, o redemoinho, podem reunir-se momentaneamente, tocar-se em toda a inteireza de suas superfícies estriadas, nas nervuras mais imperceptíveis. As lascas de árvore que Didi-Huberman observa através das lentes do míope, forçando a vista para ler essa carta apenas começada, escrita em outra língua, seu pedaço de desejo, conectam-se aqui com o tronco da árvore imaginada por Benjamin, com suas folhas a tentarem agarrar-se no momento da passagem da tormenta (histórica). Quando Austerlitz ganha do seu professor de história três folhas secas e quebradiças da ilha de Santa Helena, nos confessa que “ela significa para mim mais do que qualquer outra imagem” (77), intactas por mais de um século, apesar da sua fragilidade. Para o professor, nossa relação com a história se dá através das imagens predefinidas, impressas no recôndito dos nossos cérebros, que continuamos a perseguir e mirar “enquanto a verdade reside em outra parte, em algum lugar remoto que ninguém ainda descobriu” (75). Criando um outro texto a partir das imagens aqui irmanadas, podemos intuir que Benjamin, Sebald e Didi-Huberman estão a falar de uma mesma árvore, de uma mesma ventania, uma tormenta que, embora voraz, propicia o reencontro, o “vínculo a mais” que Bloch, prisioneiro, se referiu em carta a Febvre. Um vento que, nos sonhos de Austerlitz, fragmentos da memória de uma vida interrompida, aciona os moinhos de vento em meio as florestas escuras de pinheiros, que observa da janela de um trem, moinhos que “se erguiam muito acima dos telhados das casas aglomeradas ao redor e cujas velas largas, golpe após golpe, cortavam a alvorada” (140); ou em uma daquelas cenas em que os personagens vislumbram um sopro da eternidade, pois “você é envolto, disse Marie, por uma silenciosa penumbra, você vê pelas fendas nas persianas a luz do dia lá fora, escuta a água correr suave sobre a represa e a roda do moinho girar pesadamente, e não deseja mais nada senão a paz eterna” (255). É ainda do fundo de uma remotíssima lembrança que o carrinho de bebê de Austerlitz, acompanhando as excursões de verão de seus pais, aparece com um cata-ventozinho colorido fixado na armação.

Mas há ainda uma dimensão dessa imagem, forjada por um pensamento fulgurante, em toda a sua potência visual, que não devemos perder de vista. Ao intuí-la a partir do estado inquieto do exilado, desabrigado, sempre à espreita, a tomar notas de tudo enquanto o tempo escorre veloz e sua vida vai se desagregando, enquanto os contornos do mundo vão se desintegrando, as cores esmaecendo-se e o crepúsculo se tornando a cada dia mais longo, demorando-se, a lançar suas brumas sobre todas as coisas que circundam o melancólico, não estaria Benjamin, para além da aparição visual das folhas

das árvores na sua imaginação, a *ouvir* o farfalhar dessas folhas, encharcadas, chocando-se em meio a essa tempestade? Um encontro a emitir átimos de som, rumores ínfimos e insurgentes, capazes de reverberar esperanças latentes, através dos fugidios sons de uma língua balbuciada apenas no contato fugaz e solidário entre as folhas. O levante “nos faz ouvir um rumor, lá no horizonte, de todas as imagens da tempestade, do vento, das ondas, depois evoca a memória secular de todas as insurreições, das turbulências da natureza” (MONDZAIN, 2017, 48). Algo próximo do poeta Ondjaki, quando diz que “A poesia não é a chuva, é o barulho da chuva”. Benjamin, como o menino Kafka, talvez esteja escapando pelo som desse encontro em meio à tempestade. Poucos anos depois, só se poderá escutar o som da guerra fratricida, das bombas e hecatombes, e a tempestade será uma força que arrasta o anjo da história dessa cadeia de escombros em um mundo de vergonha. Mas o exilado é um ser à espreita, e à escuta. As folhas, vozes distantes, tristezas próximas. Sobre a voz, “é preciso compreender isso que soa desde uma garganta humana sem ser linguagem, isso que sai de um pescoço animal ou de não importa qual instrumento, e mesmo do vento nos galhos: o ruído para o qual estendemos as orelhas ou prestamos ouvidos” (NANCY, 2013, 172).

Para encerrar uma vez mais com Adorno (2008, 45), para quem a dimensão histórica das coisas é a expressão dos sofrimentos do passado, nos remetemos às suas reflexões sobre a “vida danificada”, concebidas no findar da guerra catastrófica:

No vento se ouve a felicidade ou sua falta. Ele adverte o infeliz da fragilidade da sua casa e o expele do sono leve e do sonho agitado. Ao feliz, ele canta a canção do conforto acolhedor: seu silvo raivoso anuncia que não tem poder sobre ele.

tilonorrinco! espiritrompa!

E, decididamente, não requer mesmo o lirismo do levante a ferramenta técnica de um artesanato capaz de difundir a frágil mensagem das borboletas?

(Georges Didi-Huberman)

O filme espanhol *La lengua de las mariposas* (1999), que agora completa vinte anos, dirigido por José Luís Cuerda, e com trilha sonora assinada pelo cineasta e músico Alejandro Amenábar, é baseado em três histórias do escritor Manuel Rivas – “A língua das mariposas”, “Carminha” e “Um saxofone na neblina” - que aparecem em *Qué me Quieres, amor?* (1996). O roteiro é assinado por Rafael Azcona (que também escreveu os primeiros filmes de Marco Ferreri, rodados na Espanha). Premiado com o Goya na categoria de melhor roteiro adaptado, a película se inicia com um pequeno texto que informa o espectador sobre os últimos acontecimentos às vésperas da história a ser contada. Era 1931, quando após a deposição da monarquia espanhola, a República da Espanha é criada. Os cinco anos que se seguiram foram marcados pelas constantes ameaças ao governo republicano, cuja frente de oposição de forças reacionárias era encabeçada pela igreja católica, o exército e as classes dominantes inclinadas ao fascismo. De um lado havia um forte anseio por fortalecer a liberdade recém-conquistada; de outro, a força da tradição resistia às ideias revolucionárias.

Uma sucessão de fotografias de época é então mostrada durante os créditos de abertura. Logo na primeira, vemos duas crianças em primeiro plano sobre uma rua de paralelepípedos, com outras crianças ao fundo. Depois, seguem-se imagens que registram o cotidiano dos espanhóis: pescadores, crianças trabalhando no campo, ou na praça participando de alguma festividade (carnaval?), feiras, etc. Após uma fotografia mostrar os rostos de várias crianças que posam para a câmera, segue-se outra com quatro idosas que parecem interessadas em fitar algo que está fora do quadro: o passado e o futuro da Espanha. Outra imagem mostra um grupo grande de mulheres elegantes, com um homem ao centro. Depois aparecem lavadeiras que parecem ignorar que estão sendo fotografadas. Pobres e ricos, burgueses e operários (camponeses), velhos, adultos e crianças, as imagens representam uma galeria de tipos da sociedade espanhola, até nos depararmos com a fotografia da família de Moncho, uma criança de sete anos, filho de um alfaiate

republicano e ateu (Ramón), uma mãe católica (Rosa) e irmão mais novo do aspirante a saxofonista Andrés.

A câmera se desloca da fotografia, que está emoldurada e sobre a mesa de um aposento, e em *travelling* nos conduz pelo interior da casa de Moncho. Vemos, então, o ateliê do alfaiate (tecidos, roupas, manequins, cabides); o quarto onde os pais de Moncho estão dormindo; Andrés, que também dorme; até vemos o garoto pela primeira vez, inquieto em sua cama e com um livro aberto sobre seu pequeno corpo, a observar as sombras imóveis projetadas no teto. Moncho acorda seu irmão confessando o medo de ir à escola e apanhar do professor, que tem “cara de malvado” (é a noite que antecede seu primeiro dia de aula). Em sua ingenuidade infantil, pretende ir à América para fugir da escola, assim como fez seu tio para fugir da guerra.

No dia seguinte, numa fria manhã de inverno, vemos Moncho com sua mãe a encontrar o professor no pátio da escola, antes de entrar em sala, onde se lê sobre a entrada “Niños”. Asmático e tímido, o menino, acossado, parece se proteger da presença do mestre, que já tem conhecimento de que Moncho sabe ler e escrever (antes, quando esteve doente, fora educado em casa por seu pai). Após uma primeira apresentação desastrosa em sala de aula, tomando seu nome pelo apelido de pardal, não escapando da gargalhada ruidosa de seus colegas e “fazendo xixi nas calças”, Moncho foge da escola. Vagueia então pela feira da pequena aldeia (no interior da Galícia, ao norte da Espanha), onde parece se assustar com um coelho que tem as orelhas atadas pelas mãos de uma mulher; em seguida, corre pela região campestre, onde nota-se algumas mulheres a lavar roupa na beira de um rio, até adormecer de cansaço ali mesmo na floresta e ser achado pelo seu irmão apenas quando já é noite.

Diante desse episódio, podemos ligeiramente ser levados a pensar que o filme se deterá na lenta e gradual inserção de uma criança no mundo escolar, e que, após atravessar inúmeras dificuldades com a ajuda de seu mestre, chegará ao *happy end* de sua plena adaptação e apego às descobertas que a escola pode propiciar ao educando. Mas a “repentina” mudança de disposição de Moncho em ir à escola, já no segundo dia, munido de uma certa confiança, a ponto de prontamente atender ao pedido do mestre de sentar ao seu lado, à frente da sala, está relacionada à visita que o velho professor Don Gregório (interpretado por Fernando Fernán-Gomez, que atuou em mais de cem filmes, e roteirizou e dirigiu dezenas de outros) faz à sua casa para pedir desculpas por ter sido, de certa

forma, o responsável pela brincadeira com seu apelido “pardal”, que o fez fugir da escola como se foge de um tormento acachapante.

Desse modo, podemos efetuar uma tentativa de aproximação e cruzamento entre a atitude de Don Gregório e a reflexão de Jacques Rancière em *O mestre ignorante – Cinco lições sobre a emancipação intelectual*, escrito em 1987. A partir do vínculo entre filosofia, política e educação, Rancière conta a história - “uma aventura intelectual” - de um extravagante pedagogo francês, “uma dissonância inaudita”, Joseph Jacotot, professor de retórica, línguas antigas, direito e matemática que, com a restauração da monarquia após a Revolução de 1789, exilou-se e passou a lecionar nos Países Baixos. Lá, teve uma experiência surpreendente com seus alunos holandeses que, de maneira autônoma, deram uma resposta belamente acertada a um complicado desafio de tradução proposto por Jacotot, que esperava um resultado pífio.

Tal evento fará com que o mestre francês formule uma nova concepção do ato de ensinar - “uma reviravolta nos princípios do *professor* Jacotot” -, engendrando um novo sentido para a prática pedagógica e denunciando o que ele chamou de sistema explicador: uma lógica que postula uma relação desigual e hierarquizada entre uma inteligência que sabe, a do mestre, e uma inteligência que se torna sua dependente, a do aluno, carente de explicações. O que Jacotot presenciou com seus alunos holandeses foi o fato de que “eles haviam aprendido sozinhos e sem mestre explicador” (RANCIÈRE, 2004, 24). Mas a nota absolutamente dissonante que Jacotot fez escutar, tanto em seu tempo como no nosso, está na ideia de que aquele que “estabelece a igualdade como objetivo a ser atingido, a partir da situação de desigualdade, de fato a posterga até o infinito” (RANCIÈRE, 2004, 10).

A igualdade jamais pode vir após, mas ao contrário, deve sempre ser colocada antes. Não é um efeito, mas um ponto de partida. Algo nesse sentido ressoa no pensamento do educador brasileiro Paulo Freire, que nomeou um de seus livros de *Educação como prática da liberdade* (1967). O título já denota sua posição, pois o genitivo aqui indica que a liberdade, ao invés de consistir em objetivo da educação (ideia amplamente disseminada até hoje), é condição prévia para que o processo educativo seja possível. Só há educação quando os sujeitos são livres em uma sociedade livre. Não há ignorante que não saiba uma infinidade de coisas, diz Rancière. É sobre esse princípio que todo ensino deve se fundar. Nesse sentido, a instrução pode implicar dois processos completamente opostos: confirmar uma incapacidade através do próprio ato que a reduz,

assentado no princípio da desigualdade (embrutecimento), ou, ao contrário, explorar uma capacidade que se ignora a se reconhecer e a desenvolver todas as consequências desse reconhecimento (emancipação). A ideia dissonante de Jacotot, retomada por Rancière, é a de que a emancipação, como também a igualdade, sempre precedem a aprendizagem. A base do processo educativo é a decisão de que se é um igual, de que as inteligências são pares, e é nessa condição que o indivíduo pode saber, intelectualizar-se.

Quando Don Gregorio visita Moncho, desculpando-se e o convidando a retornar à escola, há nesse gesto horizontal um reconhecimento patente de que ambos são iguais, e que em sala de aula o que se configura é uma comunidade de iguais. Nada mais desconcertante diante do temor que o menino tem de apanhar na escola de seu mestre “com cara de malvado”. Quando o professor tenta explicar aos alunos, dispersos em grande agitação, um problema de geometria, reiterando repetidas vezes o pedido inócuo pela atenção dos mesmos, a postura de Don Gregorio é calar-se e fitar pela janela a paisagem lá fora. Em sala, o conhecimento está sempre atrelado à realidade. O problema de geometria é lançado tendo uma abóbora em perspectiva, e, com a chegada da primavera, as lições de história natural são dadas ao ar livre, nos passeios pelos bosques, fora dos muros da escola. Também se lê poesia em sala: Romualdo, um dos alunos, põe-se a declamar versos do poeta espanhol Antonio Machado, cujo poema sugestivamente se intitula *Memórias da infância*. Após sua leitura, a aula é interrompida por um poderoso e abastado homem da região que reclama ao professor da deficiência do filho em resolver contas de administração pecuária, um aprendizado meramente instrumental à serviço de uma lógica tecno-administrativa, que está em desconcerto com as lições libertárias e emancipadoras de Don Gregorio.

