

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL**

**JULIA TEIXEIRA BUSSIUS**

**“E O QUE RESTA NÃO DESTRÓI A MEMÓRIA”:  
HISTÓRIA, MEMÓRIA E FICÇÃO NA OBRA DE W.G. SEBALD**

**São Paulo  
2010**

**JULIA TEIXEIRA BUSSIUS**

**“E o que resta não destrói a memória”:**

**história, memória e ficção na obra de W.G. Sebald**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Júlio Pimentel Pinto

São Paulo

2010

Bussius, Julia Teixeira

**“E o que resta não destrói a memória”: história, memória e ficção na obra de W.G. Sebald** / Julia Teixeira Bussius. – – São

Paulo, 2010

67 f.; 28 cm

Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010

Orientador: Júlio Pimentel Pinto

Bibliografia

contato: [julia.bussius@gmail.com](mailto:julia.bussius@gmail.com)

Nome: BUSSIUS, Julia Teixeira

Título: “E o que resta não destrói a memória”: história, memória e ficção na obra de W.G.

Sebald

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em História.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_ Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Esse trabalho é dedicado à memória dos meus dois avôs: Euclides, o brasileiro, que sempre quis saber de suas origens e tanto lutou para preservá-las e escrever sobre elas; e Horst, o alemão, que não cheguei a conhecer, e que disse tão pouco em vida sobre as suas raízes, nos deixando inúmeras lacunas por preencher na nossa própria história.

## **Agradecimentos**

Ao Luis, meu amor, meu companheiro, que não me deixa desanimar e acredita que conseguirei chegar nos lugares mais impossíveis. Obrigada pela paciência.

Aos meus pais, Denise e Thomas, que me contaram as primeiras histórias e foram também meus primeiros leitores. Vocês vibram sempre comigo. Obrigada por tudo, inclusive pelas leituras desse trabalho.

À tia Gela, à minha irmã Luiza e à Claudia, pelas leituras atentas e encorajadoras.

Aos meus irmãos Phillip e Daniel, sempre.

Ao Júlio, que me apresentou Sebald e despertou a vontade de escrever um mestrado, mostrando ser possível articular história e literatura com muita poesia. Obrigada pelas palavras sempre pertinentes.

Aos amigos do Brasil e da Índia (e de outras lonjuras), que me deram todo o suporte, comemorando desde o início esse projeto de estudo.

Às grandes famílias Teixeira, Bussius, Rheingantz e Barbieri, pelo carinho incondicional.

Ao Marcio Seligmann e ao Jorge de Almeida, por seus valiosos comentários na banca de qualificação; e aos professores da banca de defesa.

À Andrea P. S. Rocha, pela ajuda em todo o processo de impressão “transcontinental”, sem medir esforços.

Agradeço ao Deutsches Literaturarchiv Marbach, que me recebeu e deu total suporte à pesquisa em maio de 2009 e à University of East Anglia, pela participação na conferência sobre W.G. Sebald em setembro de 2008.

À Biblioteca do Goethe Institut de São Paulo.

*Die Erinnerung [...] macht einen schweren, schwindligen Kopf, als blickte man nicht zurück durch die Fluchten der Zeit, sondern aus großer Höhe auf die Erde hinab von einem jener Türme, die sich im Himmel verlieren.*

**W.G. Sebald**

## **Resumo**

**BUSSIUS, J. T. “E o que resta não destrói a memória”: história, memória e ficção na obra de W.G. Sebald. 2010. 75 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.**

A presente dissertação de mestrado pretende analisar como o escritor alemão W.G. Sebald (1944-2001) enxerga a história, a memória e a ficção nos seus quatro livros em prosa. As narrativas desse autor lançam mão do procedimento de colecionar diversas pistas e fragmentos do passado, que surgem por meio de encontros com pessoas, imagens, objetos, paisagens e lugares da memória – algo que nos remete ao historiador arqueólogo-colecionador que Walter Benjamin dizia ser necessário para enxergar o passado de um modo crítico. Dividido em três capítulos, que tratam do deslocamento como modo de pensar, da elaboração da memória e da história em Sebald, esse trabalho buscou verificar relações entre a história e a literatura, tomando a obra singular desse autor como exemplo de que a ficção é uma ferramenta essencial para se apreender o passado.

**Palavras-chave:** W.G. Sebald. História – Filosofia. Memória. Ficção. Catástrofe. Século XX.



**Abstract**

**BUSSIUS, J. T. “E o que resta não destrói a memória”: história, memória e ficção na obra de W.G. Sebald.** 2010. 75 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

The aim of this dissertation is to analyze how German writer W.G. Sebald (1944-2001) talks about History, Memory and Fiction in his four prose books. The narratives of this author act by collecting several trails and fragments from the past through encounters with people, images, objects landscapes and places of memory – something that recall us of the historian who should be like an archeologist or a collector that Walter Benjamin thought necessary to understand and think critically about the ruins of History. Divided by three chapters – about the displacement as a way of thinking, the elaboration of memory and about History in literary narratives – this work has tried to deal with the connections between History and Literature by taking the singular work of a writer as an example that fiction makes it possible to have a different relationship with the past.

**Keywords:** W.G. Sebald. History – Philosophy. Memory. Fiction. Catastrophe. 20th Century.

## Sumário

Introdução .....	10
1. O deslocamento como um modo de pensar: viagens, caminhadas, lugares da memória e da história .....	13
2. Desenterrar memórias ou o narrador-arqueólogo: dar sentido aos vestígios.....	30
3. “É isso a arte de representar a História?”: a História como personagem ou personagens que contam a História .....	48
Considerações finais .....	60
Referências bibliográficas .....	64

## Introdução

*Histórias sem começo nem fim, que mereciam ser estudadas mais de perto [...]*<sup>1</sup>

O escritor alemão Winfried Georg Sebald, ou simplesmente W. G. Sebald, teve pouco tempo para desenvolver sua obra de ficção. Morto precocemente em 2001, aos 57 anos, ele deixou poucos livros publicados. Sebald começou a escrever tarde, no início dos anos 90, quando já estava maduro na sua carreira de professor universitário no departamento de literatura europeia da Universidade de East Anglia, em Norwich, Inglaterra.

Meu primeiro contato com Sebald foi no curso de graduação em História, numa disciplina chamada “História e Literatura”, quando a obra do autor me fascinou e motivou a estudá-lo nesta dissertação de mestrado, pois ficou claro que a história povoa as narrativas sebaldianas.

Sebald recolhe fragmentos e cacos de memória em suas narrativas para tentar dar sentido ao que parece não ter sentido: a história da modernidade, que se mostra como uma tragédia atrás da outra. Mas ele olha para os escombros, como o anjo da história de Walter Benjamin,<sup>2</sup> e quer recolher os cacos, pois são eles que lhe permitem enxergar o passado e resistir ao esquecimento. O olhar melancólico de Sebald soa como a descrição que ele faz de Sir Thomas Browne: “E porque a mais pesada melancolia é o medo do fim inevitável de nossa natureza, Browne procura entre as coisas que escaparam à destruição os rastros da misteriosa capacidade de transmigração que tantas vezes estudou em lagartas e borboletas”.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> SEBALD, W.G. *Vertigem*, trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Cia. das Letras, 2008, p. 96.

<sup>2</sup> BENJAMIN, W. “Sobre o conceito da História”, in: *Obras escolhidas I*, trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 226.

<sup>3</sup> SEBALD, W.G. *Os anéis de Saturno*, trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Record, 2002, p.

Com uma obra de caráter híbrido – entre a ficção, o ensaio, as memórias, biografias, os relatos de viagem – ele busca meios de tratar da História de maneira crítica, mesclando texto, imagens, objetos, e toda sorte de documentos materiais e imateriais que consegue reunir. Ele procede como um arqueólogo, um colecionador, um “*archival haunter*” [algo como um “caçador de arquivos”], ou simplesmente um escritor de romances policiais, que cria sua narrativa seguindo pistas e sinais – coisa que costuma ocorrer também na pesquisa de qualquer historiador.

Sebald conta algumas pequenas tragédias que fizeram a história por meio da renovação de uma forma narrativa que, no início do século XX, Walter Benjamin dizia estar desaparecendo. Ele vai atrás do que restou, para com a ficção construir a memória. Por isso, uso a epígrafe do conto “O dr. Henry Selwyn”, em *Os emigrantes*, como título dessa dissertação: “E o que resta não destrói a memória”.<sup>4</sup>

A dissertação foi dividida em três capítulos temáticos, que partem sempre da análise das quatro obras em prosa de Sebald, são elas *Vertigem* (Schwindel. Gefühle, 1990), *Os emigrantes* (Die Ausgewanderten, 1992), *Os anéis de Saturno* (Die Ringe des Saturns, 1995) e *Austerlitz* (2001).

O primeiro capítulo deve analisar o deslocamento como forma de estruturar a narrativa e o raciocínio crítico do autor. A viagem parece ser o modo de Sebald organizar seu pensamento, é a sua linha de raciocínio para estruturar as narrativas e assim articular as diversas “sub-histórias” que vão aparecendo ao longo do enredo principal.

No segundo capítulo, é abordada a questão da memória em seus livros. O narrador de Sebald atua como um arqueólogo que vai coletando uma série de fragmentos, no espaço e no tempo, e com um mecanismo de estranhamento, dá sentido a esses elementos. Seu texto produz a rememoração – algo que muito se assemelha à ficção, pois a memória também é

---

<sup>4</sup> Id., “O dr. Henry Selwyn”, in *Os emigrantes*, trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Record, 2002, pp. 7-29.

algo que precisa ser construído –, permite lidar com os traumas, retomar as lembranças soterradas, fazer perguntas, preservar, elaborar o luto, buscar as origens turvas.

O trabalho de Sebald é resgatar e contar histórias. Ele dá voz às figuras menos e mais conhecidas dos últimos séculos do nosso tempo. Os personagens de Sebald são seres melancólicos, que sofrem pela consciência da situação crítica da humanidade. Algumas coisas sempre o afligem: a destruição da natureza, o soterramento do passado por um presente dito “moderno” e pujante, a origem do desfecho catastrófico que deflagrou na primeira metade do século XX. Napoleão está na gênese dessa trajetória desastrosa. O grande ditador, absoluto, que dizia trazer a modernidade mas na realidade escravizava todo um continente. A colonização é mais uma das feridas, e Joseph Conrad foi um dos que enxergou os traços nefastos na África dominada pelo imperialismo europeu. Mas a destruição e o desejo pelo poder não são exclusivos do Ocidente e prova disso é a história da rainha da China.

No terceiro e último capítulo buscou-se entender como Sebald trata da História e em sua ficção (ou como se queira chamar seus escritos). Ele nos apresenta a história contemporânea, moderna ou pós-moderna, por meio da literatura, propondo outro olhar sobre as catástrofes que constituíram o nosso mundo, um olhar mais próximo, que não seja “de cima”, de uma perspectiva falseada. A História é feita a partir de miudezas, fragmentos reunidos nos relatos em conversas, literários, nas fotografias, nos lugares, nos objetos. É preciso se aproximar do tempo passado de outro modo que não seja o da historiografia tradicional. Essa papel cabe, então, à literatura.

Criar histórias para compor o passado é um artifício usado com maestria por Sebald, e ele está convicto de que isso faz mais sentido que narrar o passado de um modo falseado; não por acaso, ele cita uma passagem do conto de Borges “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, em *Os anéis de Saturno*, dizendo que “na historiografia já se mostraram as vantagens indiscutíveis de um passado fictício”.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Ibid., p. 80.

## 1. O deslocamento como um modo de pensar: viagens, caminhadas, lugares da memória e da história

*Mein Feld ist die Welt*<sup>6</sup>

Os títulos das obras de ficção de W. G. Sebald são a primeira pista a seguir neste capítulo. *Os emigrantes – quatro narrativas longas*, *Os anéis de Saturno – uma peregrinação inglesa*, *Austerlitz*. Com exceção do primeiro livro de ficção, *Vertigem – sensações*, todos os títulos sugerem lugares ou deslocamentos. E mesmo a idéia de *Vertigem*, remete ao sentimento provocado pela viagem percorrida pelo narrador.

Os percursos são uma espécie de linha de pensamento e o deslocar-se ou estar deslocado é o que lhe permite contar e refletir. Cada paisagem descreve um lugar que resulta em memória e, em seguida, história. O procedimento é como de um arqueólogo, ou um detetive que coleciona pistas para desvendar um crime. Os textos têm também esse sentimento de suspense, de histórias misteriosas que começam anuviadas e aos poucos vão sendo desvendadas, aos poucos vai se escavando os motivos, os percursos que fizeram aquelas pessoas, coisas ou lugares chegarem aonde estão, do jeito que agora se encontram. a narrativa de Sebald caminha em busca de algo que se perdeu, ou ficou turvo, que parece rarefeito no ar de um mundo despedaçado. Mas procura-se em cada lugar, cada imagem, cada memória, reconstituir essa essência perdida, esse não saber o que nos falta, este constante estar a quilômetros e quilômetros de distância, mas sem saber de onde. Essa sentença é repetida por alguns de seus personagens, como Paul Bereyter, de *Os emigrantes*, que escreve sob uma fotografia tirada durante a guerra: “sempre se estava a cerca de dois mil quilômetros

---

<sup>6</sup> “Meu campo é o mundo”, SEBALD, W.G. *Os emigrantes*, trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Cia. das Letras, 2009, p. 85.

longe de... mas de onde?”<sup>7</sup>; e depois pelo tio Kasimir, no conto “Ambros Adelwarth”: “*it makes me feel that I am a long way away, though I never quite know from where*”.<sup>8</sup>

As narrativas de Sebald costumam começar com a descrição de uma viagem ou descrição do lugar em que se encontra o narrador (*alter ego* do escritor)<sup>9</sup> – exceto *Vertigem* (que não fala do narrador, mas também descreve um lugar, uma travessia, e o texto é sintomaticamente iniciado por uma imagem da travessia Grande São Bernardo por Napoleão com seus 36 mil soldados). Essa extensa e detalhada descrição da paisagem, do entorno, dos lugares é feita antes de dar início à narrativa “humana”, por assim dizer. Ele prepara o cenário de forma a que prestemos atenção nos lugares que estão sendo descritos, pois eles compõem a memória que em seguida será narrada. É como se fosse um momento de explicação do procedimento literário do autor e uma forma de apresentar a sua própria história, para então chegar às histórias secundárias que irá narrar ao longo de sua trajetória. Os lugares e as paisagens parecem ser a indicação a ser seguida para a possibilitar o surgimento da memória.