Moncho cada vez mais curioso se interessa pelo saber das coisas. Passa, então, a fazer perguntas enquanto caminha com Andrés, ou à mesa de casa durante o jantar. “Sabe de onde vem as batatas? Da América”, pois antes de Colombo não havia batatas na Espanha, e as pessoas comiam castanhas e milho. “Sabe onde fica a Austrália?” Na América, responde seu irmão, que é prontamente corrigido: “na Oceania”. “Sabe o que é um tilonorrinco? Um pássaro que mora na Austrália” (pensamento associativo), e que quando está apaixonado dá uma orquídea para a fêmea, “uma flor muito bonita e que custa muito dinheiro”. Ao ser perguntado pela mãe católica se haviam rezado na escola, o garoto menciona algo relacionado a Caim e Abel, figuras que aparecem na poesia de Antonio Machado lida por Romualdo. A conversa sobre religião leva o menino a lançar

a questão da existência do demônio, suscitada após observar uma panela fervilhando no fogão. Em outra ocasião, Moncho também conversa com Don Gregorio sobre “questões metafísicas”, revelando um medo da morte e do inferno, ao passo que o professor afirma que “ódio e crueldade, isso é o inferno. Às vezes, nós mesmos somos o inferno”. Nas conversas que tem com seu irmão antes de dormir, compartilha um livro que ilustra as diversas raças humanas, afirmando que, segundo o seu professor, todas são iguais. Mas Andrés confessa preferir as chinesas que, para ele, são as mais belas.

O interesse de Moncho pelas descobertas da escola também incomoda o padre do lugarejo, que antes o havia preparado para ser coroinha. Diante de Don Gregório, o religioso argui Moncho para mostrar o quanto o garoto já esqueceu do latim, levantando suspeitas de que o professor, um republicano, esteja desvirtuando os valores tradicionais da comunidade. Mas para além das lições na escola, Moncho e seus amigos observam os adultos, dançam num baile de carnaval (cuja festa é interrompida abruptamente pela chuva e, num belo corte, o diretor nos mostra a manhã do dia seguinte no campo atravessado por um movimento coreografado de mariposas ao vento²³⁶), discutem sobre o amor e acompanham discretamente o lento desenrolar dos acontecimentos turbulentos que anunciarão a tragédia espanhola do século XX.

As aulas de história natural durante a primavera são anunciadas pelo professor, que quando pergunta se seus alunos gostam da natureza, recebe um “dar de ombros” da turma, que demonstra indiferença diante da questão. É então que Don Gregorio conta-lhes coisas surpreendentes que acontecem no mundo natural e que ignoramos. “A natureza é o espetáculo mais surpreendente que o homem pode presenciar. Vocês sabem que as formigas têm rebanhos de gado que dão a elas leite e açúcar? Sabiam que algumas aranhas inventaram o submarino milhares de anos atrás? Que as mariposas têm línguas e que são como a tromba de um elefante, mas finíssima e enrolada como uma mola de relógio?”. Don Gregorio explica que a língua das mariposas funciona para poder alcançar o néctar que as flores possuem no cálice. Esse suco doce é utilizado pelas flores para atrair os insetos, que em troca espalham as suas sementes. Assim como Don Gregorio e Moncho passam seus dias de primavera a caçar e observar mariposas, Benjamin também nos fala de suas caçadas. Em “Caçando Borboletas” (*Infância em Berlim por volta de 1900*), ele se refere ao idioma no qual presenciara a comunicação entre a borboleta e as flores. “[...]”

²³⁶ Nos remetemos a uma bonita imagem que encontramos em uma canção do grupo *Teatro Mágico*: “Borboleta parece flor. Que o vento tirou pra dançar”.

quanto mais me achegava com todas as fibras ao inseto, quanto mais assumia intimamente a essência da borboleta, tanto mais ela adotava em toda ação o matiz da decisão humana, e, por fim, era como se sua captura fosse o único preço pelo qual minha condição de ser humano pudesse ser reavida” (BENJAMIN, 2012, 81)²³⁷. Também Austerlitz, ao visitar a propriedade Andromeda Lodge, com seus inúmeros gabinetes de história natural, observa uma coleção de mariposas dos mais variados tipos e tamanhos, dispostas e emolduradas em uma estante envidraçada de modo a permitir a observação minuciosa de sua anatomia e desenho das asas. Em outra ocasião, o curioso Austerlitz sobe “com o tio-avô Alphonso a colina nos fundos da casa em uma noite sem vento nem lua, a fim de observar o misterioso mundo das mariposas [...] uma das espécies mais antigas e admiráveis de toda a história natural” (SEBALD, 2008, 93).

Na casa do professor, onde este experimenta o terno com que o pai de Moncho o presentearia, encontramos uma notável biblioteca. O professor revela ao menino um raro dado de sua vida pessoal: já foi casado, mas agora é viúvo, e é essa solidão que seu olhar melancólico exprime. Disse o poeta: “Uma cama deserta, um espelho velho e um coração vazio”. Don Gregorio pergunta a Moncho se ele gosta de ler e, após retirar e observar o livro *A conquista do pão*, do anarquista russo Kropotkin (e não foram poucos os anarquistas envolvidos na Guerra Civil Espanhola²³⁸), que nos é mostrado de relance, dirige-se à outra estante e oferece a Moncho o célebre *A ilha do tesouro*, de Stevenson, obra de imaginação que marcou gerações de leitores infanto-juvenis. Ao final da cena ouvimos as delicadas confissões de um leitor: “Os livros são como um lar. Nos livros nossos sonhos se refugiam para não morrer de frio”.

Com amplas tomadas externas – que mostram pomares, bosques, riachos, florestas, campos - o filme transmite-nos a sensação de um certo idílio, e na pequena aldeia as relações parecem se dar de modo equilibrado e harmônico, como na natureza, onde, embora com divergência de opiniões, republicanos e monarquistas, católicos e militantes ateus, convivem com certa tranquilidade e tolerância. Cenário que mudará à

²³⁷ Para Leonardo Castriota, o fragmento benjaminiano introduz um dos temas mais importantes para Adorno e Horkheimer, a saber, a dominação da natureza. A caça às borboletas converte-se em um combate antediluviano entre o homem e o animal, “que se sublima numa confusão mimética”. Além disso, em “Luvas”, no asco por animais predomina o medo de, no contato, sermos reconhecidos por eles (CASTRIOTA, 2001, 399). Desse modo, se não há como nos igualarmos ao animal, também não há o menor cabimento em negar a semelhança com ele, “o bestial parentesco com a criatura”. Como vimos, algo nesse sentido ressoa em algumas cenas do romance sebaldiano.

²³⁸ Sobre essa questão há o belo livro de Hans Magnus Enzensberger, *O curto verão da anarquia – Buenaventura Durruti e a Guerra Civil Espanhola* (1987).

medida que as notícias que correm pela Espanha naquele famigerado início de década, difundidas pelo rádio, se tornem também as notícias do próprio lugarejo, um lugar que não será resguardado do ominoso destino que vai se desenhando pelas forças insondáveis da história. A Espanha às vésperas da guerra civil é um lugar ensolarado, calmo, onde o silêncio é interrompido e penetrado pelos sons da natureza. Também é o lugar dos encontros e desencontros, dos desejos, expectativas e frustrações. Quando Andrés e Moncho partem para a apresentação da Orquestra Azul em outra cidade (banda na qual Andrés é saxofonista), temos um dos episódios mais belos e singelos da película: Andrés descobre que não é preciso ir à China para encontrar a chinesa, imaginada nos livros, que o encanta. Mas o desejo é logo talhado pela força indelével das circunstâncias, o que não o impede de criar uma aventura imaginária onde os dois conseguirão escapar de uma situação adversa à realização dos seus desejos.

O cerco sobre o cenário relativamente pacífico da aprendizagem de Moncho, de sua relação com a natureza e as descobertas que faz do mundo, se fecha. É 14 de abril de 1936²³⁹ quando a comunidade de Moncho festeja ao ar livre, numa espécie de piquenique, a República da Espanha, cantando cantigas folclóricas que satirizam a coroa espanhola, mas sendo observados (vigiaados) de longe por guardas civis.

Quando o prefeito da aldeia anuncia a aposentadoria de Don Gregorio, agradecendo-o por sua vida dedicada ao ensino e à preparação para a vida e a cidadania (sob os olhares suspeitos do padre e do militar, braços do fascismo espanhol), o discurso do mestre é carregado de uma certa melancolia e desencantamento. Se na primavera de sua vida prevaleceu um vigoroso ímpeto de nadar contra a corrente, resistindo às intempéries que buscam frear o movimento adiante, no outono ele tende a ser cético, pois constata com pesar que “o lobo nunca se deitará ao lado do cordeiro”. Mas seu discurso também é inflamado pela liberdade, ideal caro aos espanhóis nesse momento da história, afirmando que se apenas uma única geração puder crescer livre na Espanha, ninguém poderá roubar-lhes esse tesouro (e é emblemático que Moncho termine a leitura do livro de Stevenson quase ao término do filme, como se acompanhássemos o tempo de uma leitura, de uma descoberta pela literatura, um tesouro que, tão logo procurado com desejo, agora encontra-se inexoravelmente ameaçado).

²³⁹ Em agosto do mesmo ano, Lorca seria assassinado pelas forças de Franco, tornando-se uma das primeiras vítimas emblemáticas da ascensão dos regimes autoritários na Europa. Diante do desconhecido paradeiro do seu corpo, o poeta restará sem túmulo. Seu destino será o de tantos outros que, como Benjamin quatro anos depois, foram engolidos por esse momento tenebroso.

O primeiro sinal de violência perpetrada por uma motivação de crueldade, e que aparece de maneira intrusiva, como uma mancha, na atmosfera idílica construída pelo filme, está na morte do cachorro Tarzan, um prenúncio do avanço da besta. A partir daí, a inquietação seguida de um sentimento de angústia dará o tom final do filme. Moncho está na rua jogando futebol com seus amigos quando é interrompido por Andrés para ir para casa, enquanto pessoas desfilam com a bandeira espanhola fazendo saudações fascistas. Em casa, os dois encontram o pai desolado, enquanto a mãe tenta destruir qualquer indício da relação do alfaiate com o movimento republicano. Os livros, os jornais (*A nosa terra, El Pueblo gallego*), a carteira de identificação de Ramón, tudo é destruído. Os meninos são instruídos a mentir às autoridades a respeito de qualquer sinal ou rastro que possa associar o pai ao movimento, inclusive a ocultar a relação próxima da família com Don Gregorio, outrora presenteado com um terno feito sob medida pelo alfaiate.

Medo, temor, angústia, ameaça e mentira. A pequena aldeia onde outrora todos conviviam serenamente, irradiando uma convivência fraterna, é atravessada por uma atmosfera de violência, desconfiança e delação, onde pessoas indefesas são arrancadas de suas casas na retinta madrugada. Vemos agora Moncho em sua cama, inquieto a fixar o teto, em uma cena bastante semelhante àquela em que o encontramos pouco após a abertura do filme. Mas sua inquietude nesse momento, longe de ser a do inocente menino na véspera do seu primeiro dia de aula, passa a ser a condição irrequieta da testemunha de uma tragédia histórica. Agora, as sombras projetadas no teto se movem sem cessar. É o movimento de guardas e milícias paramilitares revirando aos lares e aposentos no enalço dos inimigos do novo regime. Andrés e Moncho, à espreita na janela do seu quarto, observam a rua tomada pela perseguição e pelos gritos dos aflitos.

A casa, nos diz Bachelard (1998, 24), “é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo”. É no interior da casa, primeiro cosmos da criança, que inflamam as belas imagens de Benjamin, da “criança gulosa” em sua aventura pela cozinha e pelo interior mágico de uma despensa, pelos seus cantos e recantos; em “a febre”, a doença torna o tempo espesso, arrastado, e as almofadas da casa geram cumes, colinas, montanhas, refúgios penetráveis. Nesse cosmos, coisas geram coisas, objetos geram palavras. A imaginação infantil encontra uma fonte criadora inesgotável na fauna e flora de objetos no interior da casa. Inventam-se toda uma constelação de relações, afetos e significados. Moncho vê a panela fervente, e questiona a existência do diabo. Vê as

formas bruxuleantes na superfície do teto, e captura sensivelmente os tempos sombrios que pairam sobre sua aldeia. Vemos então Moncho enquadrado em sua janela perscrutando, da sua frágil condição de criança, o que se passa lá fora com uma violência imprevista naquele lugar. O menino, que por vezes observou os movimentos delicados das mariposas nos bosques, ávido por finalmente ver a misteriosa tromba espiral revelada pelo microscópio, agora observa de sua janela (descobre o que é estar à espreita diante da história) cenas que talvez lhe cause aquela separação da qual nos falou Octavio Paz (1990, s/n), que reproduzimos no original:

El sentimiento de separación se confunde con mis recuerdos más antiguos y confusos; con el primer llanto, con el primer miedo. Como todos los niños, construí puentes imaginarios y afectivos que me unían al mundo y a los otros. Vivía en un pueblo de las afueras de la ciudad de México, en una vieja casa ruिनosa con un jardín selvático y una gran habitación llena de libros. Primeros juegos, primeros aprendizajes. El jardín se convirtió en el centro del mundo y la biblioteca en caverna encantada [...]

¿Cuándo se rompió el encanto? No de golpe: poco a poco. Nos cuesta trabajo aceptar que el amigo nos traiciona, que la mujer querida nos engaña, que la idea libertaria es la máscara del tirano. Lo que se llama "caer en la cuenta" es un proceso lento y sinuoso porque nosotros mismos somos cómplices de nuestros errores y engaños. Sin embargo, puedo recordar con cierta claridad un incidente que, aunque pronto olvidado, fue la primera señal. Tendría unos seis años y una de mis primas, un poco mayor que yo, me enseñó una revista norteamericana con una fotografía de soldados desfilando por una avenida, probablemente de Nueva York. "Vuelven de la guerra", me dijo. Esas pocas palabras me turbaron como si anunciaran el fin del mundo o el segundo advenimiento de Cristo. Sabía, vagamente, que allá lejos, unos años antes, había terminado una guerra y que los soldados desfilaban para celebrar su victoria; para mí aquella guerra había pasado en otro tiempo, no *ahora ni aquí*. La foto me desmentía. Me sentí, literalmente, desalojado del presente.

Desse modo, estabelecendo um paralelo com o relato da experiência infantil de Paz, Moncho, desalojado do presente, segue na manhã do dia seguinte com sua família para a praça da cidade, onde já se concentra boa parte das pessoas para assistirem os militares detendo os inimigos da nova ordem. De um prédio da cidade ao centro onde estão concentrados os habitantes, dentre eles a família de Moncho, os detidos, “descobertos”, desamparados, saem um por um, em cortejo, com as mãos atadas, em direção ao caminhão que os levará para um destino inescapável e provavelmente sem volta, sob os gritos de injúria dos presentes e sob o som do sino da igreja, cúmplice e apoiadora das forças fascistas vitoriosas. Para não levantar suspeitas, a mãe de Moncho pede que sua família engrosse o coro de xingamentos que se dirigem aos companheiros cativos. “Comunista! Ateu! Traidores, criminosos! Hijo de puta!”. As palavras saem dolorosas, provocando um rasgo na garganta daquelas pessoas confinadas em uma

situação absurda, à medida em que os “velhos” amigos da família de Moncho, e conhecidos por todos, surgem entre os prisioneiros. Até que por último aparece Don Gregorio, que no rápido trajeto até a carroceria do caminhão é observado pelos olhares inconsoláveis da família de Moncho. O caminhão parte perseguido por um grupo de meninos, que inofensivamente atiram pedras em direção ao carro. Entre eles, está Moncho, que fita Don Gregorio aos gritos de “Ateu! Comunista!”. É então que, surpreendentemente, na iminência das imagens perderem seu movimento na tela, selando mais um triste filme sobre uma tragédia histórica vivida por uma criança, Moncho emite duas palavras finais, proferidas com uma força singular: “Tilonorrinco! Espiritrompa!”.

Sem dúvida, o último plano do filme provoca um final enigmático e para sempre indecifrável. Ao proferir as palavras aprendidas com Don Gregorio, não há como precisar qual é a intenção e o sentido de uma criança, Moncho, ao trazê-las à tona, provocar esse ressurgimento. Mas há inúmeras maneiras de ler uma imagem, uma cena. Muitos expectadores veem aí um final trágico para o filme, e certamente esse componente existe. Mas a hipótese que gostaríamos de lançar aqui não acolhe o pessimismo enquanto efeito nocivo de uma ordem inclemente imposta de fora, estranha a nós, ou uma mera comoção com o que seria a dor da separação violenta entre o mestre e a criança, expressa pela última troca de olhares. Mas, sim, podemos enfrentar essa última cena ardente como um vigoroso gesto de levante, mesmo que emitido por uma criança, um pequeno corpo que mal se equilibra em seu correr cambaleante, mas que sabe conviver, melhor do que os adultos, com as quedas, os tropeços, para daí forjar um novo recomeço: nas brincadeiras, nos jogos, na caça às borboletas, ou nos encontros com os amigos²⁴⁰. Aqui, um levantar-se e caminhar portando a força das palavras e das imagens para atravessar as trevas. “Tilonorrinco! Espiritrompa!”.

Talvez seja preciso compreender a criança que nasce com seu primeiro grito como sendo ela própria – seu ser ou sua subjetividade – a expansão súbita de uma câmara de eco, de uma nave na qual repercute de uma só vez aquilo que a arranca e aquilo que a chama, pondo em vibração uma coluna de ar, de carne, que soa em suas embocaduras: corpo e alma de um novo e qualquer *um*, singular. Um que vem a si ao *se* escutar [*s’entendant*] dirigindo a palavra *da mesma maneira* que ao *se* escutar [*s’entendat*] gritar (responder a outro? Chamá-lo?), ou cantar, sempre a cada vez, em cada palavra, gritando ou cantando, *exclamando-se* como o fez ao vir ao mundo. (NANCY, 2013, 170)

²⁴⁰ Segundo Cássia Sigle (2016, 163), também Nelly Sachs, com cada um dos seus poemas, “queria tematizar e sobreviver uma realidade/um passado, usando imagens de linguagem como a borboleta, uma metáfora da natureza: ‘Tudo está em crescimento / pisca com os olhos da borboleta’”.

A nós, nos parece que quando uma criança aprende uma nova palavra, incorporando um novo corpo de letras e sons a seu devir-linguagem, algo da disposição do homem pré-babélico, nomeador das coisas, parece vibrar nesse contato da infância com a palavra inaudita. A criança, ainda que em vias de perder a infinidade de articulações possíveis que seus balbucios contêm (HELLER-ROAZEN, 2010, 7), explora todas as vogais, força todos os sons, variações, entonações e musicalidade contidos no dizer a palavra nova. A relação parece se dar mais no sentido de uma palavra que nomeia algo, do que de uma palavra que chegou depois, a *posteriori*. A coisa chamada passa a existir pela palavra nova, que na boca da criança transcende o significado para converter-se em puro significante, jogo de tabuleiro verbal. Em um belo ensaio, Marcia Schuback afirma que a contenção da própria força, a captura do excesso da vida em configurações finitas, são modos de nomear o que há muito chamamos de linguagem. Linguagem como “vibração de começo”.

Torna-se inevitável associar a ideia de linguagem à experiência mais humana dos começos que é a infância. E como conceber a infância senão como o “uso mais livre do próprio”, senão como vibração de começos com base na infinição radical da vida, no sem lugar do si mesmo? (SCHUBACK, 2011, 93)

Assim, a língua do começo também pode ser chamada de língua da infância. Infância compreendida não como uma mera fase inicial da vida humana, demarcada pela idade, fisiologia e comportamento, mas “uma dimensão humana que pode nos atravessar a qualquer momento” (BINES, 2015, 232), como uma disposição para abismar-se num começo, fundando uma nova relação com o possível.

Conforme já mencionamos, nos dias 24 e 25 de novembro de 2015, o historiador da arte Georges Didi-Huberman esteve no Museu de Arte do Rio de Janeiro onde proferiu duas conferências sobre “Desejo e Levante” e “Potências do Desejo”, no âmbito do *Seminário Internacional Chamar as Chamas – Imagens, Gestos, Levantes*, antes que a exposição *Levantes* chegasse ao Brasil, quase dois anos depois, oferecendo um vasto arquivo de imagens e colaborações (Nicole Brenez, Toni Negri, Judith Butler, Marie-José Mondzain e Jacques Rancière) que alargaram ainda mais o fértil terreno de reflexão sobre esse gesto humano tão fundamental e, talvez, o mais urgente para nos movimentarmos nos dias melancólicos que vivemos. A partir da leitura de duas célebres cenas retiradas de *O encouraçado Potemkin* (Eisenstein, 1925) e de *O fundo do ar é vermelho* (Marker,

1977), o pensador das imagens assinalou o levante primeiramente como gesto ou ato. E a situação de onde se parte é a da perda, da falta que produz as forças que nos sublevam, seja na vida coletiva ou individual.

Se num momento inicial a perda nos aflige, através do desejo - que dificilmente morre, apenas em casos extremos como a pulsão de morte - ela igualmente suscita um gesto por meio do qual nós nos levantamos contra a dor: o luto. Então o luto põe o mundo em movimento, levanta-o. Urge transformar a aflição em levante, encontrar as formas de nossas forças de levante, como a mãe que sobe a escadaria de Odessa com o filho morto nos braços e se ergue diante das tropas. Os gestos vêm das profundezas, e o que nos levanta é a força do desejo. Se a memória da história humana como a história da dor dos humanos arde e queima hoje mais do que nunca, ela também se encandece, produz explosões, fogos de artifício. “Arde de desejo”. Desejo e memória são as potências mesmas do levante.

A perda nos levanta após ter-nos acometido. E o luto, ao pôr o mundo em movimento, gera uma nova mobilidade, como a graça de um jogo. De um gesto. De um pensamento. O que vemos em filmes como os de Eisenstein, Marker, Vigo e, em nosso caso, *La lengua de las mariposas*, é uma imagem múltipla de um mundo inteiro em levante. Seguindo Warburg, Didi-Huberman afirmou que as forças do levante se manifestam através de formas em movimento, que tornam essas forças sensíveis. Em *Luto e Melancolia* Freud postulou que a perda suscita um movimento psíquico fundamental: contra essa perda se levanta uma rebelião compreensível, que pode desviar alguém da realidade. A perda cria realidade. Há um movimento dialético entre abatimento e levante. Como nos diz Deleuze, quando estamos de luto, estamos na queixa. É um agir contra.

A força de nossas memórias, de nossos desejos, quando ardem, se inflamam, se incendeiam. “Tilonorrinco!”. É o desejo que flameja. O *pathosformel* de Moncho, ao jogar as pedras em direção ao carro das forças que saquearam parte do seu tesouro, mutilaram sua vida ainda no limiar, é o levante da infância frente ao poder fascista; gesto de levantar, se levantar, levantar o mundo, pelas palavras mágicas “Tilonorrinco! Espiritrompa”. Os gestos e as palavras ampliam o mundo, como a língua da mariposa, que se estende como a mola de um relógio para alcançar o néctar das flores. Warburg agitava-se à noite quando as borboletas noturnas, atraídas pela luz, voavam em seu quarto. O pensador saturnino das imagens tinha medo de que fossem mortas pelo vigia, e, assim, permanece acordado por horas, transmite a sua dor às borboletas. Em uma nota do médico

Ludwig Binswanger (que tratou a crise nervosa de Warburg), de 3 de julho de 1921, e que Didi-Huberman reproduz em seu estudo sobre o *Atlas*, esse saber inquieto, lemos: “[Warburg] inventou para si um culto com as borboletas noturnas que voam em seu quarto à noite. Ele as chama de “pequenos animais que têm alma (*Seelentierchen*), ele chega a conversar com elas [...] Fica triste quando a borboleta vai embora” (DIDI-HUBERMAN, 2018, 251)²⁴¹.

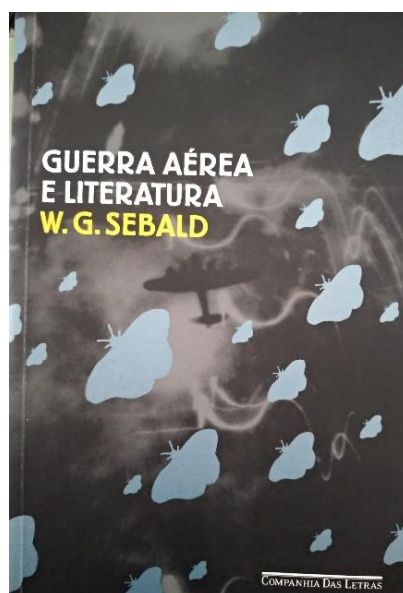
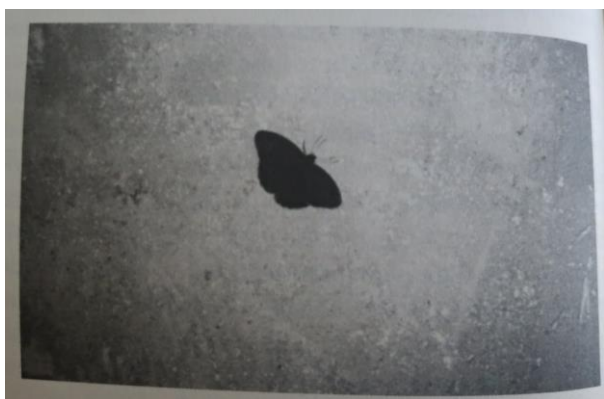
As borboletas portam uma imagem de delicadeza e força, transmitem uma frágil mensagem, possuem aquela capacidade de transmigração (ressurgência) que o Thomas Browne de Sebald tanto admirava, e que Austerlitz observa chegarem esvoaçantes aos montes “com seus arcos e espirais e curvas até que, igual a flocos de neve, formaram um turbilhão silencioso ao redor da luz” (93), onde os giros desenfreados e a variedade desses seres invertebrados arrebatam Austerlitz e Gerald de admiração. Na trilha aberta pelo poderoso ensaio de Didi-Huberman sobre a “sobrevivência dos vagalumes”, intuímos que as mariposas de Sebald compartilham um rastro de cintilações e fogos-fátuos com os vaga-lumes do lamento fúnebre de Pasolini, que estão na iminência do seu desaparecimento fulminante da paisagem europeia daqueles tempos (fascismos dos anos 1930 e 1940), uma paisagem tomada pela ofuscante claridade dos “ferozes” projetores e holofotes fascistas, que suscita uma questão abismal: como voltar a iluminar a noite com lampejos de pensamento?

Os rastros de luz que elas pareciam deixar atrás de si em diversos floreios, serpentinas e espirais, e que Gerald em particular admirava, na realidade não existiam, explicou Alphonso, não passavam de rastros-fantasmas criados pela indolência dos nossos olhos, que julgavam enxergar um certo brilho residual no lugar de onde o próprio inseto, reluzindo por apenas uma fração de segundo

²⁴¹ Com Warburg, também o escritor russo Nabokov compartilhava uma paixão pelas borboletas. O próprio Sebald escreveu um ensaio pondo em relevo essa relação, indicando, na observação da vida efêmera das borboletas, com seus voos oscilantes, em movimentos erráticos, uma reflexão sobre as fronteiras entre vivos e mortos, questão tão premente na sua literatura. Para Kelvin Falcão Klein, que apresentou algumas perspicazes considerações sobre essa fronteira, tanto Nabokov quanto Warburg “viveram, com relação às borboletas, sob o dilema de decidir pela inércia ou pelo movimento: observar uma borboleta na natureza, em plena movimentação, ou capturá-la e espetá-la com um grampo, analisando-a detidamente quando já inerte. Esse é, de resto, o dilema diante da memória e das imagens que ela engendra (assim como o sol engendrou as borboletas que apaixonaram Nabokov em sua infância), pois todo exercício de movimentação dessas imagens é uma violência, uma espécie de devastação prévia, no sentido de preparar terreno para a transmissão das energias historicamente represadas nas imagens. ‘As imagens são vivas’, escreve Agamben, ‘mas, sendo feitas de tempo e de memória, suas vidas são sempre já *Nachleben*, sobrevivência, sempre ameaçadas de tornarem-se espectros’ (2007, p. 22)” (KLEIN, 2012, 12). É interessante observar como em Austerlitz as mariposas aparecem nessa dupla condição: primeiro, as vemos mortas, estáticas, “espetadas” em uma coleção de história natural, depois são observadas ao ar livre, nas excursões campestres dos personagens.

no reflexo da lâmpada, já havia desaparecido [...] Eram tais fenômenos irrealis, disse Alphonso, o vislumbre do irreal no mundo real, determinados efeitos de luz na paisagem estendida à nossa frente ou no olho de uma pessoa amada, que inflamavam os nossos sentimentos mais profundos, ou pelo menos aquilo que tomávamos como tal. (SEBALD, 2008, 95)

Um feixe que perdura, persiste, uma sobrevida do brilho de outrora, e agora ofuscado, mas que ainda emite algum lampejo, que ativa a memória dessa condição anterior à maneira do brilho imperceptível das estrelas à luz do dia evocado por Benjamin, estrelas que, agindo de modo invisível na claridade do céu diurno, mantém “viva a memória da noite que foi apagada ao amanhecer” (BINES, 2015, 231).