Vejamos como isso ocorre no primeiro conto de *Os emigrantes*: o narrador explica de início que ele e sua mulher estavam em busca de uma casa na região de Norfolk, e logo passa a descrever toda a paisagem ao redor, o caminho que percorrem até a chegada à casa que foram visitar. Nesse momento, passa à descrição minuciosa do local abandonado, apesar do belo entorno, para só no fim chegar ao personagem do Dr. Selwyn, e lentamente iniciar a narrativa sobre ele. Do mesmo modo, *Austerlitz* é iniciado com a cena em que o narrador se encontra na Antuérpia [em uma de suas “excursões belgas”, em parte por motivo de estudos e outra que “ele não sabe bem explicar” – esse tipo de sentença aparece com frequência na prosa sebardiana], em uma estação de trem e depois um passeio pelo Nocturama, o zoológico

---

<sup>7</sup> Id. *Os emigrantes*, trad. Lya Luft. op. cit., p. 60.

<sup>8</sup> Ibid., p. 92.

<sup>9</sup> Na literatura sobre Sebald, há consenso de que autor e narrador são parte de um mesma persona, a questão que se debate, porém, é até que ponto a prosa dele seria autobiográfica. Mark McCulloh comenta isso nesse trecho: “Often the question arises among critics and commentators as to how much of Sebald’s 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.” (McCULLOH, 2003, p. 2)

dos animais notívagos, “No curso dos anos, as imagens do interior do Nocturama confundiram-se com aquelas que guardei da chamada *Salle des pas perdus* na Centraal Station de Antuérpia”. A arquitetura é descrita em detalhes – assim como a história da construção da estação e seu ostentoso relógio – durante todo o preâmbulo da narrativa, e o encontro entre o narrador e Austerlitz, aliás um historiador da arquitetura, ocorrerá depois dessa apresentação espacial, em uma conversa desencadeada por esse tema.

Austerlitz estuda e conhece profundamente os monumentos da Europa mas não consegue decifrar a matéria que o constitui. Essa é a narrativa de um homem que reencontra aos poucos sua própria história, é a viagem de um personagem em busca dos pontos cegos do próprio passado, que se confunde com o passado recente da Europa, a partir do desastre da Segunda Guerra. Pois “Austerlitz” não é apenas o nome de um homem, o protagonista, mas é também a história de uma viagem, além de remeter a um lugar (a estação de trem em Paris) e a uma batalha (de Napoleão, ocorrida na cidade, hoje tcheca, de Slavkov u Brna).

Na edição alemã, o subtítulo de *Os anéis de Saturno* já diz que a obra é uma espécie de “peregrinação inglesa” (*eine englische Wahlfahrt*), pela costa sudeste do país, na região de Norfolk, onde Sebald viveu e ensinou durante a maior parte da vida. Apesar da narrativa ser iniciada em um leito de hospital, basta uma fresta de céu vislumbrada pela janela para desencadear o relato da longa caminhada feita pelas desoladas paisagens da região inglesa. Cada lugar que visita, cada porto, cada hotel ou casa decadente, uma árvore que seja, faz emergir uma parte da história, mais ou menos recente, dos ataques aéreos da Segunda Guerra à tirania de uma rainha chinesa.

É com essas andanças pela Europa que ele remonta as paisagens e os personagens que ali viveram. O narrador de *Os anéis de Saturno* revisita a história da dita “civilização ocidental” através de “encontros” com figuras que contam sobre as experiências que resultaram no século XX, revelando as tantas barbaridades na louca disputa pelo domínio e



poder do mundo. É uma travessia melancólica, e daí surge a idéia dos anéis de Saturno, com a imagem dos círculos de partículas em movimento, que “provavelmente são fragmentos de antiga lua que, próxima demais do planeta, foi destruída pelo efeito das marés deste”.<sup>10</sup> A poeira, o pó, a areia têm toda a atenção de Sebald. Como ele descreve a personagem de Janine Dakyns, que estudava Flaubert de um modo muito particular, “partindo sempre de detalhes obscuros e nunca dos lugares-comuns”, e sobre a importância da areia para o escritor francês, ela conclui: “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 Alfa”.<sup>11</sup>

O personagem de Max Aurach também mostra fascínio pelo pó: “nada lhe era tão insuportável quanto uma casa onde se tira o pó, e não havia lugar no qual se sentisse melhor do que onde as coisas podiam ficar sem ser perturbadas, sob o aveludado sedimento cinza que surge quando a matéria, sopra a sopra, se dissolve no nada”.<sup>12</sup> O pó é um vestígio, uma forma de “enxergar” o tempo. Se ele sempre é removido, perdem-se os rastros.

A viagem parece ser o modo de Sebald organizar seu pensamento, é a sua linha de raciocínio para As diversas “sub-histórias” vão aparecendo ao longo da caminhada “principal” – a viagem peregrina de *Os anéis de Saturno*. Para não confundir o leitor (ou justamente para isso!), ele nem mesmo separa as vozes do narrador da dos outros personagens, fazendo com que fiquemos imersos nas narrativas secundárias sem nos dar conta de quem as está contando – um procedimento que o autor usa em todos os seus livros de ficção. De quem é a voz, afinal, que fala em primeira pessoa? Ao excluir as marcas gráficas que indicam o diálogo no texto, Sebald faz com que penetremos cada vez mais no (às vezes até aflitivo) emaranhado de histórias.

A transformação dos lugares, e a consecutiva perda de sua identidade, incomoda profundamente o narrador, que sempre quer resgatar com o texto o que antes havia por lá e foi

<sup>10</sup> Id. *Os anéis de Saturno*, op. cit., p. 5.

<sup>11</sup> Ibid., p. 18.

<sup>12</sup> Id. *Austerlitz*, op. cit., p. 163.

soterrado pelo “dito progresso”, que muitas vezes é sinônimo de “destruição”. Ao buscar resquícios do passado e da natureza exuberante na cidade de Deauville, na França, o narrador de *Os emigrantes* observa: “logo ficou patente que esse balneário outrora legendário, tal como todos os outros lugares que se visitam hoje, não importa em qual país ou continente, estava irremediavelmente corrompido e arruinado pelo tráfego, pelo comércio lojista e pela sede insaciável de destruição”.<sup>13</sup>

Ambros Adelwarth, por sua vez, fica devastado com a situação de Jerusalém, ao contrário de encontrar a dita “terra santa”, no caderno dele se lê: “*On dirait que c’est la terre maudite...*” (p. 143). No passado fora diferente, era um lugar de esplendor. Mas veio a destruição, “durante anos a fio, o projeto dos Césares de tornar ali a vida impossível foi executado de acordo com os planos”, a cidade sofreu terríveis ataques,

até que por fim a desolação foi completa e nada mais restou da incomparável riqueza da Terra Prometida a não ser a pedra árida e uma remota ideia na cabeça de seus habitantes, agora dispersos pelo mundo afora.<sup>14</sup>

Mas, ainda que a terra tenha sido devastada, ela traz a cicatriz das épocas anteriores e dos povos que lá habitavam. Os lugares sempre revelam algo de uma esfera maior, por assim dizer, de uma história mais abrangente. Os rastros ficam, nos deixam pistas.

A própria mudança dos nomes dos locais se faz como problemática: Austerlitz (que em muito lembra a dura sonoridade de Auschwitz) era o nome de uma cidade na Moravia, hoje República Tcheca, então sob o domínio do Império Austro-Húngaro, Terezin, foi Teresienstadt, um nome para sempre associado ao horror do Holocausto; da mesma forma, a Praga que esteve sob domínio alemão se viu dilacerada e descaracterizada, de modo que o pequeno Jacques, por causa de sua origem judaica, teve de deixar um país em um trem que

---

<sup>13</sup> Id., *Os emigrantes*, trad. José Marcos Macedo. op. cit., p. 118.

<sup>14</sup> Ibid., p. 144.

levava crianças judias para a Inglaterra, separando-os de seus pais – que provavelmente seguiriam para a morte. Ainda que Jacques não tivesse ido para os campos, seu passado foi assassinado ao entrar naquele *Kindertransport*: a morte simbólica foi a separação de seus pais, de sua língua materna, de seu país, de sua origem. O personagem de Max Aurach, de *Os emigrantes*, também afirma que a notícia gradual da deportação de seus pais foi o que marcou profundamente sua vida. Simbolicamente, ainda, o personagem Paul Bereyter escolhe o trem para o seu fim, pois “provavelmente sempre lhe parecera que trens seguiam para morte”.<sup>15</sup>

Voltar ou ir aos lugares é buscar as memórias soterradas,<sup>16</sup> é tentar entender a história para além do que lhe contam os historiadores, para além dos monumentos e dos relatos oficiais. A narrativa são os passos que ele dá para fazer “investigações”, como ele mesmo diz: “tinha a crescente sensação de que se tratava de um romance policial”.<sup>17</sup> As viagens são exploratórias, no sentido de descobrir, de experimentar o que outros (ou ele mesmo no passado) viveram, e aí lembramos a origem do termo alemão para “experiência”: *Erfahrung*, e o verbo *erfahren*. *Fahren* é o seguir, o deslocar-se para algum outro lugar, e a experiência seria viver esse tipo de deslocamento: passar pelos mesmos lugares de uma caminhada, uma viagem. A viagem é a experiência em Sebald, com ela ele busca a história, a memória, o caminho de outros, o caminho da humanidade. Com o deslocamento, o narrar se constitui em algo além da vivência de um indivíduo (ou indivíduos), como ocorre nos romances, mas passa a ser uma experiência possível de ser compartilhada por todos. E o caráter híbrido, entre a ficção, o ensaio, a literatura de viagem e a narrativa memorialista, possibilita este alcance

---

<sup>15</sup> Ibid., p. 65

<sup>16</sup> Sobre a memória dos lugares (ou “lugares da memória”), Pierre Nora diz: “O sentimento da continuidade torna-se residual nos lugares. Há lugares de memória porque há meios de memória” (in “Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux”, in *Les Lieux de mémoire I.*, p. xvii *apud* PINTO, Júlio Pimentel. São Paulo: Estação Liberdade: Fapesp, 1998). Ver também o ensaio de David Darby, “Landscape and Memory: Sebald’s Redemption of History”, no qual ele compara as visões da história dos lugares em Sebald, Walter Benjamin e Theodor Fontane (in DENHAM, S.; McCULLOH, M. (orgs.). *W. G. Sebald: History, Memory, Trauma*. Berlim: Walter de Gruyter, 2006, pp. 265-279).

<sup>17</sup> Id. *Vertigem*, op. cit., p. 77.

maior, dá esse sentido de experiência por meio da literatura – pois ele se desloca até nos gêneros. E, como Kafka, ele “desloca para fixar”.<sup>18</sup>

O próprio título de *Os emigrantes* (*Die Ausgewanderten*, aqueles que “partiram a vagar”, se traduzirmos ao pé da letra) é uma indicação do deslocamento – o crítico Sven Meyer encontra o termo numa frase de Sebald a respeito de Kafka, que diz “*Kafka sich anschickte, aus dem Werk seines Lebens auszuwandern*” [Kafka se preparava para emigrar da obra de sua vida].<sup>19</sup> Os personagens partiram todos para o exílio, encontram-se em paisagens distantes de sua terra-natal, de sua língua materna, e na maioria das vezes foram partidas causadas por algum trauma: fosse a perseguição, no caso dos judeus, a pobreza ou alguma “inadequação” ao lugar de origem, como no de Ambros Adelwarth. Mas o narrador ou os personagens acabam revisitando essa pátria dos exilados, ele volta aos lugares do passado para entender o porquê da infelicidade, da melancolia de seus personagens – e mostra em alguns momentos, como no caso do Dr. Selwyn, que eles passam a sentir falta do lugar de origem, ao sentir aproximar-se o fim da vida, e passam a lembrar de coisas há muito esquecidas – como é o caso da rememoração do médico de sua partida do pequeno vilarejo na Lituânia até a chegada na Inglaterra. Ele revive as histórias soterradas, traçando os percursos desaparecidos, vai atrás de pistas dessas “paisagens da memória”.<sup>20</sup>

Estar fora do *Heimat*, o lugar de origem, é muitas vezes a condição que permite refletir sobre a memória e a história de um lugar, de um indivíduo, de um país. Esse é muitas vezes o sentido da viagem em Sebald: deslocar-se para pensar, refletir sobre a sua realidade, a partir de um lugar mais crítico, distanciado. Ou ainda voltar aos lugares que existem apenas na memória, em sonhos e que há muito não se revê.

---

<sup>18</sup> ANDERS, G. *Kafka: pró & contra*, trad. Modesto Carone. São Paulo: Cosac naify, 2007, p.15

<sup>19</sup> MEYER, S. “Fragmente zu Mementos: Imaginierte Konjekturen bei W.G. Sebald”, in *Text + Kritik Heft 158: W.G. Sebald*, Heinz Ludwig Arnold (org.), Munique: Zeitschrift für Literatur, abril de 2003, p. 78.

<sup>20</sup> Expressão emprestada do título no Brasil do livro de Ruth Klüger, *Paisagens da memória*, trad. Irene Aron. São Paulo: Editora 34, 2005.

Os viajantes – assim como os exilados – costumam ser indivíduos solitários, e ficam portanto abertos ao estranhamento, à percepção de coisas que não veriam se tivessem saído de suas casas ou país de origem. A viagem cria esse tipo de olhar, a distância que faz o aparentemente banal ganhar sentido, como diz Carlo Ginzburg, “o estranhamento é um antídoto eficaz contra um risco a que todos nós estamos expostos: o de banalizar a realidade”.<sup>21</sup> A distância pode ser também uma forma de apropriar-se de algo penoso quando visto de perto.

[...] às vezes se pode notar que viajantes solitários ficam em geral gratos quando encontram um interlocutor após dias a fio de silêncio ininterrupto. Às vezes se pode constatar em tais ocasiões que eles estão dispostos até mesmo a se abrir sem reservas a um estranho.<sup>22</sup>

As pequenas biografias de Sebald costumam começar assim, uma conversa entre estranhos, entre viajantes solitários. Eles vivem em silêncio, mas uma hora precisam falar.

As imagens e as perguntas de um interlocutor ajudam a reconstruir as experiências soterradas, os pequenos pedaços de passado.<sup>23</sup> Elas “documentam” aqueles ou aquilo que já esteve por aqui, de uma forma diferente ou que apenas já desapareceu. Como as fotografias que Atget faz de Paris antes da cidade ser reformada, no verso das quais ele escrevia: “*va disparaître*”, vai desaparecer. Sebald vai atrás do que se desfez no ar.