As borboletas nomeiam os panfletos insurgentes dos estudantes revolucionários que se perdem no vazio do céu, convocam as nuvens, alçam voos e irradiam uma potência de expansão, uma mensagem de levante carregada de lirismo, como no filme de Kalatazov. Didi-Huberman lembra René Char, alguém que resistiu ao fascismo de Franco. Publicando seu *Placard pour um chemin des écoliers* (“Aviso para o caminho dos alunos”), uma coletânea de poemas cuja venda estava destinada ao benefício das crianças espanholas, o poeta - que sabe o que significa uma borboleta, esse pequeno ser que voa desajeitadamente, que passa bem perto de você com o seu bater de asas que nos captura pela beleza - envia uma mensagem:

Crianças da Espanha – vermelhas, oh quanto, a embaçar para sempre o brilho do aço que as despedaça; - Para vocês [...] crianças da Espanha, compus este panfleto, enquanto os olhos matinais de algumas de vocês ainda não tinham aprendido nada sobre os usos da morte que neles escorria. Peço-lhes perdão por esta dedicatória. Com minha última reserva de esperança. (CHAR Apud Didi-Huberman, 2017, 373)

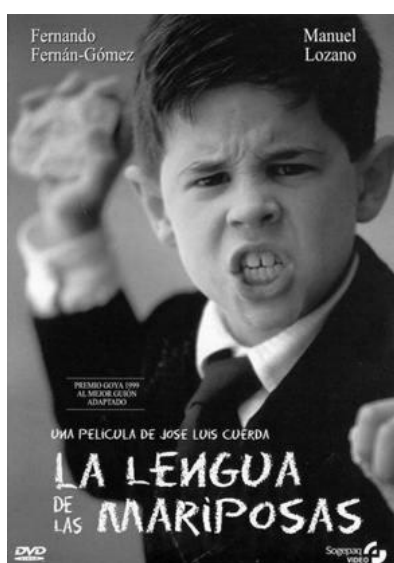
Para Didi-Huberman, o pessimismo inócuo de Agamben não nos vale. A experiência não pode ter acabado, como sentenciada em *Infância e História* (1978), pois os desejos não morrem, destinados a exasperar-se no levante, desde o fundo de uma dor, de uma dor inextinguível. Não se perde os gestos, os gestos nos possuem, sobrevivem apesar de nós, como duendes que montam por dentro de nós. E a infância, portadora de uma linguagem em construção, cria uma nova gesticulação com o possível.

‘Que erro monstruoso chamar algo de algo’, exclamou Tsvetaeva, complementando que esse erro monstruoso, a infância nunca pode cometer. A infância, a criança não consegue chamar algo de algo, porque todas as coisas aparecem numa relação viva com o possível. Chamar algo de algo é o que acontece quando se aprende a língua pela regra, pela língua já pronta, já normatizada do outro. (SCHUBACK, 2011, 95 e 96)

Mas é pela língua primeira, materna, a língua da infância mencionada por Dante, lugar sem-lugar, que o homem experiencia o que é o primeiro. Experiência de vibração de começos, experiência da infância, de “fábulas das fontes”, como colocou o poeta Jorge Guillén. Ainda seguindo a reflexão de Schuback, essa vibração de começo consiste em fazer a experiência da vida numa dinâmica relacional. Na língua materna, cada coisa é a pluralidade das suas relações, é a coisa-para..., a coisa-desde..., a coisa-com..., a coisa-longe..., coisa-perto..., onde cada coisa é um mundo. Língua-entre. Entre o dever-ser e o poder-ser: língua natal. A infância, no trato artístico, surge como “operadora potencial de sobrevivências, reanimando fazeres, sensações, ritmos, linguagens, já esquecidos, mas que não perderam de todo o seu poder de germinação” (BINES, 2015, 231). Tilonorrinco! Espiritrompa!

É porque a in-fância não é a humanidade completa e acabada, é porque a infância é, como diz fortemente Lyotard, in-humana, que, talvez, ela nos indique o que há de mais verdadeiro no pensamento humano: a saber, sua incompletude, isto é, também, a invenção do possível. (GAGNEBIN, 181)

Talvez prolongar o nascimento pela vida inteira seja um contínuo gesto de levantar diante das perdas que nosso mundo não tem cessado de provocar. Moncho nasceu, quando diante do indizível, e mais próximo da língua materna do que os adultos, pronunciou as palavras de fundação de uma nova ordem, de um novo possível, uma nova natureza. Reinventando-se após o caos. Refazendo-se. A criança abriu o tempo messiânico de criação ali mesmo no tempo do avanço da barbárie. “Nascer é um levantar: esticar-se, endireitar o corpo e manter na retidão o que corre o risco de se curvar, cair e afundar, tragado pelo peso” (MONDZAIN, 2017, 51). Como disse o poeta, “para nascer nasci”.



Localização no IMDb: <http://www.imdb.com/title/tt0188030/>

Excursos

EXCURSO 1 – o refugiado

Arrisco a observação de que o filme de Eugène Green, *La Sapienza* (2015), parece adotar um ritmo de cadência paratática. Seu movimento de câmera é preciso e estritamente demarcado entre a horizontal e a vertical, sobretudo quando filma paisagens e monumentos. Ao filmar os personagens, prevalece o quadro, a câmera impassível diante da palavra. A ideia que se explora *demoradamente*, após vários colóquios, parece ser a de que os fantasmas precisam de espaço e luz. Seria essa a função da arquitetura? Para além dos monumentos arquitetônicos, verdadeiras obras de artes do homem barroco (Berninini e Borromini), o que está patente é o enfrentamento da aparição fantasmática (o passado?) como meio para alçar-se à sapiência. E não é por acaso que a história se detém na viagem de um arquiteto e sua esposa, ambos franceses, pela Itália, cujos ecos de um tempo remoto ainda parecem soprar sabedoria (viagem esta que fez parte da vida de tantos, como Sterne, Goethe, Stendhal, Nietzsche, Kafka, Auerbach, Tarkóvski, Rossellini, Scorsese). Ao caminhar com certa angústia, enquanto observa a noite cair em uma ilha, a esposa do arquiteto é surpreendida pela presença de um homem, que parece vir de longe. Aqui, o diálogo não cede espaço para um “magistral instantâneo paratático”, mas ao justapor um passado remotíssimo (dos caldeus) e a moderna guerra ao terror, denuncia a catastrófica história de guerras, perseguições e desterro que assolaram populações inteiras do globo.

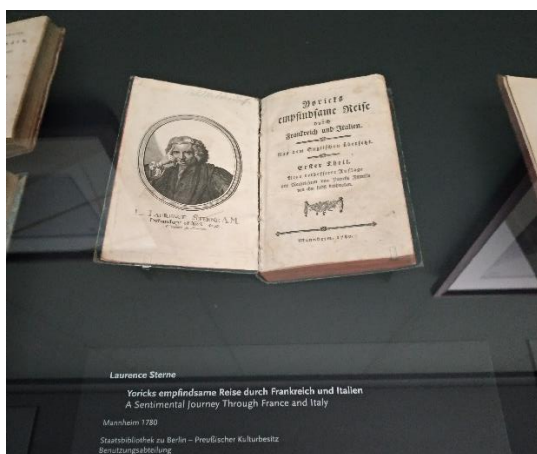
- Parece ansiosa, madame. Compreende francês?
- Eu sou francesa.
- Não quero incomodá-la, minha senhora, mas parece terrivelmente triste.
- Talvez eu esteja.
- Ter nascido é uma carga pesada. É preciso ter força para aguentar até o fim.
- De onde você é, senhor?
- De acordo com o meu passaporte, do Iraque. Estou à espera de um visto para ir à França.
- Vocês foram expulsos pela guerra?
- Pelas guerras. A primeira foi há 1.300 anos.
- Como assim?
- Eu sou um caldeu das planícies de Nínive. Somos cristãos e falamos aramaico.
- Eu pensei que os caldeus estivessem extintos.
- Não é bem assim.
- Foi mais difícil para você no Iraque do que para os outros?
- É difícil para todo mundo, lá. Mas nós não temos nenhum lugar.
- Partiu com sua família?
- Eu sou viúvo. Dois dos meus filhos partiram antes de mim. Meu filho mais velho vive na terra dos bárbaros que nos libertaram. Minha filha está em Paris.
- Você não quer ir embora?
- Não.
- Eu queria que houvesse um pequeno local para onde voltar, uma vila, onde pudéssemos falar a nossa língua e ouvir a rádio francesa.
- O que o fez mudar de ideia?
- Eu perdi meu filho mais novo. Dois meses atrás, ele foi espancado até a morte, na rua. Ele tinha 19 anos.
- O que você vai fazer?

- Eu tenho o estatuto de refugiado. Vou para junto de minha filha, então morrerei. Eu sei que meu idioma será perdido, assim como a minha religião. Eu estou, estupidamente, tentando salvar meu corpo, embora isto também deva desaparecer.
- Eu gostaria de poder fazer alguma coisa por você.
- Eu falei consigo, madame, porque pude ver que estava triste, e eu sei que você não tem razão para isso.
- Por que diz isso?
- Costumavam dizer que nós, caldeus, podíamos ler destinos nas estrelas.
- Sim, eu já ouvi isso antes.
- Seu destino é encontrar um lugar.
- Um lugar?
- Todo o nosso infortúnio vem pela negação de um espaço onde pudéssemos receber a luz de Deus e amar nossos semelhantes. Mas para você, tal lugar será construído, para que possa amar.
- Que eu ame?
- Sim.
- Como você sabe disso?
- Ouvi mais cedo, enquanto olhava para uma estrela.

EXCURSO 2 – a viagem na viagem

Em uma viagem pelo Velho Mundo no ano passado, visito a exposição *Wanderlust* (ou, sendo mais direto, os mochileiros do século XIX) na Alt Nationalgalerie de Berlim. Um trabalho de curadoria louvável, com destaque para *Wanderer über dem Nebelmeer* (Caspar David Friedrich) e *Bonjour Monsieur Coubert* (Gustave Coubert). Ao ver essas pinturas quase podemos ouvir o poeta de Itabira: "Paisagens, país feito de pensamento da paisagem, na criativa distância espacitempo, à margem de gravuras, documentos, quando as coisas existem com violência mais do que existimos: nos povoam e nos olham, nos fixam. Contemplados, submissos, delas somos pasto, somos a paisagem da paisagem". Pensei no viajante e expectador sealdiano.



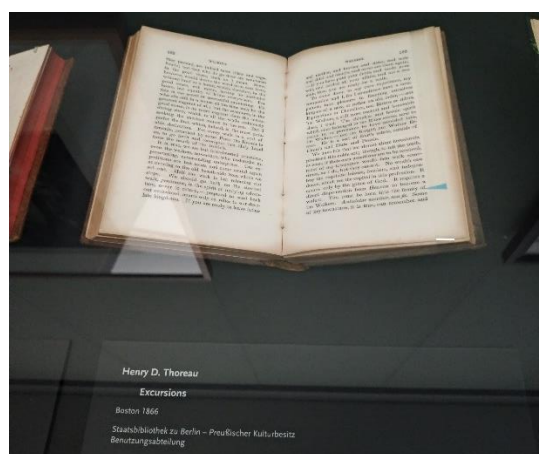


Laurence Sterne

York's empfindsame Reise durch Frankreich und Italien
A Sentimental Journey Through France and Italy

Mannheim 1780

Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz
Benutzungsabteilung



Henry D. Thoreau

Excursions

Boston 1866

Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz
Benutzungsabteilung

EXCURSO 3 – no cinema

Ao final da película de Lars Von Trier assistimos a aproximação inexorável e iminente do planeta *Melancholia*, cuja projeção na tela simula, com o plano aberto, a colisão com nós próprios, espectadores em turbulência. Não é possível saber se houve, de fato, o choque com a Terra, ou, como teria ocorrido com o planeta Saturno, se a *Melancholia*, ao se aproximar, não teria sido destruída pelo efeito de maré, reduzindo-se a cristais de gelo e talvez partículas de meteorito que descreverão órbitas circulares ao redor do equador do planeta. Saturnização da Terra, que ganharia anéis (da melancolia) próprios, motivo de inveja estética de outros planetas.

EXCURSO 4 - Facebook

Guilherme Gontijo Flores
7 de novembro de 2018

To pensando aqui em fazermos uma lista de livros da salvação para tempos sombrios, livros que nos deem força e ideia, e não apenas constatem fracassos do mundo. Topam mutirão? Vou colocar um punhadinho aqui, sem ordem de prioridades.