O narrador de Sebald sempre caminha, mas nunca tem a sensação de que pertence de fato a algum lugar: seja o *Heimat*, o lugar do exílio ou o das viagens. Ao constatar que os hóspedes bêbados e barulhentos do hotel em que estava eram seus antigos compatriotas, o narrador de *Vertigem* diz: “durante essas horas de insônia não houve coisa que eu desejasse

---

<sup>21</sup> GINZBURG, C. “Estranhamento: Pré-história de um procedimento literário”, in *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*, trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, p. 41.

<sup>22</sup> SEBALD, W.G. *Austerlitz*, op. cit., p. 12.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 260.

com mais ardor do que pertencer a uma nação diferente, ou melhor ainda, não pertencer a nenhuma”.<sup>24</sup>

No conto “Max Aurach”, o personagem de mesmo nome conta em certo momento que não quis seguir com seu tio Leo para a América, porque queria estar o mais distante possível de tudo que lembrasse as suas origens, e que por isso havia decidido mudar-se sozinho para Manchester. Porém, ele conclui ter sido uma grande ingenuidade, pois nenhum lugar lhe lembraria tanto as suas origens quanto Manchester, a cidade dos imigrantes, sobretudo dos imigrantes judeus alemães, como ele, que formaram uma das grandes colônias de expatriados da Inglaterra desde o século anterior. Portanto o exílio, o deslocamento, o isolamento da terra natal não garante a ruptura com o passado. A pátria pode estar no sujeito das maneiras mais diversas.

É quando passa a maior parte do tempo na Suíça, que Paul Bereyter vai finalmente investigar o passado. Ele precisa desse afastamento, da distância física para poder enxergar e refletir sobre a sua história. Do mesmo modo, Sebald vai escrever sobre os traumas alemães estando na Inglaterra. A tentativa de lidar com esta história traumática, que os alemães sempre tentaram enterrar, é feita a partir do exílio. Exemplo dessa “meticulosidade com que essa gente, nos anos depois da guerra, calava sobre tudo, guardava segredo e, como às vezes imagino, chegava de fato a esquecer”, é o fato da casa do passado de Paul (o lugar das suas memórias de infância) ter sido destruída e substituída por um moderno bloco de apartamentos, uma referência à atitude da Alemanha de tentar encobrir o passado com uma sociedade moderna e próspera economicamente, (“o assim chamado progresso”).<sup>25</sup> Ao passar por Nuremberg, na Alemanha, Austerlitz se impressiona em como não era possível reconhecer os vestígios do passado em lugar algum.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Id. *Vertigem*, op. cit., p. 76.

<sup>25</sup> Id. *Os emigrantes*, op. cit., pp. 54-55.

<sup>26</sup> Id. *Austerlitz*, op. cit., p. 218.

O narrador de *Vertigem* se pergunta: “qual relação entre os chamados monumentos do passado e aquele vago anseio que se propaga pelos nossos corpos para povoar as amplidões poeirentas e os campos alagadiços do futuro”?<sup>27</sup> Os monumentos, a maioria dos “grandes feitos” lhe parecem mesquinhos, não correspondem nem às lembranças dos homens, nem às terras devastadas, com ossos de mortos, como Beyle (Stendhal) conclui em *Vertigem*, ao visitar o campo de batalha de Marengo:

Em sua sordidez, ela [a coluna comemorativa erguida em meio ao campo] não correspondia nem à sua idéia da turbulência da batalha de Marengo nem ao gigantesco campo de defuntos sobre o qual se encontrava naquele momento, a sós consigo mesmo feito um moribundo.<sup>28</sup>

A língua também é um lugar, e não é à toa que Sebald “viaja” por elas, citando trechos em outros idiomas sem traduzi-los, propositadamente, como mais um recurso de estranhamento; em diversas situações, ele demarca a questão: sobre o inglês de Austerlitz, o narrador diz soar muito mais duro e artificial do que o francês, uma língua a princípio estrangeira, que era falada com muito mais fluência, e mais tarde durante o reencontro com o tcheco, língua que não ouvia desde criança. O fato do caderno de Ambros Adelwarth ser escrito em várias línguas, as conversas com os tios que emigraram para os Estados Unidos acontecerem em inglês, quando todos são alemães de origem; a questão de Max Aurach ter falado alemão pela última vez ao deixar os pais na Alemanha e partir para o exílio, do qual nunca voltaria: “o alemão que nunca mais falei desde que em 1939 me despedi de meus pais [...], e do qual sobrou em mim apenas um eco, um murmúrio e um rosnado abafado e

---

<sup>27</sup> Id. *Vertigem*, op. cit., p. 86.

<sup>28</sup> Ibid., p. 17

incompreensível”.<sup>29</sup> A fala de Austerlitz descreve a violência quase física da supressão de sua língua mãe:

imaginei ser capaz de recordar algo do processo de perda da minha língua materna, dos seus rumores que mês após mês se tornavam cada vez mais débeis e que, imagino, sobreviveram dentro de mim ao menos durante uns tempos, como uma espécie de rascar ou bater de alguma coisa presa, que, de medo, sempre fica quieta e se cala quando alguém tenta escutá-la.<sup>30</sup>

Assim como a memória, essa língua esteve aprisionada dentro dele, de modo latente, impedida de manifestar-se e causando um sofrimento silencioso.

E, sempre volta a surgir a questão sobre por que Sebald escreveu todos os seus livros em alemão, já que tinha grande fluência em inglês e exilou-se na Inglaterra por vontade própria. Mas, Ruth Klüger diz que, em uma conferência em Göttingen, certa vez, ele afirmou escrever em um alemão que não é falado por ninguém (isso é observado muitas vezes), mas sim numa espécie de língua “artística” (*eine Kunstsprache*).<sup>31</sup> Nos personagens exilados, ele ressalta por vezes essa fala “sem sotaque”, como uma indicação que aquelas pessoas não pertenciam de fato ao lugar de sua origem. É o caso do professor Paul Bereyter, que “Em frases bem ordenadas, falava sem o menor vestígio de dialeto, mas com um ligeiro embaraço de fala ou timbre, como se o som não viesse da laringe, mas de algum lugar perto do coração [...]”.<sup>32</sup> E também de Adelwarth, sobre quem tia Fini contava que “possuía o dom de se apropriar de uma língua estrangeira no espaço de um ou dois anos, aparentemente sem esforço e sem nenhum material didático, apenas com certos ajustes [...] do seu eu interior”.<sup>33</sup>

<sup>29</sup> Id. *Os emigrantes*, op. cit., p. 181.

<sup>30</sup> Id. *Austerlitz*, op. cit., p. 139.

<sup>31</sup> KLÜGER, Ruth. “Wanderer zwischen falschen Leben - über W.G. Sebald”, in *Text + Kritik. Heft 158: W.G. Sebald*, op. cit., p. 96.

<sup>32</sup> SEBALD, W.G. *Os emigrantes*, op. cit., p. 40.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 82.



Num momento de crise profunda na sua produção escrita, Austerlitz relata ter perdido a capacidade de escrever e concatenar frases, como se não soubesse mais o que fazer com a língua. Verificamos isso nesse trecho:

Se a língua pode ser vista 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, e com subúrbios que avançam cada vez mais rumo ao interior, então eu próprio era como um homem que, devido a uma longa ausência, não sabe mais se orientar nessa aglomeração [...].<sup>34</sup>

A perda ou mudança do nome é outra questão recorrente: poucos conhecem o verdadeiro nome de Stendhal, Henri Beyle; Austerlitz passou boa parte da infância com outro nome; Fred Astaire, se chamava Austerlitz, como lemos no livro homônimo; Dr. Henry Selwyn antes se chamava Hersch Seweryn, mas muda seu nome quando atinge o “auge da [minha] dignidade, numa espécie de segunda confirmação”.<sup>35</sup> O próprio Sebald suprime seus prenomes ultra alemães (Winfried Georg), utilizando apenas as iniciais, e era conhecido entre os amigos e colegas como “Max” (o apelido de seu terceiro prenome), um nome mais “internacional”, por assim dizer.

### **Viagens em busca de personagens**

Em *Vertigem*, Sebald refaz a viagem de Kafka para compreender o mundo do escritor, ele precisa acompanhar o percurso dos lugares por onde passou buscando entender seu espírito, seus humores, sua alma e o que tais lugares poderiam revelar sobre aquilo. Desse modo descobre histórias apagadas, remonta a angústia de momentos e monumentos, que o marcaram. Ele faz duas vezes o mesmo percurso, de Viena, passando por Veneza e chegando

---

<sup>34</sup> Id. *Austerlitz*. op. cit., p. 125.

<sup>35</sup> Id. *Os emigrantes*. op. cit., p. 26.

a Verona, primeiro “sem consciência”, como ele nos faz crer, depois seguindo propositadamente os passos de Kafka e, num terceiro momento, relatando o trajeto do escritor, numa conjectura feita a partir da leitura de seus escritos e pesquisa de documentos, mas também imaginando o que teria acontecido. A invenção de conjunturas ou conjecturas é uma das estratégias da narrativa seboldiana, como afirma Sven Meyer.<sup>36</sup>

E após retrazar os passos de Stendhal e Kafka, escritores como ele (apesar de seu narrador não estar bem certo disso), em *Vertigem* ele resolve ir atrás de suas próprias raízes: o capítulo “Ritorno in patria” fala de alguém que também se sente deslocado no mundo, que não se identifica com os seus compatriotas, que decidiu exilar-se e passou mais de trinta anos sem voltar à sua terra natal e que comporta-se muitas vezes como o ser atormentado, acometido por vertigens e estranhas doenças da alma, vagando por ruas de lugares inóspitos, por horas e horas, sem falar com quase ninguém, e acreditando ver nos transeuntes os fantasmas do passado. Para este narrador (que muito se assemelha ao escritor), o mundo parece estar errado, as coisas parecem estar fora de ordem, sem fazer sentido.

Ele cita escritores, fantasmas, que preservaram em seus livros, tratados, em seus diários e cartas a amigos e amantes, ou em sua coleção de insetos, as histórias, as memórias do mundo, da Europa, dos países colonizados, dos horrores das guerras. A viagem dos livros também surge em suas narrativas. Ele busca Joseph Conrad, e descobre a dilaceração do Congo pelos belgas; Ele acompanha o diário do jovem Beyle (Stendhal), para descobrir as loucuras de Napoleão, e vai até a Córsega, conhecer a casa da tia do imperador autodeclarado, para buscar os rastros de sua formação. E quando avança para o Oriente, é o bicho-da-seda que desperta seu interesse pela sanguinária rainha chinesa, que destruiu metade de um povo por ganância.

---

<sup>36</sup> MEYER, S. op. cit., p. 75-81.

Sebald vê e é perseguido por seres melancólicos, que são como a encarnação das angústias pelos males da modernidade, deste estranho-familiar [*unheimlich*] que é o cruel mundo em que vivemos. Suas narrativas parecem traçar uma história do desassossego nesses espaços de tempo que percorre e apresenta ao leitor. E seus guias, muitas vezes, são desassossegados, como Kafka, Nabokov, Stendhal, Conrad, Benjamin, Borges, Diderot e os seus personagens “comuns”, que parecem ser uma mistura de todas essas figuras melancólicas, exiladas, aflitas com o seu tempo.<sup>37</sup>

O crítico João Pereira Coutinho afirma que “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”.<sup>38</sup> Neste sentido, há sempre uma busca por este lar, esta pátria perdida. Mas é uma busca ambígua, pois o *Heimat* (o lar) é ao mesmo tempo *unheimlich*, este sentimento obscuro de algo estranhamente familiar. Na cidade de S., Paul Bereyter e sua família eram destratados por causa da origem judaica. Eram alemães, porém judeus, e por isso excluídos da sociedade a qual pertenciam, exilados em seu próprio país.

A paisagem natural é contrastada com a catástrofe humana em Sebald, como na descrição do momento imaginado pelo narrador do suicídio de Paul Bereyter:

Na minha fantasia, ele havia tirado os óculos [...] Os aros brilhantes de aço, os dormentes, o bosquezinho de pinheiros na encosta da cidade velha, e a curva das montanhas que lhe era tão familiar, tinham-se diluído diante de seus olhos míopes, apagando-se na penumbra. Por fim, quando o rumor ritmado se aproximara, ele vira apenas um vulto cinza-escuro, mas no meio,

<sup>37</sup> Como nos conta Júlio Pimentel Pinto, “Foi o toscano Antonio Tabucchi quem observou que a literatura pode ter funcionado como um ‘sismógrafo do desassossego’ que caracterizou o século XX. [...] A palavra ‘desassossego’ tem evidente origem pessoana e, não por acaso, Tabucchi, que além de escritor é especialista em literatura portuguesa, foi buscá-la no *Livro do desassossego*, de Bernardo Soares, um ‘semi-heterônimo’ de Fernando Pessoa” (PINTO, J. P. “A literatura do desassossego no século XX”. *EntreLivros*, n. 15, São Paulo, jul. 2006). Foi curioso como, ao visitar a biblioteca de Sebald no Literaturarchiv de Marbach, que abriga o espólio do escritor, pude encontrar nas prateleiras de livros que pertenceram a ele nomes como: Natalia Ginzburg, Antonio Tabucchi, Adriano Sofri, Leonardo Sciascia e o próprio Fernando Pessoa, entre outros.

<sup>38</sup> COUTINHO, João Pereira. “*Campo Santo* procura resgatar o passado europeu”, in *Ilustrada Folha de São Paulo*, 18 de maio de 2005.

bem nítida, a alvíssima imagem de três montanhas: a Kratzer, do Trettach e do Himmelsschrofen.<sup>39</sup>

A natureza é a que cria raízes, assim como o cultivo da terra é um dos poucos locais onde se pode despertar alguma nostalgia da tradição, pois é no campo que ela persiste. Como o narrador de *Vertigem* e o Dr. Selwyn, Paul cuidava do jardim e passava horas do seu dia observando o verde. Ele se ocupava em fazer com que todas as plantas crescessem, e essa era uma das atividades que mais apreciava. Madame Landau também comenta sobre as analogias ousadas que Paul fazia “entre o critério burguês da utopia e ordem como se manifestava nos projetos e construções de Nicolas Ledoux, e o progressivo aniquilamento e destruição da vida natural”.<sup>40</sup> O ar puro era vital para Paul, pois ele tinha certeza de que “a falta de oxigênio limitava a capacidade humana de pensar”. A terra, a natureza, eram uma das poucas coisas às quais podia se apegar, porém ele percebia que o homem as vinha destruindo assim como fazia com as cidades e tudo que construía. A paisagem da terra devastada (*wasteland*) é para Sebald o oposto da vida – em “Max Aurach” ele descreve os antigos bairros de Manchester que foram arrasados pela administração municipal, e diz como “havam derrubado quilômetros e quilômetros quadrados de casas de operários, de modo que depois de removidos os escombros agora só o desenho retangular das ruas fazia concluir que ali um dia tinham vivido milhares de pessoas”.<sup>41</sup> O narrador do conto “Paul Bereyter”, lembra que na sua infância as cidades eram para ele sinônimos de ruínas, “para mim, nada se ligava tanto à palavra cidade quanto escombros, muros chamuscados e janelas vazadas por onde se podia ver o vazio”.<sup>42</sup>

A paisagem destruída, abandonada, decadente é muitas vezes o mote da escrita de Sebald. Pois, é preciso tratar dela, ele insiste. O fato das cidades grandes parecerem naturalmente arruinadas para ele quando criança – “viam-se também os montes de escombros

---

<sup>39</sup> SEBALD, W.G. *Os emigrantes*. op. cit., p. 35.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 36

de cidades como Berlim ou Hamburgo, que durante muito tempo não associei à destruição ocorrida nos últimos anos da guerra, da qual eu nada sabia, mas os tomava por um dado natural de todas as cidades grandes”<sup>43</sup> –, era sinal de que não se falava do assunto do que havia transformado tudo em escombros. A paisagem das ruínas era tida como natural, diz o autor em *Luftkrieg und Literatur* – obra em que defende que os bombardeios aéreos dos aliados são um tabu na literatura alemã do pós-guerra – e em diversos momentos de suas narrativas ficcionais. Em *Os anéis de Saturno*, o jardineiro da mansão Somerleyton diz que “nada o interessara tanto quanto a guerra aérea contra a Alemanha”, pois ele acompanhara a partida dos aviões dos campos de pouso em East Anglia. O personagem diz ter chegado a aprender o alemão para ler o que fora escrito sobre os bombardeios das cidades, mas que se surpreendera por não ter encontrado nada sobre o assunto.<sup>44</sup>

Nas palavras do próprio Sebald, citadas por Maya Jaggi em artigo do *The Guardian*, “‘Places seem to me to have some kind of memory, in that they activate memory in those who look at them,’ says Sebald. ‘It’s an old notion - this isn’t a good house because bad things have happened in it. [...]’”<sup>45</sup> Conclui-se, então, que os lugares são testemunhas do passado, do medo, do desejo das pessoas; eles podem dizer muito sobre quem os habitou (“O apartamento de Paul era frio e empoeirado e *repleto de passado*”,<sup>46</sup> escutamos em *Os emigrantes*). E a ruína ou desaparecimento desses lugares enterram muitas lembranças, como conta o triste relato do dr. Abramsky, último sobrevivente da instituição psiquiátrica de Ithaca, na qual estiveram internados Cosmos Solomon e Ambros Adelwarth, e que no fim tornou-se um criatório de abelhas: “Provavelmente ninguém faz uma ideia aproximada da dor e da desgraça que esse extravagante palácio de madeira acumulou e que agora, com sua ruína,

---

<sup>43</sup> Id. *Vertigem*, op. cit., p. 145

<sup>44</sup> Id. *Os anéis de Saturno*, op. cit., pp. 48-49.

<sup>45</sup> JAGGI, M. “Recovered memories.” *The Guardian*, Londres, 22 set. 2001.

<sup>46</sup> SEBALD, W.G. *Os emigrantes*, op. cit., p. 65.

assim espero, irá gradualmente se dissipar”.<sup>47</sup> O trabalho da narrativa de Sebald, portanto, é vasculhar essas ruínas para resgatar o que elas podem nos dizer sobre um tempo soterrado.

---

<sup>47</sup> Ibid., p. 112.

## 2. Desenterrar memórias ou o narrador-arqueólogo: dar sentido aos vestígios

*Quando ele se deitava no sofá e lembrava do passado, tinha muitas vezes a sensação de que chegara finalmente a hora de tirar os véus da frente dos olhos.*<sup>48</sup>

Se o primeiro capítulo analisou o procedimento sebaldiano de deslocar-se para encontrar lugares, histórias, reminiscências, este segundo tem o propósito de entender como Sebald utiliza os fragmentos colecionados em suas viagens exploratórias para elaborar sentidos a partir da memória e da história. Tem-se como premissa que a construção da narrativa desse autor funciona como o trabalho do historiador arqueólogo/colecionador de Walter Benjamin, que define espaços da memória (históricos, sentimentais) por meio de “montagens ou uma exposição dos cacos da história”,<sup>49</sup> recolhidos pelo autor das mais diversas maneiras. São esses “cacos” desenterrados que permitem “falar” os personagens de Sebald.

A memória habita os vestígios que o autor vai colecionando. Todos os seus livros são permeados de imagens e objetos que fazem parte da estrutura da narrativa. As fotos, as cartas, os bilhetes, mapas, desenhos, os cadernos e diários compõem o vasto arquivo do autor. Em *Austerlitz*, um vídeo nos transporta para o gueto de Teresienstadt, disfarçado de vila próspera devido a um teatro inventado pelos alemães; no conto “Paul Bereyter”, de *Os emigrantes*, uma notícia de jornal leva o narrador à cidade em que passou a infância, à procura da história de seu professor do colégio que acabara de cometer suicídio. Um diário é passagem para resgatar tanto a viagem de Ambros Adelwarth e Cosmos Salomon como a vida da mãe de

---

<sup>48</sup> SEBALD, W.G. *Vertigem*. op. cit., p. 165.

<sup>49</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Catástrofe, história e memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória”, in \_\_\_\_\_ (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

Max Aurach na Alemanha pré-nazismo, prenunciando o horror do Holocausto, que já estava anunciado. Os cartões-postais e fotografias sempre voltam a aparecer.

As imagens tanto ajudam o leitor, ilustrando uma história que poderia parecer inverossímil, como nos colocam dúvidas: seria de fato a pessoa da narrativa a mesma da foto? Será esta a casa de tal escritor? Seria mesmo Jacques Austerlitz a criança do retrato, vestindo roupas de festa?

Mas não importa a procedência das fotos ou se elas correspondem de fato ao que está sendo contado, elas existem como pedaços da lembrança dos mortos e suas histórias, reconstruídas pelo narrador como “uma *collage* de escombros e fragmentos de um passado que só existe na sua configuração presente de destruição”.<sup>50</sup> Sebald usa suas leituras, memórias, imagens e os cacos do passado livremente, sem preocupar-se em dizer de onde os tirou. Como foi dito acima, as fotos tanto podem sustentar o caráter testemunhal da narrativa (fazendo as vezes de “documentos”), quanto podem suspendê-la e nos fazer duvidar daquilo, lembrando que seria uma ficção. A literatura possibilita esse outro modo de utilizar documentos, essa forma não linear de reconstituir a história. Como afirmou o próprio Sebald, citado por Hannes Veraguth, sobre o efeito de realidade de sua ficção: “As histórias fazem de conta que são verdadeiras”.<sup>51</sup>

Quando algo o inquieta, o narrador sebaldiano vai atrás dos rastros do passado. Como se ele sempre precisasse entender como foi possível se chegar até o ponto em que chegamos, como o mundo se tornou daquele jeito. Pois a “história” oficial não nos conta isso, é preciso buscar o passado nas pequenas memórias, nos sobreviventes, nos lugares que a abrigam, nos relatos de vivos e mortos.

---

<sup>50</sup> Id. “Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento”, in: op. cit., p. 70.

<sup>51</sup> VERAGUTH, Hannes. “W. G. Sebald und die alte Schule. Literarische Erinnerungskunst in vier Büchern, die so tun, als ob sie wahr seien” in ARNOLD, Heinz Ludwig (org.). *Text + Kritik Heft 158: W.G. Sebald*. Munique: Zeitschrift für Literatur, abr. 2003, p. 34



Tudo pode trazer sinais do tempo: as casas, os jardins, as cidades, hotéis, cafés, balneários, arquivos, roupas, objetos, pessoas. Eles contam sobre um mundo desolado. Um mundo que, de um modo ou de outro, já ruiu. Sebald está preocupado em desvendar e narrar o passado para que os horrores que já ocorreram não se repitam no presente.

### **O fator do “acaso”**

Essas imagens e objetos encontrados poderiam lembrar *Nadja*, a obra do surrealista André Breton, em que as fotografias fazem a personagem ganhar maior “realidade” ou “surrealidade”. Sebald parece ter certo fascínio pelo acaso dos surrealistas: um acaso produzido, em que pessoas de diferentes épocas e situações se encontram nos mesmos lugares ou vêem cenas parecidas.

Esse “acaso” tem o sentido de “sinistro” [*unheimlich*] de que falava Sigmund Freud, as ditas “coincidências” que sempre voltam a nos por em situações estranhamente familiares.<sup>52</sup> Em *Vertigem*, por exemplo, essa recorrência da mesma situação em diferentes épocas ocorre em três momentos da narrativa, com a repetição da cena de um volume sendo carregado, próximo ao lago de Riva, de forma que se tinha certeza que se tratava de um morto. Em *Os emigrantes*, o “homem com a rede de borboleta” – ao que tudo indica, Vladimir Nabokov – aparece em diversos momentos das quatro narrativas, quando criança e depois adulto (no conto “Max Aurach”), esquiando (dr. Selwyn) ou internado no mesmo asilo que Ambros Adelwarth – no conto “Paul Bereyter”, Lucy Landau não lia por acaso a autobiografia de Nabokov quando conhece Paul. O romance *Austerlitz* menciona as fortalezas “em forma de estrela” em diversos momentos, como símbolo da racionalidade ao criar lugares de aprisionamento, fortalezas, ou seja, lugares de sofrimento, escravidão e tortura.

---

<sup>52</sup> Sobre Freud e Sebald ver McCULLOH, Mark. “The Rings of Saturn. Signs of an Incomprehensible Order”, in *Understanding W.G. Sebald*. Columbia: University of South Carolina Press, 2003, p. 57-58.

As aparentes “coincidências” nos chamam a atenção, para que vejamos como tudo se repete (às vezes nos lugares e tempos mais improváveis), como a lógica das coisas não surge do nada mas sim tem origem num processo que vem de longa data. Porém, se não estivermos atentos, esses sinais passarão despercebidos e com isso teremos perdido o instante – ou vários instantes – que poderiam explicar muito da nossa história. O narrador de *Os anéis de Saturno*, depois de verificar uma coincidência de datas em que o amigo Michael Hamburger e ele encontraram um mesmo professor – um em 1944 e outro em 1966, quando cada um tinha 22 anos, respectivamente –, diz: “Por mais que eu diga a mim mesmo que esses acasos são mais frequentes do que imaginamos, [...] não posso evitar com minha lucidez os fantasmas da repetição que cada vez mais me assombram”.<sup>53</sup> Em seguida, ele compara esse sentimento de *déjà-vu* com a vertigem causada pela perda de sangue, um mal-estar que se assemelha à sensação da proximidade do fim.

Vejamos como age a coincidência no romance *Austerlitz*: “por acaso”, enquanto fazia sua pesquisa acadêmica na British Library, o personagem central escuta o relato de duas mulheres no rádio, e desse modo percebe que “esses fragmentos de memória também eram parte da [sua] própria vida” (p. 142). Assim como ele, aquelas pessoas foram enviadas à Inglaterra quando crianças, no verão de 1939, passando de trem pelo Reich alemão e Holanda, para cruzar o mar do Norte no barco *Prague*. (p. 142). E assim, num estalo, Austerlitz recupera as memórias que suprimira durante muito tempo. Os arquivos disponíveis na Inglaterra não lhe haviam ajudado, pois acabaram se perdendo em parte “nas várias mudanças e evacuações durante os bombardeios de Londres” (p. 143.), assim como ocorre no arquivo do Estado de Praga – “algo fora do tempo, como tantas coisas na cidade” (p. 144) – e depois na Biblioteca de Paris. Sebald aponta o problema dessa “memória oficial”, desses lugares criados pelos Estados com a pretensão de abrigar os documentos históricos: muitas vezes eles não

---

<sup>53</sup> SEBALD, W.G. *Os anéis de Saturno*. op. cit., p. 194.

servem para recuperar a memória (ou a história), pois são papéis oficiais, comprometidos, já passaram por uma triagem, e podem facilmente ser destruídos.

### **Citar para lembrar**

Sebald faz uso de citações para lembrar, para trazer os mortos e a memória soterrada para o tempo do leitor – o tempo atemporal da literatura, que permite a lembrança existir. Ele está sempre a “citar” pessoas (“disse Austerlitz”, “disse Vera”, “disse dr. Selwyn” etc.). Por mais que por muito tempo silencie, os personagens dele inevitavelmente encontram o passado, que se revela de alguma maneira em traumas e lembranças que não sabemos de onde vieram ou que emergem por conta de alguma coincidência, do acaso. Mas a tarefa do narrador de Sebald é como a que Heródoto reservava ao poeta e ao historiador, a de não deixar que os mortos caiam no esquecimento.<sup>54</sup> Nas palavras dele:

Como é pouco o que logamos conservar na memória, como tudo cai constantemente no esquecimento com cada vida que se extingue, como o mundo por assim dizer se esvazia por si mesmo, na medida em que as histórias ligadas a inúmeros lugares e objetos por si sós incapazes de recordação não são ouvidas, não são anotadas nem transmitidas por ninguém, histórias [...].<sup>55</sup>

Trata-se de um “narrador ouvinte”, como sugere Ben Hutchinson num ensaio sobre a leitura que Sebald faz de Giorgio Bassani,<sup>56</sup> com as seguintes palavras: “the narrator can act as a kind of guarantor of the stories related. In Sebald’s own prose, the narrator often takes the form of a listener, an *ersatz* reader [leitor substituto] who underpins the monologues of the

<sup>54</sup> GAGNEBIN, J. M., “Memória, história, testemunho”, in *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 53.

<sup>55</sup> SEBALD, W.G., *Austerlitz*. São Paulo: Cia das Letras, 2008, p. 28.