Hannah Arendt: Homens em tempos sombrios e Sobre a revolução
Jacques Rancière: O ódio à democracia
Davi Kopenawa & Bruce Albert: A queda do céu
Déborah Danowski & Eduardo Viveiros de Castro: Há mundo por vir?
John Cage: De segunda a um ano
Georges Didi-Huberman: Levantes
Albert Camus: O homem revoltado
Eurípides: Hécuba e As troianas
Achille Mbembe: Crítica da razão negra
Gilles Deleuze & Félix Guattari: O anti-Édipo e Mil platôs
Paul/Beatriz Preciado: Manifesto contrassexual
Andrei Tarkovski: Esculpir o tempo
Walt Whitman: Folhas de relva
Comitê invisível: Aos nossos amigos e Agora
Anne Carson: Antigonick

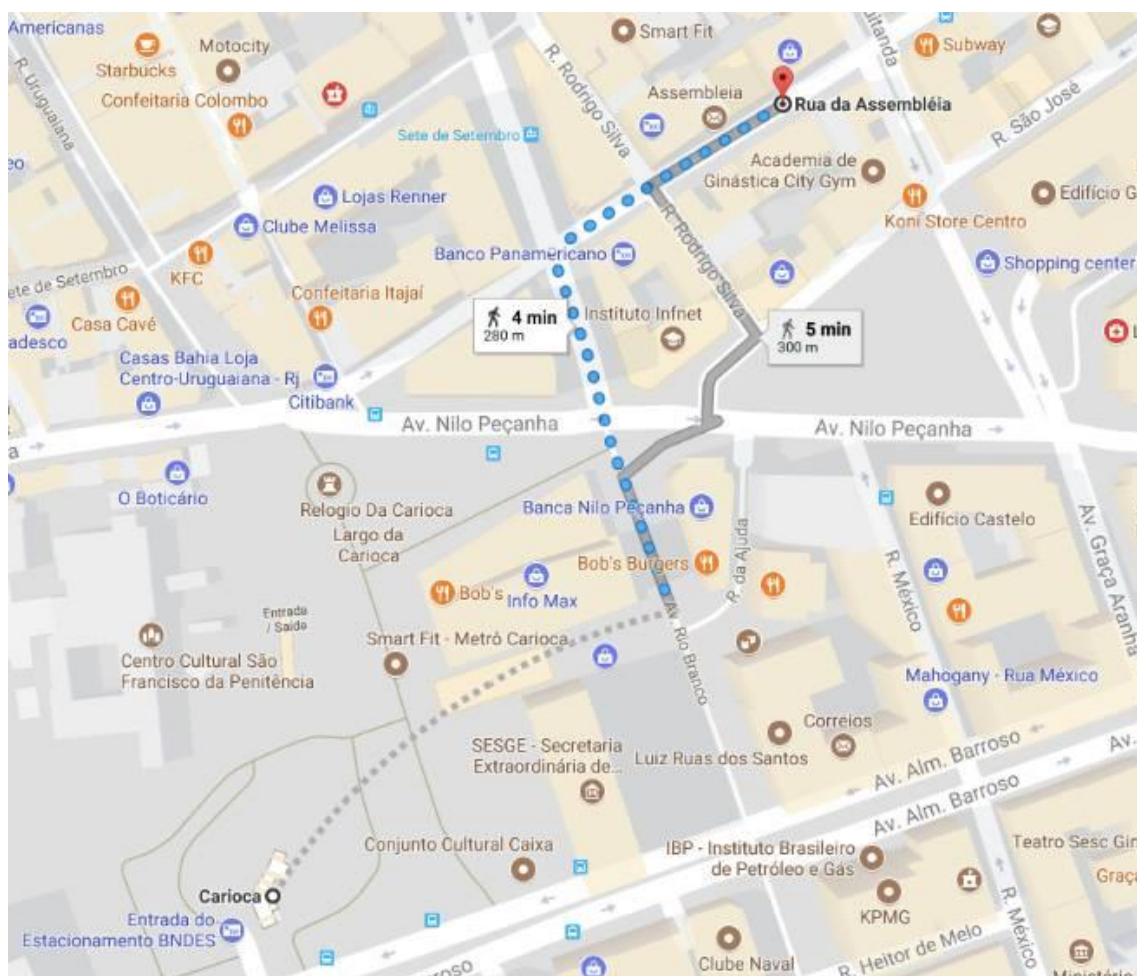


EXCURSO 5 – andarilho leitor (depoimento do Leonardo Villa-Forte numa rede social)

Hoje vinha lendo no metrô, então cheguei na Carioca, e o texto estava tão bom que decidi seguir lendo a pé, pela rua, com o livro diante dos olhos, no meio das pessoas, e fui assim da saída da estação até a altura da Rua da Assembléia, só parando nos sinais. Devo ter percorrido uns 300 metros (chute no ar). Vocês leem andando na rua também? O primeiro prazer me parece ser continuar a leitura, não interrompê-la somente porque chegamos ao

ponto final do transporte. O segundo é equilibrar o corpo de maneira a não esbarrar nos outros, e manter um foco de olhar no texto enquanto outros sentidos se envolvem na direção - o que traz toda uma perspectiva de urgência e risco muito interessante para a leitura. É como se, perdoem-me o exagero, você arriscasse a sua vida pelo ato da leitura (no fundo é o que leitores e escritores fazem). O terceiro prazer é imaginar que há um certo respeito pelo leitor andante, do tipo "opa, o cara tá lendo, deixa eu desviar", uma espécie de solidariedade a fim de deixar a pessoa concentrada, na dela; mas nem toda reação é essa, claro, se assim o fosse não haveria tanto risco, por isso também fazem parte do jogo aqueles que observam "que merda esse idiota tá fazendo com um livro na cara no meio da rua? imbecil não olha por onde anda". É possível até que em alguém brote o desejo de um encontrão proposital como forma de censura, como forma de fazer com que o leitor andante "fique ligado" e não viaje na rua enquanto "ninguém aqui tá de brincadeira". Admito que às vezes tenho esse desejo quando alguém segurando o celular com aquela cabeça baixa hipnotizada futura corcunda vem andando na minha direção sem perceber (eu mesmo sou essa pessoa de vez em quando). Mas com livro, não; com livro alerta mentalmente as outras pessoas na calçada para que deixem o leitor andante passar.

Ah, o livro era "Rio-Paris-Rio", da Luciana Hidalgo.



EXCURSO 6 – um haikai do Millôr

A palmeira e sua palma
 Ondulam o ideal
 Da calma

EXCURSO 7 – o céu de Cléo

Ela sai de quadro, passa um avião. Para Libo. (*Roma*, de Alfonso Cuarón, 2018)



EXCURSO 8 – o céu de Walter Benjamin

Em sonho saí de uma casa e olhei o céu noturno. Um selvagem resplandecer emanava dele. Pois, estrelado como ele estava às imagens a partir das quais se formam conjunções de estrelas estavam ali, em sensível presença. Um leão, uma virgem, uma balança e muitas outras fixavam, como densas massa siderais, a Terra aqui embaixo. Nenhuma lua estava à vista.

EXCURSO 9 – um poema de Hannah Arendt

W. B.

O crepúsculo voltará algum dia.
 A noite descerá das estrelas.
 Repousaremos nossos braços estendidos
 Nas proximidades, nas distâncias.

Da escuridão soam suavemente
 pequenas melodias arcaicas. Ouvindo,
 vamos desapegar-nos,
 vamos finalmente romper as fileiras.

Vozes distantes, tristezas próximas.
 Essas são as vozes e esses os mortos
 a quem enviamos como mensageiros
 na frente, para levar-nos à sonolência.

[trad. antônio trânsito]

EXCURSO 10 – um poema de Bertolt Brecht

Ao suicídio do fugitivo W.B.

Ouçó que ergueste a mão contra ti
 Ao carnicheiro te antecipando.
 Oito anos desterrado, observando a ascensão do inimigo
 Por fim, coagido a uma fronteira intransponível
 Uma transponível, diz-se, ultrapassaste.

Reinos desabam. Os chefes de quadrilha
 Avançam como homens de Estado. Não
 Se vê mais os povos sob tanto armamento.

Assim o futuro jaz na escuridão, e as forças do bem
 Estão fracas. Tudo isso enxergaste
 Quando o torturável corpo destruístes.

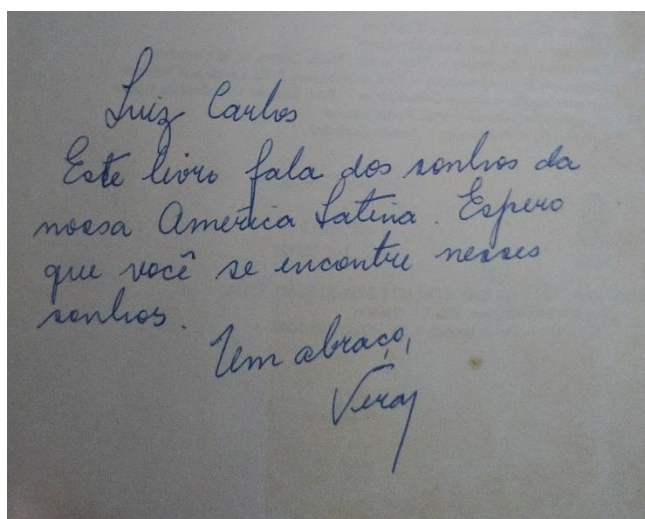
Traduzido por André Vallias.

EXCURSO 11 – os rostos no lego de Ai Weiwei



EXCURSO 12 - dedicatória

Da autora de *Da profecia ao labirinto*. Uma mensagem sobre sonhos, do findar do século passado (década de 1990) que nos chega em um velho e amarelado exemplar, encontrado em um sebo em Botafogo (RJ).



Lista de figuras

| | |
|--|----------|
| Figura 1 - Janela em <i>Os anéis de Saturno</i> (14). | 31 |
| Figura 2 - Jackson Pollock's floor in 1991, disponível em: https://www.vox.com/2015/4/2/8326933/jackson-pollock-floor | 33 |
| Figura 3 - Ilustração de <i>A metamorfose</i> de Franz Kafka, em adaptação de Peter Kuper (25). | 35 |
| Figuras 4 e 5 - Moinho em ruínas em <i>Os anéis de Saturno</i> (40) e moinho em atividade na região de Zaanse Schans, Holanda (julho de 2019). | 38 |
| Figuras 6 e 7 - Aposentos de Michael em <i>Os anéis de Saturno</i> (184 e 185). | 43 |
| Figuras 7, 8 e 9 – Praia e subúrbio de Lowestoft em <i>Os anéis de Saturno</i> (50 e 53) e Praia de Moitas, Ceará (dezembro de 2016). | 45 |
| Figuras 10-20 - <i>Melancolia I</i> (Dürer, 1514); <i>Melancolia</i> (Münch, 1894); <i>Madalena penitente com vela</i> (Georges de La Tour, 1640-45); <i>Retrato de Dr. Gachet</i> (Van Gogh, 1890); New York Movie (Hooper, 1939); Aby Warburg (por volta de 1900); imagem não datada de Walter Benjamin; fotografia de Jim Hall e Bill Evans (1962); Buster Keaton (1938); W.G Sebald (sem data); Georges Didi- Huberman (sem data). | 61 62 63 |
| Figura 21 - Max Ferber escrevendo em <i>Os Emigrantes</i> (173). | 74 |
| Figuras 22 e 23 - Imagem do quincunce no <i>Jardim de Ciro</i> de Thomas Browne e Swinburne, em <i>Os anéis de Saturno</i> (29 e 164). | 76 |
| Figuras 24 e 25 - Eccles Church Tower em <i>Os anéis de Saturno</i> (159) e a <i>Gedächtniskirche</i> (“igreja quebrada”), no centro de Berlim (julho de 2018). | 77 |
| Figura 26 - Descarregamento de carga de arenques em <i>Os anéis de Saturno</i> (64). | 78 |
| Figuras 27, 28 e 29 - Busto de Nefertiti no <i>Neues Museum</i> em Berlim, Vênus de Milos e Vitória de Samotrácia, no Museu do Louvre em Paris (julho de 2018). | 84 |
| Figuras 29 e 30 - Galeria gruta do <i>Neues Palais</i> em Potsdam (julho de 2018). | 90 |

| | |
|---|-----|
| Figura 31 - Réplica em tamanho reduzido de embarcação no <i>Rijksmuseum</i> , em Amsterdam (julho de 2018). | 92 |
| Figura 32 - Codorna chinesa em aviário abandonado na propriedade de Somerleyton em <i>Os anéis de Saturno</i> (46). | 99 |
| Figura 33 - Imagem de uma cidade alemã bombardeada no final da Segunda Guerra Mundial, reproduzida em <i>Guerra aérea e literatura</i> (14). | 103 |
| Figura 34 - Faixa de litoral ao sul de Lowestoft, em <i>Os anéis de Saturno</i> (61). | 107 |
| Figura 35 - Céu enquadrado pelas torres da UERJ (outubro de 2015). | 108 |
| Figuras 36 e 37 - Mochila e escritório de Austerlitz (44, 36). | 135 |
| Figura 38 - Monumento de Frank Meisler em Berlim (julho de 2018). | 145 |
| Figura 39 - Pássaro fotografado por Didi-Huberman em Auschwitz, em <i>Cascas</i> (2017, 21). | 150 |
| Figura 40 - Imagem da fachada do Hospital St. Clement's em <i>Austerlitz</i> (225). | 151 |
| Figuras 41-46 - Pares de olhos animais e humanos em <i>Austerlitz</i> (8 e 9) e imagens dos filmes <i>Mônica e o desejo</i> (Bergman, 1953), <i>Acosado</i> (Godard, 1961), <i>Os Incompreendidos</i> (Truffaut, 1959) e <i>Sans Soleil</i> (Marker, 1983). | 159 |
| Figuras 47 e 48 - Imagem do filme de Theresienstadt e fotografia de Ágata em <i>Austerlitz</i> (244 e 246). | 163 |
| Figuras 49, 50 e 51 - Imagens do Palácio de Justiça em Bruxelas, da Biblioteca Nacional da França, dos marcadores expostos no observatório real em <i>Austerlitz</i> (33, 268 e 101). | 175 |
| Figuras 52-55 - Excertos do quadrinho <i>Asterios Polyp</i> . | 176 |
| Figuras 56 e 57 - Imagens do filme <i>A melhor oferta</i> (Tornatore, 2013). | 179 |
| Figuras 58, 59 e 60 - Fotografias de crianças em <i>Austerlitz</i> (56 e 180) e do escritor Kafka quando menino (da coleção de Walter Benjamin). | 183 |
| Figuras 60-63 - Fotografia do vão de um elevador em um prédio antigo no bairro da Lapa (RJ, dezembro de 2014), fotografia da vista de uma janela de Auschwitz, | |

| | |
|--|-----|
| tirada por Didi-Huberman em <i>Cascas</i> (2017, 29) e portas e janelas de Terezín, em <i>Austerlitz</i> (188 e 189). | 194 |
| Figuras 64 e 65 - Edifício da estação de comboios em Treblinka (fotografia anos 1939-1945). | 196 |
| Figura 65 - Imagem de um selo de Theresienstadt, em <i>Austerlitz</i> (234). | 197 |
| Figura 66 - Cartão de Walter Benjamin como usuário da Biblioteca Richelieu. | 199 |
| Figuras 67 e 68 - Imagem de um andarilho em <i>Austerlitz</i> (123) e fotografia pessoal em uma pequena trilha nas Lagunas Altiplânicas, deserto do Atacama (janeiro de 2018). | 223 |
| Figuras 69 e 70 - Vista do ateliê de Leila Danziger (2012, imagem reproduzida em <i>todos os nomes da melancolia</i>) e fotografia dos calçados do “Memorial Sapatos às margens do Danúbio”, em Budapeste. | 225 |
| Figuras 71 - Imagens do tronco de uma árvore onde Didi-Huberman arrancou algumas lascas, em <i>Cascas</i> (2017, 11) e de raízes retortas em <i>Austerlitz</i> (162). | 227 |
| Figura 72 - Ilustração da passagem de uma estrela cadente no final de <i>Asterios Polyp</i> . | 244 |
| Figuras 73 e 74 - Imagem de uma mariposa em <i>Austerlitz</i> (96) e capa da edição brasileira de <i>Guerra aérea a literatura</i> (2011). | 260 |

Filmografia (títulos na tradução brasileira)

Possuída. Clarence Brown, EUA, 1931 (76min).