<sup>56</sup> HUTCHINSON, Ben. “Der Erzähler als Schutzengel?”: W.G. Sebald’s reading of Giorgio Bassani”. *Gegenwartsliteratur*, jun. 2007.

protagonists in the manner of Thomas Bernhard” (pp. 82-83). Hutchinson comenta que Sebald escreveu à margem de um livro de Bassani, no conto “Der Spaziergang vor dem Abendessen”: “der Erzähler als Schutzengel” [o narrador como anjo da guarda], e continua “der seinen Figuren nicht helfen kann, aber doch bei ihnen bleibt” [que não pode ajudar seus personagens, mas que mesmo assim permanece junto a eles] (p. 83). Ele quer escutar os personagens, o quê, nos livros, significa narrar as suas histórias.

O personagem central de Austerlitz tem muito do procedimento benjaminiano no trabalho das *Passagens*, pois ele busca histórias e lugares pelos documentos e relatos de outros. Assim como o Jacques Austerlitz procura refazer sua história e de seus pais, Benjamin buscou o tempo de Baudelaire na mesma Biblioteca Nacional de Paris da rue Richelieu,

sempre a mesma mesa de leitura, à espreita das citações que poderá recolher (quando as folheamos por baixo, as páginas murmuram por cima). Como Baudelaire, ele é ao mesmo tempo *flanêur*, caçador, colecionador, trapeiro – trapos de texto, é claro –, sempre solitário e sempre apaixonado”.<sup>57</sup>

Sebald também é um colecionador de trapos.

Austerlitz relata que, durante sua pesquisa, passou dias perdido somente nas notas de rodapé, passando de um livro a outro, por entre essas citações que muitas vezes passam despercebidas.

Ironicamente, a biblioteca frequentada por Benjamin e Austerlitz foi fechada e substituída por um edifício colossal, construído pelo presidente francês François Mitterrand. Um prédio que, segundo o personagem Austerlitz,

em sua monumentalidade foi claramente inspirado na vontade do presidente da República de perpetuar a própria memória e que, como pude notar logo

---

<sup>57</sup> OEHLER, D. “Ciência e poesia da citação no *Trabalho das passagens*”, in *Terrenos vulcânicos*, trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 240.

na minha primeira visita, [...] tanto nas suas dimensões quanto na sua constituição interna, era infenso ao ser humano e contrário, por princípio, às necessidades de todo verdadeiro leitor.<sup>58</sup>

A biblioteca colossal, por fim, revelou-se inútil na busca dos vestígios do pai desaparecido de Austerlitz em Paris. Em vez de seguir sua pesquisa, impedido por um sistema que só lhe impunha obstáculos, ele passou a ler a obra de Balzac – coleção que sua mãe possuía em Praga e que fora herdada por Vera, a amiga de seus pais e sua babá, que sobreviveu à guerra.

Um funcionário da antiga biblioteca, transferido à nova, diz ao protagonista que o novo prédio poderia ser descrito “como a manifestação oficial da necessidade cada vez mais premente de dar cabo de tudo aquilo que tenha alguma ligação com o passado” (p. 276). E, mais uma ironia, no lugar que hoje ocupa a biblioteca, “havia um grande depósito ao qual os alemães traziam todo o butim que haviam recolhido das casas dos judeus de Paris” (p. 277). O armazém se chamava Austerlitz-Tolbiac, e para ali se trouxeram todo tipo de objeto, além de depósitos bancários, ações, escrituras de imóveis que foram apropriados e até hoje pertencem à cidade de Paris e ao Estado francês. Milhares de pessoas trabalharam nesse lugar, transportando, catalogando e organizando com absoluta rigidez os bens confiscados, que depois seguiriam de trem “rumo às cidades destruídas do Reich” (p. 278) ou seriam escolhidos pelos oficiais da SS e suas esposas para adornar suas casas. Lemoine, o personagem que faz este relato, diz que as coisas de maior valor até hoje têm seu destino desconhecido, “pois o fato é que toda a história foi sepultada no sentido mais literal do termo sob os fundamentos da Grand Bibliothèque do nosso presidente farônico” (p. 279). Nesse momento, como em tantos outros na obra de Sebald, ressoa a frase de Walter Benjamin em “Sobre o

---

<sup>58</sup> SEBALD, *Austerlitz*. op. cit., pp. 267-68.

conceito de História”: “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie”.<sup>59</sup>

### **Fotografias como testemunhas**

As fotografias em preto-e-branco são uma das marcas características da ficção (e mesmo de alguns textos críticos) de Sebald. Elas têm um efeito de assombro, como se para despertar a investigação daquilo que está no retrato. Os mortos, e muito do que já não está, habitam esse registro de um tempo. “Quanto mais eu estudava as fotografias, mais urgente era a necessidade que nascia em mim de saber mais sobre a vida das pessoas nelas retratadas” (Emigrantes, p. 75), essa frase é dita pelo narrador no conto “Ambros Adelwarth”, quando ele inicia o relato da pesquisa sobre membros de sua família alemã emigrada para os Estados Unidos durante a República de Weimar. São pessoas que ele mal conheceu, das quais tem pouco ou nenhuma lembrança da época da infância, mas que fazem parte de sua constituição.

Na famosa palestra que Sebald fez em Zurique, 1999, e que depois transformou-se no livro *Luftkrieg und Literatur*, ele afirma sobre as fotografias da Segunda Guerra:

*Dennoch ist es mir immer, wenn ich Fotografien oder dokumentarische Filme aus diesem Krieg sehe, als stammte ich (sozusagen) von ihm ab und als fiele von dorthin, aus dieser von mir gar nicht erlebte Zeit, ein Schatten über mich, unter dem ich nie ganz herauskommen werde [entretanto, quando vejo essas fotografias ou documentários de guerra, sinto sempre como se eu tivessem origem (por assim dizer) nela e que se projetasse uma sombra sobre mim deste tempo do qual não participei, da qual jamais conseguirei sair].<sup>60</sup>*

<sup>59</sup> BENJAMIN, W. op. cit., p. 225.

<sup>60</sup> SEBALD, W.G. “Luftkrieg und Literatur”. Palestra proferida em Zurique, 1997. Material no acervo do Literaturarchiv Marbach, p. 3.

Essa “sombra” não abandona o autor e ele sempre quer saber mais sobre o passado de trevas do qual do surgiu.

Em *Austerlitz*, a personagem Vera fala da

natureza insondável que era própria de tais fotografias emersas do esquecimento. A impressão que se tem, ela disse, é de que alguma coisa se agita dentro delas, como se ouvíssemos pequenos gemidos de desespero (...), 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.<sup>61</sup>

Assim como as fotos, os objetos também parecem ter vida própria, parecem nos observar. Eles ocultam segredos, trazem memórias, muitas vezes sobrevivem a seus donos.<sup>62</sup>

Ao observar a vitrine de uma loja de antiguidades na cidade fantasma de Terezín, Austerlitz faz a seguinte reflexão:

Eles todos [os objetos] eram tão intemporais quanto esse instante de resgate, eternizado e que ocorre sempre agora, aqueles ornamentos, utensílios e suvenires encahados no bazar de Terezín, objetos que em razão de circunstâncias inescrutáveis sobreviveram aos seus antigos proprietários e ao processo de destruição, de modo que agora eu podia ver, do forma vaga e mal perceptível, o meu próprio reflexo entre eles.<sup>63</sup>

A mochilinha verde que Austerlitz levava quando partiu de Praga e se perdeu ao chegar no novo destino; o velho casaco de Paul Bereyter (pendurado durante 40 anos), escolhido para ser sua mortalha, quando caminha para a morte nos trilhos do trem; a chaleira elétrica que ao mesmo tempo é um despertador, que o narrador de Max Aurach afirma ter lhe salvado de desprender-se da vida num período de profunda melancolia; a mão de gesso que

---

<sup>61</sup> Id. *Austerlitz*, op. cit., p. 180.

<sup>62</sup> Ver trecho sobre Terezín, in *Austerlitz*, op. cit., p. 192.

<sup>63</sup> Ibid., p. 193.

Beyle mandou reproduzir tal qual a de sua amada inatingível; a velha espingarda que o dr. Selwyn trouxera de sua estadia na Índia; a imagem do casaco ensanguentado do arquiduque Ferdinando, que desencadeia a narrativa das atrocidades que marcaram a triste história da região dos Bálcãs. Todos esses objetos engatilharam momentos cruciais dessas narrativas, desenterrando questões silenciadas.

### **Quando e como encontrar as memórias?**

Nos personagens sebaldianos, é comum a velhice (ou, poderíamos ler, a proximidade da morte), impulsionar o retorno da memória, de lembranças há muito desaparecidas. Os personagens retornam ao seu passado, de forma involuntárias muitas vezes, alegando não terem pensado naqueles acontecimentos em anos. Tia Fini, diante da precisão espantosa com que o tio contava “as menores reminiscências”, chega ao poucos

à convicção de que tio Adelwarth 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.<sup>64</sup>

A ficção de Sebald cria também mecanismos para trazer à tona essa memória, sem que precisemos estar na iminência de desaparecer. No conto “Paul Bereyter” o narrador diz ter tentado “ir além do conjunto de lembranças, a mim muito caras, que eu tinha dele [Bereyter] e desvendar sua história que me era desconhecida” (p. 34). Porém, após ter feito o exercício de imaginar como havia sido a vida do professor, ele conclui:

---

<sup>64</sup> Id. *Os emigrantes*, p. 103.



Tais tentativas de tornar presente o passado, como fui obrigado a admitir, não me aproximaram de Paul, a não ser por alguns instantes nos quais a emoção transbordava, o que me parecia inadmissível, e foi para evitar isso que escrevi o que sei de Paul Bereyter e o que fiquei sabendo no curso de minhas investigações a seu respeito.<sup>65</sup>

É como se a escrita tornasse a representação do passado mais respaldada, fundamentada, como se gravar uma história no papel possibilitasse uma investigação menos comprometida pela emoção.

Em Sebald, a dor e o luto também são motivações para fazer emergir a memória. Folhear o antigo álbum de fotos de Paul Bereyter faz o narrador concluir que “ao contemplar as fotos nele [o álbum] contidas, efetivamente me parecia, e ainda me parece, com se regressassem os mortos ou como se estivéssemos prestes a nos juntar a eles” (pp. 50-51). Madame Landau afirma admirar-se em ver imagens tão vivas de Paul em sua lembrança, quando pensava que o luto as teria soterrado, e apenas assim ela pode sentir pela primeira vez “as dimensões contraditórias de nossa nostalgia” (p. 49). Por mais que se tente evitar, o luto desperta as lembranças, como uma maneira de não perder aquele que partiu. Por isso essa homenagem da narrativa sebaladiana aos mortos: para não esquecermos que eles sempre acabam retornando a nós. A melancolia e a nostalgia são formas, por mais que penosas, de resistir ao esquecimento, pois possibilitam manter vivo o passado no presente. O crítico João Pereira Coutinho conclui que “a prosa de Sebald surge marcada por uma tentativa desesperada de resgatar o passado: os seus livros são conspirações melancólicas e ambíguas de fatos e ficções, palavras e fotografias”.<sup>66</sup>

### **Emigração e memória**

---

<sup>65</sup> Ibid., p. 35.

<sup>66</sup> COUTINHO, João Pereira. “*Campo Santo* procura resgatar o passado europeu”, *Folha de São Paulo*, 18 mai. 2005. Ilustrada.

Os personagens de Sebald, incluindo o narrador alter-ego, muitas vezes são emigrantes (exilados ou voluntários, esses últimos mais raros), tanto que ele intitulou uma de suas obras desse modo. Nas histórias dessa figuras, fica claro que o trauma do deslocamento faz grande parte da memória se perder, no entanto em algum momento ela reaparecerá. “Mas certas coisas, como percebo cada vez mais, têm um jeito todo especial de retornar, inesperadas e imprevistas, muitas vezes depois de uma longa ausência”,<sup>67</sup> ele nos assegura. Sebald conta sua própria história de emigração em meio às histórias desses emigrantes.

No primeiro conto de *Os emigrantes*, dr. Selwyn pergunta um dia ao narrador – também um exilado, alemão que vivia na Inglaterra – se ele “nunca sentia saudades de casa”, e com essa deixa revela que “no curso dos últimos anos fora cada vez mais tomado pela nostalgia”.<sup>68</sup> O narrador pergunta então “para onde” ele tinha vontade de voltar, e com isso o médico inicia a narração da história de suas origens, uma família judia que emigrara da Lituânia para a Inglaterra no outono de 1899. Selwyn diz que “durante anos, as imagens desse êxodo haviam permanecido latentes na memória, mas nos últimos tempos, disse, voltaram e se fizeram presentes” (p. 24). Ele conta como se estivesse “vendo” os lugares pelos quais passou, diz que aprendeu o inglês na escola primária “como num sonho, por assim dizer da noite para o dia, porque, por amor, eu bebia cada palavra dos lábios de minha jovem e belíssima professora” (p. 26), e que durante muito tempo não contou à esposa sobre sua verdadeira origem – algo que ele acredita, entre outras coisas, poder tê-los afastado.

### **Memórias suprimidas**

---

<sup>67</sup> SEBALD, W.G. *Os emigrantes*, op. cit., p. 28.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 24.

São vários os personagens sebaldianos que vivem cada vez mais calados, não sem acarretar um grande custo aos seus espíritos. A censura da memória de Austerlitz culmina num colapso nervoso, depois de anos de recolhimento e silêncio; assim como Adelwarth, que ao submeter-se sem protestar ao tratamento com eletro-choque, tivesse o anseio de “por uma extinção o mais completa e irrevogável possível de sua capacidade de pensamento e recordação”.<sup>69</sup> Mas é imprescindível ouvi-los, fazê-los falar, para que as lembranças não se percam. Pois os documentos físicos podem sempre ser destruídos ou adulterados, mas as testemunhas preservam um saber imaterial – apesar deste também sempre correr o risco de sumir para sempre. E por isso é necessário esse trabalho de resgate, de recolhimento das pequenas histórias e das testemunhas do que (e de quem) já desapareceu.

Contar, porém, não é tarefa fácil. Os relatos das testemunhas tanto podem expurgar os traumas como revivê-los no presente. É uma decisão penosa decidir-se a relatar, sempre acarreta consequências, como vemos nesse trecho de “Ambros Adelwarth”:

Quanto mais tio Adelwarth contava histórias, mais desolado ficava. [...] embora sentisse claramente grande necessidade de dar sequência à sua narrativa, não conseguia proferir mais nada, nenhuma frase, nenhuma palavra, mal e mal um som.<sup>70</sup>

Em *Os anéis de Saturno*, a figura de Squirrel, homem que trabalhava na funerária da cidade do narrador, é o oposto de Furnes, o memorioso, personagem do conto homônimo de Jorge Luis Borges, pois não se lembra de nada. “Squirrel não tinha nenhuma memória, [...] não lembrava nada de sua infância, do ano passado, do mês anterior ou da última semana. Era um enigma como conseguia lembrar os mortos.”<sup>71</sup> E apesar disso, ele sempre quis ser ator, e

---

<sup>69</sup> Ibid., p. 116.

<sup>70</sup> Ibid., p. 105.

<sup>71</sup> Id. *Os anéis de Saturno*. op. cit., p. 195.

decorou uma frase da peça *Rei Lear* na infância, que até o presente momento continuava repetindo. É preferível, neste caso, lembrar-se de uma única frase bela do que todo o passado.

Adelwarth encerra seu diário de viagem (que por sua vez encerra o terceiro conto de *Os emigrantes*) dizendo ter pensado bastante no passado, durante um final de tarde.

A memória, acrescenta num pós-escrito, muitas vezes me parece uma espécie de estupidez. Torna a cabeça pesada e zozna, como se a pessoa não olhasse em retrospecto pelas linhas de fuga do tempo, mas de uma grande altura para a terra lá embaixo, de uma daquelas torres que se perdem no céu.<sup>72</sup>

É como se as lembranças não fizessem parte dele, como se dissessem respeito a uma outra vida, que ele observa de cima, sem contato direto. Por isso, às vezes é preferível não olhar para elas.

O personagem Paul Bereyter passa anos sem mencionar “os pontos cegos” de seu passado (e o passado recente da Alemanha), no entanto irá reavivar suas lembranças e “cavar” a história justamente quando começa a perder sua visão. É com os olhos vendados, após uma cirurgia, que ele melhor descreve (“com a clareza de um sonho”) os lugares de sua infância, que ele acreditava ter perdido. Aqui temos o contraponto entre a visão/cegueira, a realidade/sonho revelando que é nesses lugares secretos, “escuras”, que fica escondida a memória (muitas vezes o trauma). Lembro a epígrafe da narrativa: *Há manchas de névoa que o olhar não penetra.*

Eis como é descrito esse processo:

Paul não teve mais que uma noção imperfeita daquilo que ocorrera em S. entre 1935 e 1936, e não fez caso de mexer num passado cheio de pontos cegos. Somente durante a última década de sua vida, que ele passou boa

---

<sup>72</sup> Id. *Os emigrantes*. op. cit., p. 147.

parte em Yverdon, a reconstrução desses acontecimentos se tornou importante, ou mesmo vital, para ele [...]. Embora estivesse perdendo a visão, ficava dias inteiros em arquivos, tomando notas infundáveis.<sup>73</sup>

sobre todas as barbaridades que aconteceram no seu país, Alemanha, nos primeiros anos do domínio nazista, sobre como as famílias judias que viviam ali há séculos foram humilhadas e destituídas de seus bens, que foram rapidamente roubados por muitos de seus compatriotas.

Madame Landau afirma que a supressão do passado faz parte de toda a lógica de reconstrução da Alemanha moderna, e ao ouvir que o narrador não tinha ideia de que o pai de Paul era meio-judeu, ela afirma:

não me surpreende nem um pouco que lhe tenham passado despercebidas a infâmia e a mesquinaria a que estava exposta uma família como os Bereyter num covil miserável como S. era na época e como ainda é, apesar de todo o chamado progresso; não me surpreende, uma vez que está na lógica de toda a história.<sup>74</sup>

Eles esqueceram depressa demais e essa é a questão problemática para Sebald.

### **Lembrar a guerra?**

A Segunda Guerra, e também a Primeira, é um ponto que faz silenciar, o momento-ápice do trauma: muitas das histórias desses personagens foram determinadas direta ou indiretamente por ela, e muitas vezes não se consegue falar especificamente sobre esses anos. É uma época que traz ou lembra um mal-estar terrível a todos e é duro tocar diretamente no tema.

---

<sup>73</sup> Ibid., p. 59.

<sup>74</sup> Ibid., p. 55.

As reações são diversas: Dr. Selwyn diz que “os anos da Segunda Guerra e as décadas seguintes foram [para ele] uma época cega e nefasta, sobre a qual eu não seria capaz de dizer nada, mesmo se quisesse”,<sup>75</sup> Paul Bereyter, contrariando as expectativas e sem explicações, retorna à Alemanha em 1939 ao ser convocado pelo exército, participando da guerra como soldado alemão (apesar de ser “apenas três quartos ariano”),<sup>76</sup> e lá permanece mesmo após o fim da guerra, pois ele teria acreditado ser possível apagar aqueles doze anos infelizes para recomeçar do zero, e porque ele era “um alemão até o último fio de cabelo, ligado à sua terra natal no pé dos Alpes”<sup>77</sup> e àquela cidade que ele no fundo odiava e preferia ver destruída; Ambros Adelwarth está nos Estados Unidos, mas sabe-se que a eclosão da Primeira Grande Guerra fez seu patrão e companheiro Cosmos Solomon entrar numa melancolia cada vez mais profunda, saindo de si e chegando a ter alucinações com as trincheiras, ele “afirmava que via claramente em sua cabeça o que se passava na Europa, o fogo, a morte, os corpos apodrecendo ao sol nos campos abertos”;<sup>78</sup> no caso da mãe de Max Aurach, Luisa Lanzberg, ocorre que em vez de relatar em seu diário (escrito entre 1939 e 1941) a realidade contemporânea, ela conta sobre a infância em Steinach e depois Bad Kissingen, prevendo que aquelas memórias em breve iriam desaparecer. Ela conta ao filho como era a vida de uma família judia na Alemanha da virada do século, depois a Primeira Guerra e República de Weimar. A ironia é de como os judeus alemães se sentiam parte e tinham orgulho do Reich, apesar das restrições. Caso do professor Bein e de muitos outros membros da comunidade.

Max Aurach, que conseguira fugir para a Inglaterra em 1943, se oferece como voluntário das tropas paraquedistas antes do fim da guerra, pois queria entrar em ação após seu treinamento. Porém uma icterícia o prende ao leito de um hospital (provavelmente o que

---

<sup>75</sup> Ibid., p. 27.

<sup>76</sup> Ibid., p. 59.

<sup>77</sup> Ibid., p. 61.

<sup>78</sup> Ibid., p. 98.

lhe salvou a vida) e o impede de ir para o front. Ele afirma ter sido uma época péssima para ele, “que mal pudera suportar e sobre a qual só a custo entraria em detalhes” (p. 169).

Sobre a Alemanha de Hitler, Austerlitz diz:

Percebi então como eu tinha pouca prática em usar a memória e como, em vez disso, sempre devo ter me esforçado para lembrar o menos possível de tudo aquilo que de um modo ou de outro se relacionasse à minha origem desconhecida. [...] eu não sabia nada sobre a conquista da Europa pelos alemães, do Estado escravocrata que eles instituíram, e nada sobre a perseguição da qual eu escapara, ou, se sabia de algo, não era mais do que uma balconista sabe sobre a peste ou o cólera, por exemplo. Para mim, o mundo terminara no fim do século XIX. Não me atrevia a ir além disso, embora na verdade toda a história da arquitetura e da civilização da era burguesa, tema da minha pesquisa, apontasse para a catástrofe que então já se delineava.<sup>79</sup>

Ele dizia estar “constantemente ocupado com o acúmulo de conhecimento que vinha de décadas e que [lhe] servia de memória substituta ou compensatória” (p. 141).

O poeta Michael Hamburger, amigo de Sebald e um dos personagens visitados pelo narrador de *Os anéis de Saturno*, mistura lembranças de sua Berlim natal e Suffolk, a cidade que adotou no exílio:<sup>80</sup> “*How little has remained in me of my native country*”, porém em seguida ele relata uma lista de lembranças bem pontuais e imagéticas da infância em Berlim. Hamburger volta à cidade em 1947, logo após a guerra, pois queria ver o que havia acontecido no país. Apesar de negar a memória, ela segue com ele.

O narrador-arqueólogo sebardiano vai colecionando, portanto, todas essas memórias que surgem no seu contrato com os personagens e com os vestígios do passado. O trauma

---

<sup>79</sup> Id. *Austerlitz*. op. cit., p. 140.

<sup>80</sup> Id. *Os anéis de Saturno*. op. cit., p. 184.

muitas vezes os faz cair no silêncio (ou mesmo desaparecer), mas o leitor percebe que mesmo os silenciosos (ou os fantasmas) têm algo a nos dizer.



### 3. “É isso a arte de representar a História?": a História como personagem ou personagens que contam a História

*[...] me ocupei tanto com a lembrança da bela liberdade de movimento como quanto com o paralisante horror que me atacara de várias formas diante dos rastros de destruição que mesmo naquela região remota recuavam bem longe no passado.*<sup>81</sup>

Falou-se nos capítulos anteriores sobre os procedimentos de encontrar e elaborar a memória em W. G. Sebald. Nesse último, porém, procurou-se entender como esse escritor utiliza a ficção para falar da História.

Nos quatro livros de prosa de Sebald, a sensação que temos é de que a História é um dos personagens principais. Poderíamos, claro, dizer: mas tudo que aconteceu é história. Não é esse o caso. É preciso analisar a prosa de Sebald na chave do que diz Joseph Conrad, escritor que ele tanto admirou:

A ficção é história, história humana, ou não é nada. Mas também é mais que isso: ela se apoia em chão mais firme, baseando-se na realidade das formas e na observação dos fenômenos sociais, enquanto a história é baseada em documentos e na leitura de impressos e de manuscritos – em conhecimentos de segunda mão. Assim, a ficção está mais próxima da verdade. Mas deixemos isso de lado. Um historiador também pode ser artista, e um romancista é um historiador, o preservador, o detentor, o expositor, da experiência humana.<sup>82</sup>

<sup>81</sup> SEBALD, W.G. *Os anéis de Saturno*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 13.

<sup>82</sup> CONRAD, Joseph. “Henry James: an appreciation” apud Luiz Felipe de Alencastro, “Posfácio”, in CONRAD, Joseph. *Coração das trevas*, trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Cia. das Letras, 2008, p. 153.

Os livros de Sebald parecem nos dizer que a história pode ser melhor entendida (ou talvez melhor narrada) através da literatura. Ele sempre volta a afirmar que a reencenação do passado no presente é falha, problemática, que ela dificilmente consegue dar conta desse outro tempo. Mas a (boa) literatura parece tocar o passado de modo distinto, com outra sensibilidade, de modo a penetrarmos naqueles instantes passados com maior intensidade e complexidade.

Uma passagem exemplar dessa premissa é o momento em que o narrador de *Os anéis de Saturno* vai à Bélgica e visita o campo da batalha de Waterloo, que no presente abriga as reconstituições artificiais de cera e um panorama para enxergar todo o campo de cima, na tentativa de “reencenar” o que aconteceu ali durante a derrota de Napoleão. Mas nada daquilo parecer lhe dizer algo sobre o que aconteceu no fatídico episódio, pois sempre parece que se está observando “de cima”, “de fora”, como se aquele momento histórico estivesse totalmente separado de nós; nas palavras do narrador: “[...] é isso a arte de representar a História. Ela repousa em um falseamento da perspectiva. Nós, os sobreviventes, vemos tudo de cima para baixo, vemos tudo simultaneamente e mesmo assim não sabemos como foi”.<sup>83</sup> A representação tradicional, portanto, não nos ajuda a saber o que houve ali, não relembra os milhares de morto, não diz o que aconteceu com os cadáveres. É dali, porém, que se teria “a tão invocada visão da história?”,<sup>84</sup> o narrador se questiona.

Porém, há um único momento de aproximação maior, no instante em que o narrador fecha os olhos e se lembra do personagem Fabrizio, de *A cartuxa de Parma*, obra de Stendhal sobre um jovem italiano que se engaja no exército de Napoleão pouco antes de acontecer a batalha de Waterloo. Ele nos conta:

---

<sup>83</sup> SEBALD, W.G. *Os anéis de Saturno*. op. cit., p. 133.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 134.

Só quando cerrei os olhos, recordo bem, enxerguei uma bala de canhão atravessando em diagonal uma fileira de choupos dilacerando os ramos verdes que voaram pelo ar. E então vi Fabrizio, o jovem herói de Stendhal, pálido e com olhos ardentes correr de um lado para outro na batalha e um coronel que caíra do cavalo voltando a se levantar e dizendo ao seu sargento: Tudo o que sinto é aquele ferimento antigo em minha mão direita.<sup>85</sup>

Somente a ficção (ou o escritor da ficção), nesse caso, pode imprimir uma imagem mais nítida dos acontecimentos daquela batalha tida como decisiva para a derrocada do império napoleônico. Em *Vertigem*, um velho general vizinho de mesa do dr. K. nas termas em Riva, diz de repente: “Miudezas que escapam à nossa percepção decidem tudo! Nas grandes batalhas da história mundial tinha sido exatamente assim. [...] Stendhal tinha tido uma noção mais precisa disso do que todo o estado-maior”.<sup>86</sup> Importam as “miudezas”, os fragmentos, os detalhes aparentemente insignificantes da história.

Na continuação da passagem sobre Waterloo em *Os anéis de Saturno*, Sebald emenda o relato sobre as barbaridades do domínio belga, encabeçado pelo rei Leopoldo, no Congo. O porta-voz aqui é Roger Casement, que ocupou o posto de cônsul britânico em Boma, e elaborou um relatório de como operava a colonização belga na África (muitíssimo similar ao que os nazistas fariam depois no campos de trabalho forçado). E assim, seguindo e citando personagens que nos relatam partes traumáticas da história – que muitas vezes deixam de ser contadas –, esse escritor nos apresenta fragmentos da história usando o artifício da ficção.

Os personagens por vezes são pessoas que de fato existiram, podem ser escritores e figuras históricas, amigos intelectuais. Sebald os cita constantemente, eles são as suas leituras, as sua “historiografia”, a sua fonte de pesquisa. Lembramos novamente do trabalho das *Passagens*, de Walter Benjamin, sob a ótica de Dolf Oehler, que diz: “A citação encontra-se no centro do método de Benjamin, isto é, no centro de sua filosofia da história. Um caminho

---

<sup>85</sup> Ibid., p. 134

<sup>86</sup> Id. *Vertigem*. op. cit., p. 122.

direto conduz de cada um dos conceitos chaves de sua epistemologia à sua teoria e prática de citador”.<sup>87</sup> Sebald cita esses escritores, esses fantasmas, que preservaram em seus livros, tratados, em seus diários e cartas a amigos e amantes, ou em sua coleção de insetos, as histórias, as memórias do mundo, da Europa, dos países colonizados, dos horrores das guerras. São pequenas biografias que remontam o passado, sempre fragmentado, como uma colcha de retalhos que aos poucos vai ganhando forma quando se unem os vários rastros que ele encontra pelo caminho.