Kuhle Wamp ou a quem pertence o mundo? Slatan Dudow, Alemanha, 1938 (68min).

Alemanha ano zero. Roberto Rossellini, Itália/Alemanha/França, 1948 (71min).

As estátuas também morrem. Alain Resnais, Chris Marker e Ghislain Cloquet, França, 1953 (30min).

Mônica e o desejo. Ingmar Bergman, Suécia, 1953 (96min).

Kanal. Andrej Wajda, Polônia, 1957 (96min).

Os incompreendidos. François Truffaut, França, 1959 (99min).

Acrossado. Jean-Luc Godard, França, 1960 (90min).

Psicose. Alfred Hitchcock, EUA, 1960 (108min).

O demônio das onze horas. Jean-Luc Godard, França, 1965 (110min).

Blow-Up – depois daquele beijo. Michelangelo Antonioni, Reino Unido/Itália, 1966 (111min).

O jardim dos Finzi-Contini. Vittorio de Sica, Itália, 1970 (94min).

Direct by John Ford. Peter Bogdanovich, EUA, 1971 (110min).

O ovo da Serpente. Ingmar Bergman, Alemanha Ocidental/EUA, 1977 (120min).

Berlin Alexanderplatz. Rainer Werner Fassbinder, Alemanha, 1980 (903min).

Um tiro na noite. Brian de Palma, EUA, 1981 (108min).

Blade Runner. Ridley Scott, EUA, 1982 (117min).

Sans soleil. Chris Marker, França, 1983 (104min).

Je vous salue Saravejo. Jean-Luc Godard, França, 1993 (2min).

Shoah. Claude Lanzmann, França, 1985 (566min).

Uma Viagem com Martin Scorsese pelo Cinema Americano. Martin Scorsese, Michael Henry Wilson, EUA/Inglaterra, 1995 (225min).

A língua das mariposas. José Luís Cuerda, Espanha, 1999 (96min).

Nós que aqui estamos por vós esperamos. Marcelo Masagão, Brasil, 1999 (73min).

Gerry. Gus Van Sant, EUA, 2002 (99min).

A teta assustada. Claudia Llosa, Peru, 2009 (94min).

Caverna dos sonhos esquecidos. Werner Herzog, Canadá/EUA/França/Alemanha/Reino Unido, 2010 (90min).

Melancolia. Lars Von Trier, Dinamarca/Suécia/França/Alemanha, 2011 (136min).

Patience: after Sebald. Grant Gee, Reino Unido, 2012 (90min).

A melhor oferta. Giuseppe Tornatore, Itália, 2013 (131min).

La Sapienza. Eugène Green, França/Itália, 2014 (101min).

Francofonia. Alexandr Sokurov, França/Alemanha/Holanda, 2015 (88min).

O filho de Saul. László Nemes, Hungria, 2015 (107min).

Austerlitz. Sergei Loznitsa, Alemanha, 2016 (94min).

Imagem e Palavra. Jean-Luc Godard, França, 2018 (90min).

Roma. Alfonso Cuarón, México/EUA, 2018 (135min).

Referências bibliográficas

- "A symposium on W. G. Sebald". In: The Threepenny Review, Spring 2002. Disponível em: http://www.threepennyreview.com/samples/sebaldsympos_sp02.html
- ADORNO, Theodor W. "Caracterização de Walter Benjamin". In: *Prismas*. Crítica, Cultura e Sociedade. São Paulo: Ática, 1998.
- _____. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- _____. *Minima Moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Rio de Janeiro: Beca do Azougue, 2008.
- _____; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- _____. *Estâncias*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.
- _____. *Infância e história. Destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- _____. *Profanações*. Campinas: Boitempo, 2015.
- AMÉRY, Jean. *Além do crime e castigo. Tentativas de superação*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- ANDERS, Günther. *Kafka: pró & contra*. São Paulo: CosacNaify, 2007.
- ANDERSON, Perry. *Considerações sobre o Marxismo Ocidental*. Campinas: Boitempo, 2004.
- ANTELME, Robert. *A espécie humana*. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- ANTELO, Raúl. "O arquivo e o presente". In: *Revista Gragoatá*, Niterói, n. 22, p. 43-61, 2007.
- ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo*. Campinas: Boitempo, 2014.
- ARASSE, Daniel. *Anselm Kiefer*. London: Thames & Hudson, 2001.
- ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *Eichmann em Jerusalém*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- _____. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- _____. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016a.
- _____. *Escritos judaicos*. São Paulo: Amarelis, 2016b.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- ÁVILA, Myriam. “Dupla consciência e parataxe como conceitos críticos”. In: *Remate De Males*, 28(2), p. 189-196, 2010. <https://doi.org/10.20396/remate.v28i2.8636300>
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. *A chama de uma vela*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BADIOU, Alain. *A hipótese comunista*. Campinas: Boitempo, 2012.
- BAECQUE, Antoine. *Camera Historica: The century in Cinema*. New York: Columbia University Press, 2012.
- BARBOSA, André Antônio. *Nostalgia e melancolia nos cinemas de Philippe Garrel e Sofia Coppola*. Dissertação de Mestrado. Recife: UFPE, 2013.
- BARBOSA, Maria Aparecida; KLEIN, Kelvin Falcão (orgs). *Cadernos Benjaminianos*, Belo Horizonte, v.12, 2016/2017.
- BARBOZA, Luciana. “Viagem, sonho, vertigem: nos passos de Nadja e Andre Breton”. In: *Revista Garrafa*, Rio de Janeiro, s/n, set-dez 2010.
- _____. “A busca por uma Poética do Exílio”. In: <https://www.herramienta.com.ar/articulo.php?id=2081>
- BARRENTO, João. *O arco da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2006.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 2008.
- _____. *Como viver junto*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BEEEMAN, Naomi. “Stilling Life: Deviant Realism in Sebald and Tripp”. In: *MLN*, vol. 130, n. 3, p. 643-666, 2015.
- BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- _____. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. *Obras Escolhidas I. Magia e técnica, Arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- _____. *Obras Escolhidas II. Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- _____. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013a.

- _____. Escritos sobre mito e linguagem. São Paulo: Editora 34, 2013b.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2018.
- BERMAN, Marshall. *Aventuras no marxismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.
- BERGER, John. *Mirar*. Barcelona: GG, 2006.
- _____. *Para entender uma fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BINES, Rosana Kohl. “No estúdio verbal de Leila Danziger”. In: *Cadernos De Língua e Literatura Hebraica*, 1(12). <https://doi.org/10.11606/issn.2179-0892.cllh.2015.97636>
- _____. “Longe dele, longe dela”. In: *RED*, vol. 1, p. 1-12, 2015.
- _____. “Assombrações da infância com Boltanski e Benjamin”. In: *Alea: estudos neolatinos*, vol. 17/2. Rio de Janeiro, p. 227-245, 2015.
- _____. “A grande orelha de Kafka”. In: *Caderno de leituras*, n.87 / série infância. Rio de Janeiro: Chão da feira, p. 3-15, 2019.
- BLACKBURN, Robin. *Depois da queda*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.
- BLACKLER, Deane. *Reading W. G. Sebald. Adventure and Disobedience*. New York: Camden House, 2007.
- BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Contraponto/Uerj, 2005.
- BLOCH, Marc. *Apologia da História*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BOHUNOVSKY, Ruth. “W.G. Sebald como leitor de Ernst Herbeck, o mais pobre dos poetas”. In: *Cadernos Benjaminianos*. Belo Horizonte, v.12, 2016, p. 28-51.
- BOLLE, Willi. “A modernidade como ‘Trauerspiel’. Representação da história em W. Benjamin, ‘Origem do drama barroco alemão’”. In: *Revista História*, São Paulo, USP, p. 43-68, 1988.
- BOURETZ, Pierre. *Testemunhas do futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BRAGANÇA, Gustavo Moura. *Corpo em ruínas: a escrita entre arquivos e o testemunho da literatura*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2013.
- BRECHT, Bertolt. *Poemas. 1913-1956*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- _____. *Conversas de Refugiados*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BUCK-MORSS, Susan. *Mundo de sonho e catástrofe. O desaparecimento da utopia de massas na União Soviética e nos Estados Unidos*. Florianópolis: UFSC, 2018.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: CosacNaify, 2008.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular – história e imagem*. Bauru: Edusc, 2001.
- BURTON, Robert. *A anatomia da melancolia*. Volume I: Demócrito Júnior ao leitor. Curitiba: UFPR, 2013.

- BUSSIUS, Julia Teixeira. “E o que resta não destrói a memória”. *História, memória e ficção na obra de W. G. Sebald*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2010.
- BUTLER, Judith. “Levante”. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. São Paulo: edições Sesc, p. 23-36, 2017.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes*. O caminhar como prática estética. São Paulo: G. Gili, 2013.
- CASTRIOTA, Leonardo. “Analogia e Semelhança. A mimesis do outro em Walter Benjamin”. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia (orgs.). *Mimesis e Expressão*. Belo Horizonte: UFMG, 2001, p. 389-401.
- CELAN, Paul. *Cristal*. Trad. Claudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- CERTEAU, Michel de. *A fábula mística*. Vol.1 – Séculos XVI e XVII. São Paulo: Forense Universitária, 2015.
- CÉZAR, Temístocles. “Hamlet brasileiro: ensaio sobre giro linguístico e indeterminação historiográfica (1970-1980)”. In: *Revista História e historiografia*, Ouro Preto, n. 17, p. 440-461, 2015.
- CHARBEL, Felipe. “Uma filosofia inquietante da história: sobre Austerlitz, de W.G. Sebald”. In: *Revista História e historiografia*, Ouro Preto, n.19, p. 124-141, 2015.
- CHAVES, Ernani. “Retrato, Imagem e Fisiognomia. Walter Benjamin e a fotografia”. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia (orgs.). *Mimesis e Expressão*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- COSTA LIMA, Luiz. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. *Melancolia.Literatura*. São Paulo: UNESP, 2017.
- COVERLEY, Merlin. *A Arte de Caminhar*. O escritor como caminhante. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- CRARY, Alice. “W.G. Sebald and the Ethics of Narrative”. In: *Constellations*, vol. 19, n. 3, p. 494-508, 2012.
- CROSS, Richard K. “Sebald's *Austerlitz*: Sleepwalking and Wakefulness”. In: *Southwest Review*, p. 167-176, 2014.
- CROWNSHAW, Richard. “Reconsidering postmemory: photography, the archive, and post-Holocaust memory in W.G. Sebald’s *Austerlitz*”. In: *Mosaic*, Winnipeg-University of Manitoba, vol. 37(4), p. 215-236, December 2004.