Mesmo nos ensaios críticos literários Sebald lança mão dessa fórmula: o ensaio sobre Robert Walser, por exemplo, é prova disso.<sup>88</sup> Ele traça a história e o perfil do escritor suíço para entender sua obra. E faz um paralelo afetivo, comparando o escritor suíço a seu avô e constatando a estranheza de um texto do escritor que coincide com um trecho de seu conto “Ambros Adelwarth”.

### **Lembrar os mortos**

Jeanne Marie Gagnebin escreve que “As palavras do historiador ajudam a enterrar os mortos do passado e a cavar um túmulo para aqueles que dele foram privados. Trabalho de luto que nos deve ajudar, nós, os vivos, a nos lembrarmos dos mortos para melhor viver hoje”.<sup>89</sup>

Mas não apenas o historiador, como disse Yosef Yerushalmi, “pode velar e montar guarda”<sup>90</sup> contra os “militantes do esquecimento” e os “assassinos da memória”,<sup>91</sup> mas também a literatura, o escritor de ficção, e esse é o propósito da escrita de Sebald.

---

<sup>87</sup> OEHLER, Dolf. “Ciência e poesia da citação no *Trabalho das passagens*”, in *Terrenos vulcânicos*, trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 242.

<sup>88</sup> O livro *Logis in einem Landhaus* (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2000) traz ensaios crítico-biográficos sobre os escritores Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Eduard Mörike e Robert Walser, além dos artista Jean-Jacques Rousseau e Jan Peter Tripp. O artigo sobre Walser tem o título “Le promeneur solitaire”, pp. 127-168.

<sup>89</sup> GAGNEBIN, J.M., “Verdade e memória do passado”, in *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 47.

Conforme caminha, encontra pessoas, histórias, fotos, arquivos, paisagens desoladas, Sebald vai resgatando o passado soterrado – ou velado, muitas vezes. Um passado que vai além do grande abismo do século XX, a Segunda Guerra, em meio a qual Sebald nasceu e cujos fantasmas o acompanham e são seus próprios personagens. Mas ele vai além, traçando uma memória da história contemporânea por meio dos escritos (a maioria deles literários) de quem soube registrar e pensar sobre os difíceis passos que levaram à constituição da nossa era.

Aquilo que deflagrou em um dos momentos limites da sistematização da crueldade humana – o Holocausto – vem de muito antes. E, justamente por não nos lembrarmos mais de nenhuma dessas histórias anteriores, que parece ter sido possível acontecer um horror tão despropositado. Para a história da Shoah, a literatura da memória (ou de testemunho) é fundamental, pois foram os relatos dos sobreviventes que puderam assegurar que se relatasse o horror, afinal muitos dos documentos e provas materiais foram destruídos pelos assassinos.<sup>92</sup>

Sebald quer nos fazer lembrar, ele quer entender por que chegamos até onde chegamos, quer entender, entre outras coisas, por que os alemães não podem escrever sobre o ataque aéreo dos aliados. Ele narra essas histórias para que não esqueçamos da experiência (*Erfahrung*) da qual somos todos frutos. Contada desse jeito, a história nos parece mais familiar, Sebald a aproxima de nós.

No estudo sobre Walter Benjamin, Gagnebin ressalta essa tarefa que é tanto dos historiadores quanto dos escritores de ficção: “Hoje ainda, literatura e história enraízam-se no

---

<sup>90</sup> YERUSHALMI, Y., “Réflexions sur l’oubli”, *apud* SELIGMANN-SILVA, M., “Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento”, in \_\_\_\_\_ (org.), *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, p. 63.

<sup>91</sup> VIDAL-NAQUET, P., *Les Assassins de la mémoire. Un Eichmann de papier et autres essais sur le révisionisme*. Paris: La Découverte, 1987.

<sup>92</sup> Sobre o “testemunho na Era das Catástrofes”, ver SELIGMANN-SILVA, M. “Apresentação da questão”, in \_\_\_\_\_ (org.) *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. op. cit., p. 45-58.

cuidado com o lembrar, seja para tentar reconstruir um passado que nos escapa, seja para ‘resguardar alguma coisa da morte’ (Gide) dentro da nossa própria existência humana.”<sup>93</sup>

A maneira como Sebald nos apresenta a história contemporânea, moderna ou pós-moderna, lembra imediatamente o narrador de Walter Benjamin,<sup>94</sup> que se dizia perdido em nosso tempo, ao mesmo tempo que nos remete às teses benjaminianas sobre a História, que propõem outra forma de fazer história – não historicista, não a dos grandes “acontecimentos”, nem com a pretensão rankeana de descrever as coisas “exatamente como aconteceram” –, mas sim pela busca de vários fragmentos, escombros do passado, que nos possibilitem entender quem somos e porque chegamos até aqui. A escrita de Sebald me parece ser essa reunião de escombros, pedaços de memória resgatados. Tudo isso sem a pretensão de “fazer” história, mas trazendo uma grande contribuição crítica para o entendimento da nossa época, retomando o passado de modo crítico. Lembremos as palavras de Benjamin: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela cintila num instante de perigo”.<sup>95</sup>

E a crítica de Sebald é clara contra a história *événémentielle*, contra descrições de grandes batalhas e políticas sucessivas de estado, que nada explicam ou fazem termos uma idéia problematizada do que houve. Neste sentido, é a mesma crítica que já fazia Fernand Braudel, muito antes, propondo outras vias. A forma que Sebald encontrou de fazer esse resgate crítico do passado, no entanto, foi por meio de sua ficção. Ele diz com tom crítico, em um certo momento de *Os anéis de Saturno*: “Descrições [...] pitorescas de cenas militares e ações do Estado formam no contexto geral do trabalho da memória, por assim dizer, os pontos altos da história que cambaleia cegamente de uma desgraça a outra” (p. 262). Retomemos aqui uma idéia de Paul Ricoeur, da “ficção remodelando a experiência do leitor pelos únicos

<sup>93</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 3.

<sup>94</sup> BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.” in: *Obras escolhidas I*, trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 197-221.

<sup>95</sup> \_\_\_\_\_. [1940] *apud* GAGNEBIN, J. M., “Verdade e memória do passado”, op. cit., p. 40

meios de sua irreabilidade, a história o fazendo em favor de uma reconstrução do passado sobre a base dos restos deixados por ele”.<sup>96</sup>

A história da Segunda Guerra é uma das que mais precisaria ser trabalhada pela ficção, sobretudo na Alemanha (causadora e perdedora do conflito), que tenta ao máximo não falar desse passado pavoroso, que ainda é tão recente. Esse silêncio do país sobre as atitudes criminosas da época do Terceiro Reich e as consequências da guerra que destruiu a própria terra, incomodam Sebald profundamente. O polêmico livro *Luftkrieg und Literatur* (Guerra aérea e literatura), que ganhou sua versão em inglês com o título “On the natural history of destruction” (Sobre a história natural da destruição), tratado que o escritor diz ser uma impossibilidade ou incapacidade dos escritores alemães no pós-guerra escreverem sobre a experiência dos pesados ataques aéreos que devastaram diversas cidades alemãs na guerra, como contra-ataque dos países aliados à Alemanha de Hitler. O tema (o sofrimento da população dos alvos da guerra), segundo Sebald, seria um grande tabu na literatura contemporânea alemã, revelando a enorme dificuldade com que este povo lida com as questões de seu passado truculento, quando não o omite por completo. Em suas palavras: “Apesar do grande esforço na dita superação do passado, me parece que nós alemães somos hoje um povo notadamente cego para a história e sem tradição”.<sup>97</sup> O narrador de “Max Aurach” diz que “sentia cada vez mais que o empobrecimento intelectual e a falta de memória dos alemães, a habilidade com que haviam liquidado tudo, começavam a [lhe] dar nos nervos”.<sup>98</sup> Um “povo cego para a história” é algo extremamente problemático e ele sabe do perigo que essa cegueira histórica acarreta.

Mas por que se valer da literatura para contar o passado, e não simplesmente a História? Porque a ficção pode fazer o trabalho de retomar a memória, que “ajuda” a compor a história. Nas palavras de Pierra Vidal-Naquet, “[la] mémoire n’est, bien entendu, pas

---

<sup>96</sup> RICOEUR, Paul, *Réflexion faites*. Paris: Esprit, 1995, pp.74-75.

<sup>97</sup> SEBALD, W.G., *Luftkrieg und Literatur*. Frankfurt: Fischer Verlag, 2001.

<sup>98</sup> Id. *Os emigrantes*. op. cit., p. 225.

l’histoire, et quand nous aurons disparu, il ne restera plus que l’histoire. Mais l’histoire [...] est fait aussi de l’entrelacement de nos mémoires et de la mémoire des témoins”.<sup>99</sup>. Portanto, é preciso contar. Toda história merece ser contada em Sebald. Toda foto pode nos dizer algo, todo objeto, todo lugar. Num mundo que parece soterrar o passado sempre mais, com a ideia de “progresso”, “evolução”, de olhar para o futuro, a memória tende a desaparecer. Apenas uns poucos ainda a resgatam, desde que estimulados, seja por um trauma, um interlocutor desconhecido ou a proximidade da morte. E alguns escritores, artistas, historiadores.

Poderíamos dizer que, em certa medida, os livros de Sebald são todos livros de história. Da história dita “contemporânea”, sempre começando com a sombra de Napoleão e culminando na Segunda Guerra e num mundo que destrói seus lugares, a natureza, as cidades, as pessoas. A história é um dos personagens, cuja representação depende sempre da perspectiva tomada: a dos vencedores ou a dos perdedores; heróis ou pessoas comuns. Conhecidos e anônimos. Todas as visões importam, ajudam a compor uma ideia de passado.

O passado vem pela narrativa: assim ele faz História com a literatura. Estamos sempre esperando que os personagens sebaldianos nos contem algo. Normalmente ocorre por terceiros (as tias e tio no caso de Ambros Adelwarth, ou o diário dele, Lucy Landau no caso de Paul Bereyter, a amiga Vera no caso dos pais de Austerlitz). Há intermediários em Sebald, normalmente, pois os personagens que passaram pelas catástrofes muitas vezes já desapareceram (os mortos) e não podem mais narrar. Por isso, é preciso lembrar os mortos, seja pelas testemunhas de suas vidas ou por meio de mínimos vestígios de suas histórias. Sebald procura manter viva a memória dos mortos, afinal muitos deles foram (ou serão) esquecidos pela história.

Ele explica essa motivação de “velar a memória” dos mortos numa entrevista:

---

<sup>99</sup> VIDAL-NAQUET, Pierre. *Les Assassins de la mémoire*, op. cit., p. 55.



Where I grew up, in a remote village at the back of a valley, the old still thought the dead needed attending to – a notion so universal it's encribed in all religions. If you didn't, they might exact revenge upon the living. Such notions were not alien to me as a child.<sup>100</sup>

Em *Austerlitz*, o personagem homônimo diz: “Os mortos estão fora do tempo, os moribundos e todos os doentes nos leitos de suas casas ou dos hospitais, e não só eles, pois um tanto de infelicidade pessoal já basta para nos cortar de todo o passado e todo o futuro” (p. 103). O corte com o passado, portanto, tem o mesmo sentido de morte.

### **O tempo em Sebald**

A sensação de se “estar fora do tempo” é algo que acompanha alguns personagens sebaldianos, sobretudo Austerlitz, que reitera esse sentimento. Ele afirma não compreender as leis que governam o retorno do passado (a memória), e a suspensão do tempo faz parecer que vivos e mortos habitam muitas vezes os mesmos espaços. Há incongruências, como se algumas pessoas vivessem em épocas erradas, e certos lugares estão mais ligados ao passado do que ao presente (neles seria possível “ver” os mortos, são lugares em que o tempo parou, tornou-se irreversível).<sup>101</sup> Passado, presente, futuro, tudo é relativo, pois tempo é uma invenção humana, ele não existe além de nós. E nisso está a loucura de nos vermos submetidos a tal “instituição”. “O tempo, disse Austerlitz (...), era de todas as nossas invenções de longe a mais artificial” (p. 102). Sem tempo, contudo, é difícil pensar memória e história.

Há situações em que seria melhor se o tempo não existisse. Por isso Austerlitz explica porque nunca teve nenhum tipo de relógio: talvez

<sup>100</sup> JAGGI, M. “Recovered memories.” *The Guardian*, Londres, 22 set. 2001.

<sup>101</sup> ver SEBALD, W.G. *Austerlitz*. op. cit., p. 250.

[...] na esperança [...] de que o tempo não passasse, [...] de que todos os momentos do tempo existissem simultaneamente uns ao lado dos outros, ou seja, de que nada 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.<sup>102</sup>

Se ignoramos o passado, é como se ele não tivesse acontecido.

No conto “Max Aurach”, que em muitos aspectos se assemelha à história de Austerlitz, o pintor que dá nome à narrativa conclui:

mas o tempo, prosseguiu [Aurach], é uma medida na qual não se pode confiar – aliás, não passa de um rumorejo da alma. Não existe nem um passado nem um futuro. Pelo menos não para mim. As cenas fragmentárias da memória que me perseguem têm um caráter obsessivo. Quando penso na Alemanha, a impressão que tenho é de alguma loucura em minha cabeça. [...] A Alemanha, sabe, me parece um país atrasado, destruído, de algum modo extraterritorial, habitado por gente cujo rosto é ao mesmo tempo encantador e pavoroso.<sup>103</sup>

A Alemanha parece ser um país sem história, já que o passado tende a ser ocultado.

De algum modo, porém, o tempo passado retorna. Não é possível suprimi-lo para sempre, “apagar a história”, seja individual ou coletivamente. Há coisas a serem acertadas, como lemos nesse trecho: “E não será possível imaginar, continuou Austerlitz, que também temos compromissos para cumprir no passado, no que já se foi e em grande parte está extinto, e lá temos de procurar lugares e pessoas que, quase além do tempo, guardam uma relação conosco?” (p. 250). Essa ligação esquisita com os mortos e lugares fantasmas é uma das

---

<sup>102</sup> Ibid., p. 104.

<sup>103</sup> Id. *Os emigrantes*, op. cit., p. 183.

coisas que parece mover Sebald a contar suas histórias. Ficamos sabendo, por exemplo, que Max Aurach viveu na mesma casa que Ludwig Wittgenstein (figura que aparece mais de uma vez em seus livros) ao chegar em Manchester. O personagem conclui:

Lhe parecia às vezes como se estivesse cada vez mais ligado àqueles que o haviam precedido, e, por esse motivo, sempre que imaginava o jovem Wittgenstein [...] experimentava também uma sensação de fraternidade que remontava a muito além de sua própria época e do passado remoto.<sup>104</sup>

Sebald procura “forçar” esses encontros com fantasmas que podem revelar coisas de seu tempo. Ele cria conjunturas para que figuras de épocas distintas se relacionem, vê semelhanças entre pessoas reais e fictícias, nos mostra que tudo está conectado, que não chegamos ao ponto que chegamos à toa.

O propósito desse autor, contudo, nunca é de “falsificar” ou “reescrever” a história. Ele pode criar um efeito um pouco sobrenatural (quando vivos e mortos transitam no mesmo espaço ou ocorrem as várias coincidências), mas isso é feito num sentido metafórico. Pois o perigo da falsificação da história (e dos documentos, claro) é alertado por ele em alguns momentos, como na passagem em que o tio de Max Aurach, Leo Lanzberg, dizia que a foto da queima de livros em Munique era falsa, a fumaça fora inserida com uma foto-montagem. “O documento fotográfico publicado no jornal era, portanto, uma fraude. E do mesmo modo que esse documento era uma fraude, disse [o] tio, como se sua descoberta fornecesse a prova circunstancial decisiva, assim também tudo era uma fraude, desde o princípio.”<sup>105</sup> Ainda nesse conto, ficamos sabendo como a cidade industrial de Lodz era conhecida por “Manchester Polonesa”, e que lá se ergueu o gueto de Litzmannstadt em 1940: as fotos tiradas do local mostram a impecável organização da “indústria” (p. 237) para suprir a guerra. Nessas

---

<sup>104</sup> Ibid., p. 169.

<sup>105</sup> Ibid., p. 185.

imagens está o falseamento da realidade nas fotografias tiradas no gueto em que chegaram a viver 170 mil pessoas numa área de cinco quilômetros quadrados.

Também foi uma fraude o vídeo fabricado pelos alemães para o mostrar o gueto de Teresienstadt como comunidade modelo à Cruz Vermelha. Esse teatro, porém, é desfeito quando Austerlitz assiste ao filme em câmera lenta. Com a mudança da velocidade do tempo, ele vê coisas muito diversas, de repente aparecem imagens (e falhas no filme) que antes não estavam lá, do mesmo modo que a música folclórica que tocava ao fundo, agora soa funesta.<sup>106</sup>

Por fim, concluímos que para Sebald a história, muitas vezes, é melhor narrada na literatura (como memória). Seja na cena de Waterloo e a lembrança de *A cartuxa de Parma*, ou quando Austerlitz resolve ler Balzac em vez de revirar os arquivos. A negação da memória passa por evitar a história, no caso de Austerlitz, ele – ironicamente um historiador – evita saber qualquer coisa sobre o período da guerra, que foi decisivo para o seu destino. Simplesmente o reprime, vai estudar um espaço temporal mais recuado – o século XIX –, que na verdade traz muitas das pistas para o que teve seu ápice na irracionalidade completa da primeira metade do século XX. A História, portanto, não lhe trouxe resposta. Mas a nós, talvez, o romance *Austerlitz* tenha esclarecido muito da tragédia histórica que marcou a vida desse personagem.

---

<sup>106</sup> Id. *Austerlitz*, op. cit., pp. 238-46.

## Considerações finais

Depois de transitar por entre as obras de ficção de W.G. Sebald, temos num primeiro instante uma sensação de vertigem. Um escritor que está sempre a falar da catástrofe, da perda, da melancolia poderia nos impingir esse mal-estar, um mal-estar por pertencer a este desastroso mundo, dito civilizado. Porém, não é o vazio do desolamento que nos acompanha em suas leituras, mas sim a sensação de que estamos preenchendo o nosso “arquivo pessoal” com pequenas (mas fundamentais) histórias de vida, que desencadeiam questões muito mais profundas sobre o nosso passado.

A literatura sebaldiana nos liga diretamente aos fantasmas da história e da memória. Os seres melancólicos que povoam suas páginas são apresentados a nós por ele, para que “escutemos” os seus relatos, pois de outro modo eles ficariam retidos, escondidos de nós. E há tantas memórias que se perderam no silêncio, que não puderam e não podem falar. Nas últimas páginas de *Austerlitz*, num trecho belo e triste, o narrador volta à Antuérpia do início do livro e vai uma vez mais à fortaleza de Breendonk. Nesse momento, ele começa a ler o crítico Dan Jacobson (cujo livro *O reino de Heshel* lhe foi apresentado por Austerlitz) e nos conta como o escritor tentou buscar as origens apagadas do avô, o rabino Heshel, e da família na sua terra natal:

O abismo no qual não penetra nenhum raio de luz é a imagem que Jacobson associa ao passado naufragado de sua família e do seu povo, que, como ele sabe, não pode mais ser resgatado das profundezas. Em suas viagens pela Lituânia, Jacobson quase não encontra traços de seus antepassados, somente sinais por toda parte do extermínio, do qual o coração doente de Heshel preservou os seus familiares quando parou de bater.<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> SEBALD, W.G. *Austerlitz*, op. cit., p. 286.

A História está repleta desses abismos escuros, traços que foram apagados, impossíveis de serem restituídos. Mas, como fica claro nessa passagem, ao menos os “sinais do extermínio” são perceptíveis (desde que se esteja disposto a encontrá-los). Daí a relevância de se narrar as catástrofes, os traumas, pois ainda que não falem diretamente do mal em si, eles dão pistas para conhecermos o que houve antes.

Sebald lida com o passado de maneira extremamente ética. Ele pode não estar entre os perseguidos ou os sobreviventes, mas há uma urgência em se tocar nessas feridas abertas, questionando a posição dos que foram coniventes com a destruição. Nascido no penúltimo ano da Segunda Guerra (1944), no país que a provocou e aterrorizou o mundo com sua ditadura sangrenta, ele vê com assombro como os anos do Terceiro Reich foram rapidamente ocultados (ou mesmo esquecidos, como ele repete tantas vezes) e deram lugar à fama de uma economia pujante da “nova” Alemanha. Por isso, enquanto escritor, precisa sempre retomar o fio da meada, voltar aos testemunhos, aos lugares que preservaram algo do passado.

A criação de uma forma literária muito particular foi o modo que Sebald encontrou para narrar suas histórias. Vemos a crítica se debater para tentar encaixá-lo num gênero determinado,<sup>108</sup> mas parece que se volta sempre ao mesmo ponto: não há *um* gênero, e sim uma mescla de vários tipos de narrativa e é isso que dá uma voz única a esse escritor. O crítico inglês James Wood comenta com pertinência sobre *Os emigrantes*:

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

---

<sup>108</sup> sobre essa questão ver WOLFF, Lynn. “Das metaphysische Unterfutter der Realität”: Recent Publications and Trends in W.G. Sebald Research”, *Monatshefte*, vol. 99, n. 1, 2007.

have found a way to protest the good government of the conventional novel form and to harass realism into a state of self examination.<sup>109</sup>

Essa prosa tão rica, que reúne tantos elementos narrativos numa espécie de bricolagem,<sup>110</sup> incluiu Sebald no grupo dos maiores autores do nosso tempo.

Para a historiografia, esse escritor é uma contribuição expressiva, pois nos apresenta diversas maneiras de se escrever a História, sob pontos de vista distintos, sob o olhar dos personagens mais inusitados. Sebald caminha pela história, e assim vai criando relações entre o que vê e o que já não está, nos impelindo a pensar de maneira crítica a respeito da crescente destruição do mundo e da prática comum de soterrar o passado e se esquecer dos mortos.

Uma passagem particularmente marcante do procedimento literário sebaldiano está em *Os anéis de Saturno*. À certa altura da caminhada ao sul de Lowestoft, o narrador faz uma digressão sobre o fim da atividade pesqueira, que desapareceu por não dar mais nenhum lucro, e sobre como ninguém se importa com o legado desses homens do mar. Em seguida, a reflexão se desloca para o destino dos peixes, citando-se dados do extermínio de dezenas de bilhões de arenques por ano, justificado pelos historiadores naturais que, para “se acalmar”, responsabilizam o ser humano apenas por parte da matança (que de resto estaria na lógica do ciclo natural da vida) e supõem que “a organização fisiológica especial dos peixes os protegia da sensação de angústia e dores que varavam o corpo e alma dos animais mais elevados no combate mortal” (p. 67). Duas páginas depois, “por acaso” ou talvez pela obscuridade do céu sobre o lago Benacre Broad, ele se lembra de um artigo sobre o major George Wyndham Le Strange, que fizera parte do “regimento de defesa de antibrindados que em 14 de abril de 1945 liberara o campo de Bergen Belsen” (p. 69). A dupla de páginas que segue esse texto traz uma

---

<sup>109</sup> WOOD, James. “W.G. Sebald’s Uncertainty”, in: *The Borken Estate. Essays on Literature and Belief*. Nova York: Random House, 1999. p. 232.

<sup>110</sup> ver WOLFF, Lynn. op. cit., p. 90. A autora comenta o artigo “Traducteur – Bricoleur. W.G. Sebald à Strasbourg”, no qual “Irène Kuhn and Sybille Muller cite Sebald’s now famous assessment of his mode of working as a system of *bricolage*, in the sense of Claude Lévi-Strauss’s definition of the term”.

foto desse campo de concentração: um mar de cadáveres entre as árvores, uma massa de corpos que lembra imediatamente os arenques mortos na fotografia da página 64.<sup>111</sup>

Esse encadeamento de tragédias está na lógica de toda a história, e isso fica claro na obra de W.G. Sebald, na qual história, memória e ficção se entrelaçam na tentativa de remontar os rastros e olhar para as ruínas que nos constituem.

---

<sup>111</sup> SEBALD, W.G. *Os anéis de Saturno*, trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Record, 2002, pp. 61-71.



## Referências bibliográficas

ANDERS, Günther. “O aquém enquanto além”, in *Kafka: pró & contra*, trad. Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2007, pp. 15-54.

ANNAN, Gabriele. “Ghosts”, in *The New York Review of Books*, vol. 44, n.14, 25 de set. 1997.

ARNOLD, Heinz Ludwig (org.). *Text und Kritik, Heft 158: W.G. Sebald*. Munique: Zeitschrift für Literatur, abr. 2003.

BARBOSA, João Alexandre. “A destruição calculada”, in *Mais! Folha de S. Paulo*, 12 de maio de 2005, p.11-12.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I*, trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Passagens*, Wille Bolle e Olgária Mattos (orgs.), trad. Irene Aron. Belo Horizonte, São Paulo: Editora UFMG, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

CONRAD, Joseph. *Coração das trevas*, trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

COUTINHO, João Pereira. “Campo Santo procura resgatar o passado europeu”, in *Ilustrada, Folha de São Paulo*, 18 de maio de 2005.

CROWNSHAW, Richard. “Reconsidering postmemory: photography, the archive, and post-Holocaust memory in W.G. Sebald’s *Austerlitz*”, in *Mosaic*. Winnipeg: University of Manitoba, 1 dez. 2004.

DENHAM, S. e McCULLOH, M. (orgs.). *W.G. Sebald: History – Memory – Trauma*. Berlin, Nova York: Walter de Gruyter, 2006.

FRIEDERICH, Jörg. *O incêndio*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GINZBURG, Carlo. “Estranhamento: Pré-história de um procedimento literário”, in *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*, trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Cia. das Letras, 2001, p. 41.

HAGE, Volker. *Propheten im eigenem Land: Auf der Suche nach der deutschen Literatur*. Munique: Deutschen Taschenbuch Verlag, 1999.

\_\_\_\_\_. *Zeugen der Zerstörung: die Literaren und der Luftkrieg*. Frankfurt: S. Fischer Verlag, 2003.

HUTCHINSON, Ben. “Der Erzähler als Schutzengel?": W.G. Sebald's reading of Giorgio Bassani". *Gegenwartsliteratur*, jun. 2007.

JAGGI, Maya. “Recovered memories.” *The Guardian*, Londres, 22 set. 2001.

\_\_\_\_\_. “The last word” (entrevista com W.G. Sebald), in *The Guardian*, 21 dez. 2001.

<<http://books.guardian.co.uk/departments/generalfiction/story/0,6000,624750,00.html>>

KLÜGER, Ruth. *Paisagens da memória*, trad. Irene Aron. São Paulo: Ed. 34, 2005.

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

OEHLER, Dolf. “Ciência e poesia da citação no *Trabalho das passagens*”, in *Terrenos vulcânicos*, trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

PINTO, Júlio Pimentel. *Uma memória do mundo: ficção, história e memória em Jorge Luis Borges*. São Paulo: Estação Liberdade, Fapesp, 1998.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*, trad. Alain François [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SCHWARTZ, Lynne S. (org.). *The Emergence of Memory – conversations with W.G. Sebald*. Nova York: Seven Stories Press, 2007.

SEBALD, W. G. *Vertigem*, trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *Os emigrantes*, trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Record, 2002. [2ª edição brasileira: *Os emigrantes*, trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Cia. das Letras, 2009]

\_\_\_\_\_. *Os anéis de Saturno*, trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Record, 2002.

\_\_\_\_\_. *Luftkrieg und Literatur*. Frankfurt: Fischer Verlag, 2001.

\_\_\_\_\_. *Logis in einem Landhaus*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2000.

\_\_\_\_\_. *Austerlitz*, trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *Campo Santo*. Nova York: Random House, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

\_\_\_\_\_. “Era da destruição – era da memória: W.G. Sebald”, in *O local da diferença*. São Paulo: Editora 34, 2005, pp. 119-120.

VÁRIOS AUTORES. *Sebald Symposium*:

[http://www.threepennyreview.com/samples/sebaldsympos\\_sp02.html](http://www.threepennyreview.com/samples/sebaldsympos_sp02.html)

VIDAL-NAQUET, Pierre. *Les Assassins de la mémoire. Un Eichmann de papier et autres essais sur le révisionisme*. Paris: La Découverte, 1987

WOLFF, Lynn. "Das metaphysische Unterfutter der Realität": Recent Publications and Trends in W.G. Sebald Research", *Monatshefte*, vol. 99, n. 1, 2007.

WOOD, James. "W.G. Sebald's Uncertainty", in: *The Borken Estate. Essays on Literature and Belief*. Nova York: Random House, 1999.