- DANZIGER, Leila. “Imagens e espaços da melancolia: W.G. Sebald e Anselm Kiefer”. In: *Revista brasileira de literatura comparada*, vol. 9, n.10, p. 1 – 13, 2007.
- _____. *todos os nomes da melancolia*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.
- DELACAMPAGNE, Christian. *História da filosofia no século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- DENHAM, S. e McCULLOH, M. (orgs.). *W.G. Sebald: History – Memory – Trauma*. Berlim, Nova York: Walter de Gruyter, 2006.
- DERRIDA, Jacques. *Os espectros de Marx*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.
- _____. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- _____. *Demorar: Maurice Blanchot*. Florianópolis: 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- _____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- _____. *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: Ymago, 2012.
- _____. “Casca”. In: *Revista Serrote*. São Paulo, n. 13, p. 99-133, mar. 2013a.
- _____. *A imagem sobrevivente*. História da arte e tempos dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b.
- _____. *Diante do Tempo*. Belo Horizonte: UFMG, 2015a.
- _____. *Pensar debruçado*. Lisboa: Ymago, 2015b.
- _____. *Casca*. Belo Horizonte: UFMG, 2017a.
- _____. “Através dos desejos (fragmentos sobre o que nos subleva)”. In: *Levantes*. São Paulo: edições Sesc, p. 289-382, 2017b.
- _____. *Quando as imagens tomam posição*. O olho da história, I. Belo Horizonte: UFMG, 2017c.
- _____. *Remontagens do tempo sofrido*. O olho da história, II. Belo Horizonte: UFMG, 2018.
- _____. *Atlas ou o gaio saber inquieto*. O olho da história, III. Belo Horizonte: UFMG, 2018.
- DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia (orgs.). *Mímesis e Expressão*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1994.
- DUBOW, Jessica. “Benjamin, Sebald, and the Dialectical Image”. In: *Critical Inquiry*, Vol. 33, No. 4, Chicago, p. 820-836, 2007.
- DYER, Geoff. "A symposium on W. G. Sebald". In: *The Threepenny Review*, Spring 2002. Disponível em:

- http://www.threepennyreview.com/samples/sebaldsympos_sp02.html
- _____. “W. G. Sebald. Bombing anf Thomas Bernhard”. In: *Working the Room*. Berkeley: CanonGate, 2010, p. 231 – 238.
- EBER, Laura. “As vidas minúsculas de Robert Walser”. In: *Revista Escrita*, n. 9, p. 1-10, 2008.
- ECO, Umberto. *A vertigem das listas*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- EILENBERGER, Wolfram. *Tempo de mágicos. A grande década da filosofia 1919-1929*. São Paulo: Todavia, 2019.
- ENGLUND, Axel. “British Rail Katabasis: W.G. Sebald’s ‘Day Return’”. In: *German Life and Letters* 67:1, p. 120-137, 2014.
- ERIKSEN, Trond Berg; HARKET, Hakon; LORENZ, Einhart. *História do anti-semitismo: da antiguidade aos nossos dias*. Lisboa: Edições 70, 2010.
- ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- _____. *Brecht: dos males, o menor*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- FEBVRE, Lucien. *O problema da incredulidade no século XIX. A religião de rabelais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- FELMAN, Shoshana. *O inconsciente jurídico*. São Paulo: Edipro, 2014.
- _____. “Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino”. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGAMNN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 13-72.
- FENELON, Déa Ribeiro. “E.P. Thompson – História e Política”. In: *Revista Projeto História*, São Paulo, vol. 12, p. 77-93, 1995.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- _____. *História das colonizações*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- FICOWSKI, Jerzy. *A leitura das cinzas*. Belo Horizonte: Âyiné, 2018.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. *Da profecia ao labirinto*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. São Paulo: CosacNaify, 2011.
- _____. “O Inquietante”. In: *Obras completas* vol. 14. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: É Realizações, 2014.
- FONTANA, Josep. *A história dos homens*. Bauru: Edusc, 2004.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

- FUX, Jacques. *Georges Perec: a psicanálise nos jogos e traumas de uma criança de guerra*. Belo Horizonte: Relicário, 2019.
- FUCHS, Anne. “Os pintores de W.G. Sebald: a função das belas artes na sua obra em prosa”. In: *Cadernos Benjaminianos*. Belo Horizonte, vol. 12, p. 135-158, 2016.
- GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica da obra de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- GALARD, Jean. *Beleza Exorbitante*. São Paulo: FAP-UNIFESP, 2012.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin. Os cacos da história*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- _____. “Mimesis e crítica da representação em Walter Benjamin”. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia (orgs.). *Mimesis e Expressão*. Belo Horizonte: UFMG, 2001, p. 353-363.
- _____. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. “entre sonho e vigília: quem sou eu?” (posfácio). In: PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: no caminho de Swan*, vol.1. São Paulo: Biblioteca Azul, 2012, p 539-558.
- _____. “Apagar os rastros, recolher os restos”. In: GINZBURG, Jaime; SEDLMAYER, Sabrina (orgs.). *Walter Benjamin. Rastro, aura e história*. Belo Horizonte: UFMG, p. 27-38, 2012.
- _____. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2014a.
- _____. *Limiar, aura e rememoração*. São Paulo: Editora 34, 2014b.
- GATTI, Luciano. “Os duplos de Sebald”. In: *Revista Serrote*, São Paulo, n. 10, p. 7-21, mar. de 2012.
- GELMAN, Juan. *Exílio*. Buenos Aires: Planeta, 2006.
- GILBERT, Martin. *História de Israel*. Lisboa: Edições 70, 2010.
- GINZBURG, Carlo. “Sinais: Raízes de um paradigma indiciário”. In: *Mitos, emblemas, sinais. Morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 143 – 179.
- GINZBURG, Jaime; SEDLMAYER, Sabrina (orgs.). *Walter Benjamin. Rastro, aura e história*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.
- _____. “A interpretação do rastro em Walter Benjamin”. In: GINZBURG, Jaime; SEDLMAYER, Sabrina (orgs.). *Walter Benjamin. Rastro, aura e história*. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p.107-132.

- GOLDMAN, Marcio. “Lévi-Strauss e os sentidos da História”. In: *Revista de Antropologia*. vol.42, n.1-2, São Paulo, 1999.
- GROSS, Frederic. *Caminhar, uma filosofia*. São Paulo: É Realizações, 2011.
- GROSSMAN, David. *Ver: Amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *Fora do tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- GUIDÉE, Raphaëlle. “Mélancolie et dépolitisation de l’histoire dans l’œuvre de W.G. Sebald”. In:
https://www.academia.edu/9282682/Politique_de_la_catastrophe_m%C3%A9lancolie_et_d%C3%A9politisation_de_lhistoire_dans_loeuvre_de_WG_Sebald
- GUILLÉN, Claudio. *O sol dos desterrados: Literatura e Exílio*. Trad. Maria Fernanda Abreu. Lisboa: Editorial Teorema, 2005.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. “‘Pathos da travessia terrena’ – o cotidiano de Erich Auerbach”. In: *5º Colóquio UERJ – Erich Auerbach*. São Paulo: Imago, p. 91-116, 1994.
- _____. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- _____. *Depois de 1945*. Latência como origem do presente. São Paulo: Editora UNESP, 2012.
- _____. *Atmosfera, ambiência, Stimmung*. Sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
- _____. *Nosso amplo presente*. São Paulo: Unesp, 2015.
- HANSEN, Miriam. “Benjamin, cinema e experiência: *A flor azul na terra da tecnologia*”. In: *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 223-273.
- HARTOG, François. *Memória de Ulisses*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- HELDER, Herberto. *O bebedor nocturno*. São Paulo: Tinta da China, 2018.
- HELLER-ROAZEN, Daniel. *Ecolalias*. Sobre o esquecimento das línguas. São Paulo: Editora da Unicamp, 2010.
- HILBERG, Raul. *A destruição dos judeus europeus*. São Paulo: Amarelly, 2016.
- HITCHCOCK/TRUFFAUT. *Entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos. O breve século XX 1914-1989*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *Era das revoluções*. São Paulo: Paz e Terra, 2013.
- HUCHET, Stéphane. “Prefácio à edição brasileira: Passos e caminhos de uma Teoria da arte”. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 7-23.

- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- HUTCHINSON, Bem. “Marinheiro ou camponês? Algumas reflexões sobre as leituras de Sebald do ensaio ‘O narrador’ de Walter Benjamin”. In: *Cadernos Benjaminianos*. Belo Horizonte, vol.12, p. 85-107, 2016.
- HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- _____. *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2011.
- _____. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- _____. *Twilight Memories*. London: Routledge, 1995.
- JABES, Edmond. *Isso teve lugar – A memória das palavras – Como leio Paul Celan*. Nacional: Lumme Editor, 2016.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2006.
- JANZ, Rolf-Peter. “Ausente e Presente. Sobre o paradoxo da aura e do vestígio”. In: GINZBURG, Jaime; SEDLMAYER, Sabrina (orgs.). *Walter Benjamin. Rastro, aura e história*. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 13-25.
- KEROUAC, Jack. *Viajante solitário*. Porto Alegre: LP&M, 2005.
- KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão*. São Paulo: Boitempo, 2009.
- _____. “Melancolia e criação”. In: FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. São Paulo: CosacNaify, 2011, p. 8-31.
- _____. “A melancolia em Walter Benjamin e em Freud”. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; JR. Rubens Machado; VEDDA, Miguel (orgs.). *Walter Benjamin, experiência histórica e imagens dialéticas*. São Paulo: UNESP, p. 253-261, 2015.
- KERTÉSZ, Imre. *A língua exilada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- KLEIN, Kelvin Falcão. “O testemunho e a literatura”. In: *Letrônica*, Porto Alegre, vol. 3, n.1, p. 320-330, julho 2010.
- _____. “Entre vivos e mortos: imagem e memória”. In: *Revista eletrônica Literatura e autoritarismo*, vol. 1, n. 19, p. 4-15, 2012.
- _____. “W.G. Sebald e o olho da história”. In: *Cadernos Benjaminianos*, vol. 12, p. 108-120, 2016.
- _____. “W.G. Sebald: pós-memória, palavra e imagem”. In: *Aletria*, Belo Horizonte, v.27, n. 2, p. 209-224, 2017.
- KLÜGER, Ruth. *Paisagens da memória*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- KOHAN, Walter Omar. “A música da amizade: notas entre filosofia e educação”. In: *Educação*, Santa Maria, v. 43, n. 2, p. 195 – 206, 2018.

- KOLITZ, Zvi. *Yossel Rakover dirige-se a Deus*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- _____. “A poesia de Brecht e a história”. In: <http://www.iea.usp.br/publicacoes/textos>
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2006.
- _____. *Estratos do Tempo*. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2014.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- KOTHE, Flávio R. *A poesia hermética de Paul Celan*. Brasília: Unb, 2016.
- KUPER, Peter. *A metamorfose* (adaptação de Franz Kafka). São Paulo: Conrad, 2004.
- LABUCCI, Adriano. *Caminhar, Uma Revolução*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- LACAPRA, Dominick. *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.
- _____. *History, Literature, Critical Theory*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2013.
- LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin. Tradução e Melancolia*. São Paulo: Edusp, 2007.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- LAVELLE, Patrícia (org. e trad.). *Walter Benjamin: a arte de contar histórias*. São Paulo: Hedra, 2018.
- LE Breton, David. *Éloge de la marche*. Paris: Métailié, 2000.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: UNICAMP, 2003.
- LEFORT, Claude. *A invenção democrática. Os limites da dominação totalitária*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- LEMAY, Yvon. “Un regard archivistique sur les ouvrages de W.G. Sebald”. In: *La Revue canadienne des sciences de l'information et de bibliothéconomie* 37, no. 1, Toronto, p. 40-58, 2013.
- LENHARO, Alcir. *Nazismo, “o triunfo da vontade”*. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *Os afogados e os sobreviventes*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- _____. *O ofício alheio*. São Paulo: Unesp, 2016.
- LISBOA, Karen Macknow. *A nova Atlântida de Spix e Martius: natureza e civilização na Viagem pelo Brasil (1817-1829)*. São Paulo: HUCITEC, 1997.

- LONG, J. J. W. G. *Sebald. Image, Archive, Modernity*. New York: Columbia University Press, 2007.
- LOPES, Denílson. *Nós os mortos*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- LOSURDO, Domenico. *O marxismo ocidental. Como nasceu, como morreu, como pode renascer*. Campinas: Boitempo, 2018.
- LÖWITH, Karl. *O sentido da História*. Lisboa: Edições 70, 1991.
- LÖWY, Michael. *A estrela da manhã: Surrealismo e marxismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- _____. *Franz Kafka, sonhador insubmisso*. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.
- _____. *Aviso de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- LÖWY, Michael; Robert Sayre. *Revolta e Melancolia*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- LOUREIRO, Isabel Maria. *Rosa Luxemburg. Os dilemas da ação revolucionária*. São Paulo: Unesp, 2004.
- _____. *A revolução alemã [1918-1923]*. São Paulo: Unesp, 2005.
- MACHADO, Carlos; JR. Rubens Machado; VEDDA, Miguel (orgs.). *Walter Benjamin, experiência histórica e imagens dialéticas*. São Paulo: UNESP, 2015.
- MACIEL, Ruben. *Utopismo, ou (h)a história depois do muro? A New Left Review e o pensamento de esquerda após o colapso do comunismo*. Curitiba: Prismas, 2017.
- MAGNOLI, Demétrio. *História das Guerras*. São Paulo: Contexto, 2006.
- MANGUEL, Alberto. *Uma história natural da curiosidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- _____. *O leitor como metáfora: o viajante, a torre e a traça*. São Paulo: Sesc, 2017.
- MARQUES, Ana Martins. *O livro das semelhanças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- _____. *Paisagem com figuras: fotografia na literatura contemporânea* (W.G. Sebald, Bernardo Carvalho, Alan Pauls, Orhan Pamuk). Tese de Doutorado. Belo Horizonte: UFMG, 2016.
- _____. *Como se fosse a casa: uma correspondência*. Belo Horizonte, Relicário, 2017.
- MARQUES, Reinaldo. "Minas melancólica: poesia, nação, modernidade". In: *Revista Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 7, n. 1, p. 47-57, 2002.
- MATOS, Olgária C.F. *Benjaminianas*. São Paulo: UNESP. 2010.
- _____. *Os arcanos do inteiramente outro*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- MAZZUCHELLI, David. *Asterios Polyp*. São Paulo: Quadrinhos na cia, 2012.

- McCULLOH, M. R. *Understanding W.G. Sebald*. Columbia: University of South Carolina Press, 2003.
- MCGRANE, Bernard. 1989. *Beyond Anthropology*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- MICHAUD, Éric. *La estética nazi. Un arte de la eternidade*. La imagen y el tempo en el nacional-socialismo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009.
- MISSAC, Pierre. *Passagem de Walter Benjamin*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- MOMIGLIANO, Arnaldo. “História antiga e o antiquário”. In: *Anos 90*, Porto Alegre, vol. 21, n. 39, p. 19-76, jul. 2014.
- MONDZAIN, Marie-José. “Para ‘os que estão no mar...’”. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. São Paulo: edições Sesc, 2017, p. 48-62.
- MORELLI, Gianni; MOTTADELLI, Roberto; GIACOSA, Margherita (ed). *The 100 photographs that changed the world*. Milao: White Star Publishers, 2016.
- MORGAN, Dawn. “The World After Progress: The Thomas Browne of W. G. Sebald”. In: *ESC: English Studies in Canada*, vol. 39, n. 2, p. 217-249, 2013.
- MOSER, Christian. “Peripatetic Liminality: Sebald and the Tradition of the Literary Walk”. In: ZISSELSBERGER, Markus (org.). *The Undiscover'd Country. W. G. Sebald and the Poetics of Travel*. New York: Camden House, 2010.
- MOSSE, George L.; BRAUN, Emily; BEM-GHIAT, Ruth. *A Estética do Fascismo*. Lisboa: Edições João Sá da Costa, 1999.
- NANCY, Jean-Luc. NANCY, Jean-Luc. *La ciudad a lo lejos*. Buenos Aires: Manantial, 2013.
- _____. “À escuta”. Trad. Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. In: *outra travessia*, 15, Programa de Pós-Graduação em Literatura, UFSC, p. 161-162, 2013.
- NASCIMENTO, Larissa Silva. *Para além das cercas de arame farpado: o Holocausto em Maus, de Art Spiegelman, e em Os emigrantes, de W. G. Sebald*. Dissertação de Mestrado. Brasília: UNB, 2012.
- NEIMAN, Susan. *O mal no pensamento moderno: uma história alternativa da filosofia*. Rio de Janeiro: Difel, 2003.
- NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- NESTROVSKI, Arthur. *Tudo tem a ver*. São Paulo: Todavia, 2019.

- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zarathustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- NOVA, Vera Casa. “Casca sobre o papel: memória do dilaceramento”. In: *Aletria*, vol. 24, n. 2, p. 65 - 75, mai-ago 2014.
- OEHLER, Dolf. “Alucinações e alegorias. W.G. Sebald se recorda de W. Benjamin, leitor de Paris”. Tradução de Vera Lins. In: *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 89, p. 151 – 161, mar. 2011.
- OESMANN, Astrid. “Sebald’s Melancholic Method: Writing as Ethical Memory in Austerlitz”. In: *Monatsheft*, vol. 106, n. 3, p. 452-471, 2014.
- OLIVEIRA, Mariana Camilo de. “A dor dorme com as palavras”. *A poesia de Paul Celan nos territórios do indizível e da catástrofe*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.
- OTTE, Georg. “Vestígios da experiência e índices da modernidade. Traços de uma distinção oculta em Walter Benjamin”. In: GINZBURG, Jaime; SEDLMAYER, Sabrina (orgs.). *Walter Benjamin. Rastro, aura e história*. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 61-85.
- OVÍDIO. *Cartas Pônticas*. trad. Geraldo José Albino. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- _____. *Poemas do desterro*. Seleção, apresentação, tradução e notas de Albano Martins. Porto: Edições Afrontamento, 2017.
- OZ, Amós; OZ-SALZBERGER, Fania. *Os judeus e as palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- PAZ, Octavio. “La búsqueda del presente”. In: *Revista de literatura hispânica*, n. 32, Article 2, p. 3 – 12, 1990.
- _____. *O labirinto da solidão*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- _____. *A busca do presente e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.
- PELBART, Peter Pál. “Cinema e holocausto”. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGAMNN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000, p. 171-184.
- PENNA, João Camillo. *Escritos da sobrevivência*. Rio de Janeiro: 7letras, 2013.
- PENSKY, Max. *Melancholy Dialectics: Walter Benjamin and the Play of Mourning* (Critical Perspectives on Modern Culture). University of Massachusetts Press, 2001.
- _____. “Three kinds of ruin: Heidegger, Benjamin, Sebald”. In: *Polígrafi*, vol. 16, n. 61/62, p. 65-89, 2011.
- PEREC, George. *W ou a memória da infância*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

- PEREIRA, Antônio Marcos. “A mochila”. In: *Cadernos Benjaminianos*. Belo Horizonte, vol.12, p. 5-8, 2016.
- PIGEAUD, Jackie. *Metáfora e Melancolia: ensaios médico-filosóficos*. Rio de Janeiro: Contraponto, PUC-Rio, 2009.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- POLLAK, Michael. “Memória, Esquecimento, Silêncio”. In: *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.
- POMPEU, Douglas Valeriano. *As sombras do real em Austerlitz. Investigação sobre a fotografia em W. G. Sebald*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2012.
- _____. “Vertigem passada a limpo: uma lista do espólio de W.G. Sebald”. In: *Cadernos Benjaminianos*. Belo Horizonte, vol. 12, p. 52-74, 2016.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: no caminho de Swan*, vol.1. São Paulo: Biblioteca Azul, 2012.
- PUCHEU, Alberto. “Uma tese sobre a crítica literária brasileira”. In: SCRAMIN, Susana (org). *O contemporâneo na crítica literária*. São Paulo: Iluminuras, 2012, p. 87-114.
- QUINGARD, Pascal. *Ódio à música*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- RAMOS, Francisco Régis Lopes. “Objeto gerador: Considerações sobre o museu e a cultura material no ensino de história”. In: *Revista Historiar*, vol. 8, n. 14, p. 70-93, 2016.
- RANCIÈRE, Jacques. “O conceito de anacronismo e a verdade do historiador”. In: SALOMON, Marlon. *História, Verdade e Tempo*. Chapecó: Argos, 2011, p. 21-49.
- _____. “Se o irrepresentável existe”. In: *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, p. 119-149.
- _____. “Em que tempo vivemos?”. In: *Revista Serrote*, São Paulo, n. 16, p. 203-223, 2014.
- _____. *O mestre ignorante*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.
- RENNER, Rolf G.; BACKES, Marcelo (orgs). *O melhor do conto alemão no século XX*. Porto Alegre: L&PM, 2004.
- REIS, José Carlos. *História e Teoria*. Rio de Janeiro: FGV, 2007.
- RIBEIRO, Gustavo Silveira. “à travers une brèche d’incompréhension”. sobre *Unerzählt*, de W.G. Sebald”. In: *Cadernos Benjaminianos*. Belo Horizonte, vol.12, p. 184-188, 2016.
- _____. “Walter Benjamin e a poesia brasileira contemporânea: apontamentos”, nov. 2018, In:

<https://escamandro.wordpress.com/2018/11/18/xantowalter-benjamin-e-a-poesia-brasileira-contemporanea-apontamentos-por-gustavo-silveira-ribeiro/?fbclid=IwAR3khUOvlu4b1YSUTetF5rrb5JiIuajhJV8D2uMLfn0b5LDIMfxKoJglKng>,

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: UNICAMP, 2007.

RODRIGUES, Henrique Estrada. “Lévi-Strauss e o tempo dos historiadores”. In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 29, n. 57, p. 165-186, 2009.

ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

ROSSEAU, Jean-Jacques. *Os devaneios do caminhante solitário*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento*. São Paulo: Unesp, 2010.

ROUANET, Sergio Paulo. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

RÜSEN, Jörn. *Razão histórica*. Brasília: UNB, 2001.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SALIBA, Elias Thomé. *As utopias românticas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

SAMAIN, Etienne. “As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo”. In: *VISUALIDADES*, Goiânia, vol. 10, n. 1, p. 151-164, jan-jun 2012.

SANTNER, Eric L. *On Creaturely Life - Rilke, Benjamin, Sebald*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: Cultura da memória e guinada subjetiva*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

_____. *La ciudad vista*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2009.

SCHAMA, Simon. *A história dos judeus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin: História de uma amizade*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SCHÖNPFLUG, Daniel. *A era do cometa*. São Paulo: Todavia, 2018.

SCHUBACK, Márcia Sá Cavalcante. *Olho a olho, ensaios de longe*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2011.

SCHÜTTE, Uwe. “Por uma germanística ‘menor’: W.G. Sebald e a ‘pequena’ literatura da periferia austríaca, e de outros lugares”. In: *Cadernos Benjaminianos*. Belo Horizonte, vol.12, p. 9-27, 2016.

- SEBALD, W. G. *Del natural*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2004.
- _____. *Campo Santo*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007.
- _____. *Austerlitz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Vertigem. Sensações*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Os emigrantes. Quatro narrativas longas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *Os anéis de Saturno. Uma peregrinação inglesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. “O passeador solitário. Em memória de Robert Walser”. In: *Revista Serrote*, São Paulo, n. 5, p. 85-107, 2010.
- _____. *Pátria apátrida*. Lisboa: Editorial Teorema, 2010.
- _____. *Guerra aérea e literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SEBALD, W. G.; & TRIPP, J. P. “O não-contado”. In: *Revista Serrote*, São Paulo, n. 10, s/n, 2012.
- _____. *La Description du malheur*. Paris: Actes Sud, 2014.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo - Walter Benjamin: Romantismo e Crítica Literária*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- _____. *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- _____. “A catástrofe do cotidiano, a apocalíptica e a redentora. Sobre Walter Benjamin e a escritura da memória”. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia (orgs.). *Mímesis e expressão*. Belo Horizonte: UFMG, 2001 p. 364-380.
- _____. *O local da diferença. Ensaio sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- _____. (org.) *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: UNICAMP, 2013.
- SEMPRUN, Jorge. *L'écriture ou la vie*. Paris: Gallimard, 1994.
- SLOTERDIJK, Peter. *Crítica da razão cínica*. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.
- STEYERL, Hito. “Vamos falar de fascismo”. In: *Pequena biblioteca de ensaios*. Rio de Janeiro: Zazie edições, 2018.
- SETTIS, Salvatore. “Warburg continuatus. Descrição de uma biblioteca”. In: BARATIN, Marc; JACOB, Christian (dir.). *O poder das bibliotecas, a memória dos livros no Ocidente*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008, p. 108-154.
- SIGLE, Cássia. “W.G. Sebald sobre a transgressão do realismo”. In: *Cadernos Benjaminianos*, Belo Horizonte, vol. 12, p. 159-172, 2016.

- SIGLE, Cássia; PETERLINI, Cláudia Regina (trad.). “‘Realismo não basta’, W.G. Sebald conversa com Ralph Schock (1993)”. In: *Cadernos Benjaminianos*, Belo Horizonte, vol.12, p. 173-178, 2016.
- _____. “Ecos do passado. W.G. Sebald conversa com Piet de Moor (1992)”. In: *Cadernos Benjaminianos*, Belo Horizonte, vol.12, p. 179-183, 2016.
- SCHWARTZ, Lynne S. (org.). *The Emergency of Memory – conversations with W.G. Sebald*. Nova York: Seven Stories Press, 2007.
- SOLNITE, Rebecca. *A história do caminhar*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- _____. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *Questões de ênfase*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SPIELGMAN, Art. *Maus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupa, memória, dor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- STAROBINSKI, Jean. *A melancolia diante do espelho*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- _____. *A tinta da melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- STEAD, Naomi. “Architecture and memory in W. G. Sebald’s *Austerlitz*”. In: *Architectural Research Quarterly*, vol. 19, n. 01, p. 41 – 48, March 2015.
- STEINER, George. *Linguagem e silêncio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. “A viagem crepuscular de Walter Benjamin”. In: *Folha de São Paulo, Caderno +mais*, São Paulo, s/n, 2001.
- STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes*. São Paulo: CosacNaify, 2017.
- SULEIMAN, Susan. *Crises de memória e a segunda guerra mundial*. Belo Horizonte: UFMG, 2019.
- SWALES, Martin. “Intertextuality, Authenticity, Metonymy? On Reading W.G. Sebald”. In: *The Anatomist of Melancholy*. Hg. von Rüdiger Görner. München, 2003.
- SZYMBORSKA, Wislawa. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- THOLEN, Toni. “Crítica melancólica – Benjamin e Adorno”. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; JR. Rubens Machado; VEDDA, Miguel (orgs.). *Walter Benjamin, experiência histórica e imagens dialéticas*. São Paulo: UNESP, 2015, p. 243-252.
- THOMPSON, E. P. *Costumes em comum*. Estudos sobre a cultura popular e tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- THOREAU, Henry David. *Caminhando*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

- TODOROV, Tzvetan. *A beleza salvará o mundo – Wilde, Rilke, Tsvetaeva: os aventureiros do absoluto*. Rio de Janeiro: Ed. Difel, 2011.
- _____. *Diante do extremo*. São Paulo: UNESP, 2017.
- TRAVERSO, Enzo. *Melancolia de esquerda: marxismo, história e memória*. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2018.
- VANOYE, Francis; Goliot-Lété, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus, 1994.
- VASCONCELLOS, Viviane Madureira Zica. *Melancolia e Crítica em Carlos Drummond de Andrade*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- VETERANYI, Aglaja. *Por que a criança cozinha na polenta*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2004.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. *Les Assassins de la mémoire. Un Eichmann de papier et autres essais sur le révisionisme*. Paris: La Découverte, 1987.
- VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. Campinas: Boitempo, 2005.
- WALDMAN, Bert. “A memória vicária em *Ver: amor*, de David Grossman”. In: *Webmosaica Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall*, vol. 1, n. 2, p. 73 – 81, jul-dez., 2009.
- WALSER, Robert. *El Paseo*. Madrid: Siruela, 2014.
- WIESEL, Elie. *Night*. New York: Hill and Wang, 2006.
- WIND, Edgar. *A eloquência dos símbolos*. São Paulo: Edusp, 1997.
- WITT, Bernd. *Walter Benjamin, uma biografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- WOOD, James. “W.G. Sebald’s Uncertainty”. In: *The Borken Estate. Essays on Literature and Belief*. Nova York: Random House, 1999.
- WOOLF, Lynn L. “The ‘solitary mallard’: On Sebald and translation”. In: *Journal of European Studies*, vol. 41(3–4), p. 323–340, 2011.
- ZISSELSBERGER, M. “Melancholy Longings: Sebald, Benjamin and the Image of Kafka”. In: PATT, L. (org.), *Searching for Sebald: photography after WG Sebald*. Los Angeles: The Institut of Cultural Inquiry, 2007, p. 280-301.
- ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- _____. *Alguém disse totalitarismo?* São Paulo: Boitempo, 2015.



As imagens ardem, chamam as chamas. "Afghan Refugee Camp in Pakistan", a fotografia tirada em 2001 pelo alemão Thomas Dworzak, é o registro de um menino refugiado afegão concentrado em fazer sua pipa branca voar, sob um céu de nuvens baixas e tons cinzentos. No rosto melancólico da criança, o contraste entre a leveza da brincadeira e a trágica situação do acampamento. Alguém observou: "The line of the horizon is sloped at an angle, while the child stands vertically, in a gesture of resistance against the absurdity of the world...For the child, this is a world reduced to the area of the little tents behind him, the sand under his feet, and the immense sky overhead. Only the sky, which takes up most of the image, has no limits. And his kite can fly lightly, freely, following the wind". Que esse gesto vigoroso nos inspire e nos eleve diante do que se anuncia. Que tenhamos uma confiança de criança - aquela confiança a que se referiu Henri Michaux -, que precede tudo, esperançosa, que faz com que você se subleve.